

THE WINGS OF THE DOVE:
DAL PROGETTO ALLA FORMA *

La costruzione del ponte

La pagina datata 3 novembre 1894 dei *Notebooks* di Henry James (che è anche la prima « entry » del IV libro d'appunti dello scrittore) si apre con queste parole:

Isn't perhaps something to be made of the idea that came to me some time ago and that I have not hitherto made any note of — the little idea of the situation of some young creature (it seems to me preferably a woman, but of this I'm not sure), who, at 20, on the threshold of a life that has seemed boundless, is suddenly condemned to death (by consumption, heart disease, or whatever) by the advice of the physician? ¹.

La « little idea » è il primo segno, l'embrione, di quello che nel 1902, com'è noto, sarà *The Wings of the Dove*. L'elaborazione della densa, problematica materia del romanzo si sviluppa, nei *Notebooks*, in tre annotazioni successive (quella del 3 novembre 1894, ripresa il 7 dello stesso mese, e quella del 14 febbraio dell'anno seguente). Pensiero pensan-

* Queste pagine fanno parte di uno studio più ampio sul romanzo jamesiano, da me tradotto con il titolo *Le ali della colomba* (Firenze, 1967). Esso occupa, con *Il riverberatore*, il V volume dei *Romanzi di Henry James* pubblicati, a cura e con prefazione di AGOSTINO LOMBARDO per i tipi della Casa Editrice Sansoni, in 6 volumi. La presente indagine si muove entro i due momenti che definiscono l'arco creativo di *The Wings of the Dove* (edito, come si sa, nel 1902): dal primo abbozzo del romanzo contenuto nei *Notebooks* (appunti che risalgono al 1894-95) a quanto dell'opera stessa e del metodo creativo da lui adottato Henry James ebbe a scrivere nel 1907, nella retrospettiva prefazione per la « New York Edition ».

1. Cfr. *The Notebooks of Henry James*, ed. by F. O. MATTHIESSEN and KENNETH B. MURDOCK, New York, 1947.

te in atto: alla lettura di quelle poche pagine, esitazioni, riprese, abbordi circolari dell'argomento, fughe sulle orme di un particolare, pause meditative, offrono magistralmente la sensazione (*vision*, direbbe qui James) palpabile del lavoro dello scrittore a seguire le linee di un piano di cui la sua intuizione traccia via via il segno e di cui tecnica, magistero stilistico, impegno formale e strutturale via via verificano la validità.

La prefazione al romanzo, invece², comincia con un'affermazione che contraddice la limitazione nel tempo quale appare nelle prime righe dell'appunto del 3 novembre '94 («... the idea that came to me some time ago»). Scrive infatti James:

The Wings of the Dove, published in 1902, represents to my memory a very old — if I should n't perhaps rather say a very young — motive; I can scarce remember the time when the situation on which this longdrawn fiction mainly rests was not vividly present to me³.

E alcune pagine più avanti (p. XI) dirà: « I had from far back mentally projected a certain sort of young American as more the 'heir of all the ages' than any other young person whatever... ». Sulla trasformazione della *young creature* (a quello « sketched outline » egli avrebbe in seguito accostato « the stored-up accumulation of one of the primary emotional experiences of his youth »⁴), che, sviluppata, s'identifica nel libro con la figura della cugina Minny Temple, stroncata nel fiore degli anni e al colmo della gioia di vivere (ed alla quale James, legato da un profondo e tenero ricordo, torna più volte nel tracciare alcuni dei suoi più emblematici personaggi

2. Per la « New York Edition » delle sue opere (*The Novels and Tales of Henry James*, in 26 voll., 1907-1917) James scrisse, come si sa, una serie di prefazioni (esse furono raccolte da R. P. BLACKMUR sotto il titolo *The Art of the Novel*, 1947, e in italiano, a cura di A. LOMBARDO, sotto il titolo *Le prefazioni*, Venezia, 1956).

3. Cfr. la prefazione a *The Wings of the Dove* nella « New York Edition », p. V. Anche le altre citazioni della prefazione e del testo sono tratte dalla stessa edizione.

4. Cfr., nei *Notebooks*, il corsivo posto dai curatori del volume a commento della nota del 7 novembre 1894.

femminili), molto e autorevolmente è stato scritto⁵. Ho voluto tuttavia riportare le prime righe dei *Notebooks* sul futuro romanzo e le primissime parole della prefazione a *The Wings of the Dove* come un esempio di quale possa essere la misura dello « scarto di intenzionalità » fra i tre momenti che presiedono alla creazione dell'opera. Si tratta di un caso estremo; che non è però il solo termine di confronto del primo abbozzo e dell'opera realizzata con quanto più tardi di quell'opera James scrive nella prefazione. Qui, l'artista lettore di se stesso, infatti, ripercorre con rinnovato ardore le strade lungo le quali si è mossa la sua attività creativa. E così egli vede il rapporto scrittore-opera, disegno iniziale—lavoro realizzato:

« He [l'artista] places, after an earnest survey, the piers of his bridge — he has at least sounded deep enough, heaven knows, for their brave position; yet the bridge spans the stream, after the fact, in apparently complete independence of these properties, the principal grace of the original design » (p. XVII). E subito dopo: « ...but the span itself, whether of a single arch or of many, seems by the oddest chance in the world to be a reality; since, actually, the rueful builder, passing under it, sees figures and hears sounds above: he makes out, with his heart in his throat, that it bears and is positively being 'used' » (p. XVII).

Nella sua stessa rilettura critica del romanzo (ricca di preziose indicazioni circa i « sondaggi » profondi, preliminari all'edificazione del suo « ponte »), così lucida e precisa pur se vibrante della gioia (« with his heart in his throat ») di vedere che la costruzione regge, l'autore rileva che « yet one's plan, alas, is one thing and one's result another » (pp. XVI-XVII). Egli stesso, insomma, ci autorizza, studiando il suo « ponte » (il romanzo), a mettere in luce lo scarto fra progetto e risultato effettivo. Di più: nell'indicare una sua « apparent deviation » dalla regola (dal *plan*), James invoca la nostra attenta lettura dell'opera: « Attention of perusal, I thus

5. In particolare, si vedano le pagine che il MATTHIESSEN vi dedica in *Henry James: The Major Phase*, 1944.

confess by the way, is what I at every point, as well as here, absolutely invoke and take for granted » (p. XXVII). E poco più indietro egli aveva lanciato quasi una sfida al critico letterario:

« This whole corner of the picture [la seconda metà del romanzo] bristles with 'dodges' — such as he should feel himself committed to recognise and denounce... »; tanto più che l'interesse di tale critico sarebbe « well enhanced by the preliminary cunning quest for the spot where deformity has begun » (pp. XXIV-XXV).

Un invito, insomma, a « coglierlo in fallo ».

Il divino principio dello scenario

Nella nota del 7 novembre '94 James riprende l'elaborazione del *plot* di *The Wings of the Dove* che aveva interrotto quattro giorni prima. La costruzione cresce nella penna, sotto gli occhi del lettore. Già i personaggi principali e i loro rapporti emergono con più evidenza. Appare l'idea della scoperta dell'inganno, ad opera di « Lord X. », da parte della protagonista. E, appena affacciata l'ipotesi di quel personaggio, James nota:

If Lord X. goes... to the dying girl and tells her the other woman's 'game'... I seem to get almost a little 3-act play... I get, at any rate, a distinct and rather dramatic *action*, don't I?

Più avanti, conquistato il *climax* della sua vicenda, nel proporsi la scena finale tra il futuro Merton Densher e la futura Kate Croy, tra i quali ormai l'inganno, pietoso e diabolico insieme, nei confronti della giovane fanciulla (« I seem to see her perhaps as an American »: l'identificazione dell'innocenza, della « heir of all the ages » che sarà Milly Theale con l'innocenza americana si affaccia alla mente di James proprio nelle ultime righe di questa « entry ») ha scavato un solco

profondo, lo scrittore commenta ancora: « How it all — or am I detached? — seems to map itself out as a little 3-act play! . . . ». E nella sperata eventualità di una possibile realizzazione teatrale del suo testo, James immagina un lieto fine in cui il giovane torna con sincero amore alla fanciulla destinata a morire:

. . . she would revive and cleave to him, and the curtain would fall on their embrace, as it were, and the *possibility* of their marriage and of her living . . . I seem to see Nice or Mentone — or Cairo — or Corfu — designated as the scene of the action, at least in the 1st act . . .

Quando, nella nota del 14 febbraio dell'anno successivo, riprenderà il discorso sul soggetto di *The Wings of the Dove*, James ha da poco affrontato, sappiamo, lo smacco doloroso dell'insuccesso del suo dramma *Guy Domville*: smacco che egli sa peraltro superare con lucida coscienza e fierezza (« large and full and high the future still opens. It is now indeed that I may do the work of my life. And I will »⁶), ed invero progettando le sue opere maggiori con un accanimento e una raffinatezza di tecnica costruttiva di altissima qualità. « I have my head, thank God, full of visions », comincia infatti l'appunto del 14 febbraio '95. E più avanti:

One has prayed and hoped and waited, in a word, to be able to work *more*. This is all I ask. Nothing else in the world. I bow down to Fate, equally in submission and in gratitude . . . but the form of gratitude, to be real and adequate, must be large and confident action — splendid and supreme creation.
Basta.

Mi sono dilungata su questo punto (sul rapporto tra il fallimento dell'esperienza teatrale di James e il poderoso sforzo creativo della « major phase » dello scrittore tutto è già stato detto nelle esaurienti indagini condotte dai maggiori critici e

6. Cfr. il corsivo di commento dei curatori alla nota del 23 gennaio 1895, da cui sono tratte queste righe, nel citato volume dei *Notebooks*.

biografi jamesiani)⁷ unicamente per dare risalto allo stato d'animo di acutissima e consapevole tensione creativa con cui James riprende per la terza volta l'abbozzo del nostro romanzo, ricontemplandolo nel suo insieme ed aggredendolo secondo l'angolazione di una « grande scoperta », di quella che egli definisce « precious lesson » che la « wasted passion » e lo « squandered time (of the last 5 years) » dedicati al teatro gli hanno insegnato.

Scriva dunque James:

I have been reading over the long note... I made some time since on the subject of the dying girl who wants to live... and am greatly struck with all it contains... a thing, surely, of great potential interest and beauty and of a strong, firm artistic *ossature*. It is *full* — the scheme... Dimly the little drama looms and looms...

Qui, al tema di *The Wings of the Dove* si associa quello di *The Golden Bowl*, per il quale egli è ansioso (« *I languish* ») di:

get at an immediate creation... May I not instantly sit down to a little close, clear, full scenario of it? As I ask myself the question, with the very asking of it, and the utterance of the word so charged with memories and pains, something seems to open out before me... and something of the 'meaning' to come to me of past bitterness, of recent bitterness... Has a *part* of all this wasted passion and squandered time (of the last

7. Da LEON EDEL, *Henry James, A Biography*, 1953-63, a F. O. MATTHIESSEN, *The James Family*, 1948, ecc., per le biografie; da J. WARREN BEACH, *The Method of Henry James*, 1918 (2 ed. 1954), a PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, 1921, al citato prezioso volume del MATTHIESSEN, *Henry James, The Major Phase*, 1944, alla raccolta di saggi *The Question of Henry James*, a cura di F. W. DUPEE, 1945, a QUENTIN ANDERSON, *The American Henry James*, 1957, L. EDEL, *Henry James; A Collection of Critical Essays*, 1963, M. GRISMAR, *Henry James and the Jacobites*, 1963, ecc. Tra gli studi più specifici sui rapporti di James e dell'opera jamesiana con il teatro, cito qui soltanto l'introduzione di L. EDEL ai *Complete Plays of Henry James*, 1949. Da ricordare anche i numerosi studi sull'opera jamesiana pubblicati, sin dal primo numero, da questa stessa rivista, fra cui quello di NEMI D'AGOSTINO, *Sul teatro di H. J.*, 1956, cui avrò occasione di riferirmi.

5 years) been simply the precious lesson . . . of the singular value for a narrative plan too of the (I don't know *what* adequately to call it) divine principle of the Scenario?

E se tale è veramente un aspetto della morale di quella « whole tragic experience », egli si sente in possesso di una verità:

. . . this exquisite truth that what I call the divine principle in question is a key that, working in the same *general* way fits the complicated chambers of *both* the dramatic and the narrative lock . . . my infinite loss is converted into an almost infinite little gain. The long figuring out, the patient passionate little cahier, becomes *le mot de l'énigme*, the thing to live by⁸.

Nello stesso momento, dunque, in cui contempla il lavoro futuro e la possibile realizzazione dei due romanzi, James « scopre » il valore di una strutturazione generale di tipo drammatico valida anche come chiave per la « narrative lock ». Ciò che m'interessa qui soprattutto rilevare è lo stretto nesso temporale fra questa dichiarazione di « scoperta » e l'idea di *The Wings of the Dove*, nesso che addirittura fisicamente è stabilito negli appunti, legate come sono, in successione, l'idea del romanzo e le parole sul « divine principle of the Scenario ». E questo non perché io intenda affrontare il tema della *drammaticità* dell'arte jamesiana nella sua ultima grande fase e dei suoi legami con il teatro, ma perché vorrei arrivare, al termine di queste mie note, a mettere in luce come un tipo di struttura scenica, dialogica, risulti evidente nello svolgersi per opposizioni e contrasti interni dei vari piani narrativi, e non per fedeltà (anzi, si potrebbe dire malgrado una volontaristica fedeltà) a una più generale legge di impianto scenico⁹.

8. In questo, come negli altri passi della prefazione, a meno che non venga specificato il contrario, i corsivi sono dell'Autore.

9. Sul nesso tecnica drammatica e tecnica narrativa come di un fatto connaturale all'arte jamesiana si vedano le pagine che AGOSTINO LOMBARDO vi dedica nella prefazione ai 6 volumi dei *Romanzi* di James per la collana san-soniana, ove è detto fra l'altro: « . . . il rapporto tra lo scrittore e la forma drammatica perde qualsiasi tratto esteriore per configurarsi come un rapporto

Il duplice volto della narrazione

Vediamo ora innanzitutto come il lettore James considera *The Wings of the Dove* sotto il rispetto della strutturazione generale. Ripercorrendo il cammino seguito nello stendere quello che egli aveva chiamato lo « scenario », James rammenta che:

« one begins so, in such a business, by looking about for one's compositional key » e che « from the moment I had noted that there could be no full presentation of Milly Theale as *engaged* with elements amid which she was to draw her breath in such pain, should not the elements have been, with all solicitude, duly prefigured. If one had seen that her stricken state was but half her case, the correlative half being the state of others as affected by her . . . then I was free to choose, as it were, the half with which I should begin . . . so, by the same token, could I but make my medal hang free, its obverse and its reverse, its face and its back . . . » (p. XIII).

Stabilito così questo duplice volto della narrazione, James continua ad analizzare la sua « compositional key » afferman-

necessario e fin naturale . . . A ciò, d'altra parte, va aggiunto il dato fondamentale che è la natura stessa della tematica jamesiana a rendere il rapporto col dramma addirittura inevitabile. Aver fatto della coscienza la protagonista dell'arte non poteva produrre altro esito che quello di rappresentare la vita morale; e qual è l'essenza di questa, se non un perpetuo conflitto, un urto, un dramma, appunto, di bene e male? » (pp. L-LI).

Nel saggio pubblicato sul n. 2 di « Studi Americani » (1956), inoltre, dal titolo *Sui teatro di Henry James*, NEMI D'AGOSTINO scrive: « Se in realtà si analizzano i vari metodi d'intensificazione drammatica che concorrono a formare il suo 'metodo scenico' (tecnica del *centre of consciousness* e del *point of view*, tecnica del ruolo del personaggio, tematicità e graduazione nello sviluppo dei motivi, e delle relazioni fra i personaggi, e tutti i meccanismi di interrelazione degli episodi, di aperture drammatiche, di sospensioni e di gradazioni) apparirà chiaro che essi sono dei motivi narrativi maturati progressivamente nel corso dello sviluppo del romanzo ottocentesco, e nella stessa opera narrativa di James, dal *Roderick Hudson* del 1876, al *Portrait of a Lady* del 1881 ecc. Il 'divino principio dello scenario', che è poi un principio di tecnica architettonica puramente narrativo, si trovava in germe nel romanzo di James fin dall'inizio » (p. 174).

Tra i più recenti contributi allo studio della tecnica narrativa jamesiana, infine, si vedano *Technique in the Tales of H. J.*, di K. B. VARD, 1964, e *Experiments in Form. H. J.'s Novels, 1896-1901*, di W. ISTE, 1968.

do che, posta al centro la sua « regenerate New Yorker, and what might depend on her », gli restava da trattare tutto l'ampio spazio della conferenza:

Therefore I must trust myself to know when to proceed from the one and when from the other. Preparatively and, as it were, yearningly — given the whole ground — one began, in the event, with the outer ring, approaching the centre by narrowing circumvallations. There, full-blown, accordingly, from one hour to the other, rose one's process — for which there remained all the while so many amusing formulac. The medal *did* hang free . . . (p. XIV) ¹⁰.

Libertà di scelta, tuttavia, che non è libera (casuale): infatti, scrive James, l'abilità più sottile dello scrittore sta non tanto nel compromesso, quanto nelle « conformities »; ed egli ben rammenta, per il romanzo preso in esame, il godimento di « feeling my divisions, my proportions and general rhythm, rest all on permanent rather than in any degree on momentary proprieties ». Ed in sostanza egli definisce l'illustrazione del processo costitutivo del libro « a just notation to the law they followed ». Primo termine di questa legge è quello

of establishing one's successive centres — of fixing them so exactly that the portions of the subject commanded by them as by happy points of view, and accordingly treated from them, would constitute, so to speak, sufficiently solid blocks of wrought material, squared to the sharp edge, as to have weight and mass and carrying power (p. XVI).

Blocchi nei quali si tratta di costruire coscienze e di accompagnarle nelle modificazioni operate da altre coscienze. Ciascuna parte (*compartment*) ha il suo *pattern*, fedel-

10. Non si può a meno, proprio nell'isolare quei passi che più interessano ai fini di un discorso particolare su un piano o un altro della costruzione dell'opera, di stupire ogni volta di fronte al rinnovato, irriflesso e tutt'altro che retrospettivo godimento dello scrittore nell'esporre punto per punto le tappe della sua scoperta di creatore dello « scenario ».

Merita inoltre sottolineare come anche qui si ripeta la postulazione di metodo in termini di duplicità.

mente seguito, e mai abbandonato nel suo schema di chiarezza.

The clearness is obtained in Book first...¹¹ through the associated consciousness of my two prime young persons... It is in the young woman's 'ken' that Merton Densher is represented as swimming; but her mind is not here, rigorously, the one reflector (p. XXI).

Vi sono infatti casi nei quali è necessario scambiare l'ufficio della « lente »; tuttavia questi casi vanno « fissati » e resi autosufficienti. E, in effetti, James s'interroga:

Do I sometimes in fact forfeit the advantage of that distinctness? Do I ever abandon one centre for another after the former has been postulated? From the moment we proceed by 'centres' — and I never... embraced the logic of any superior process — they must *be*, each, as a basis, selected and fixed... There is no economy of treatment without an adopted, a related point of view, and though I understand, under certain degrees of pressure, a represented community of vision between several parties to the action when it makes for concentration, I understand no breaking-up of the register that does n't rather scatter and weaken (pp. XX-XXI).

Qui, direttamente, James è portato a tornare sulla sua « scoperta » (« the divine principle of the Scenario »), a insistere sulla qualità drammatica, scenica dell'opera narrativa. Ed egli infatti osserva che vi sono aspetti del soggetto che si possono, a scelta, trattare « as picture or scenically » ma che a suo parere il soggetto ha « its fullest worth in the Scene ». Meglio ancora, poi, se « the boundary line between picture and scene bears a little the weight of the double pressure » (pp. XXI-XXII). Tanto, anzi, lo affascina il gioco *picture-scene* (*picture-drama*), che poco prima aveva affermato di sentirsi nel vero constatando « the odd inveteracy with which picture, at almost any

11. In realtà, si tratta del secondo Libro. Penso si possa affermare che James intenda qui parlare di « first Block », in quanto più avanti (p. XXVIII) egli passa in rassegna i singoli « blocchi » individuandone i centri che li governano, e dice: « ... the constitutional block of the first two Books compactly forms itself ». Su questo punto, peraltro, si veda più avanti.

turn, is jealous of drama, and drama . . . suspicious of picture. Between them, no doubt, they do much for the theme . . . ». (Il lettore scusi la fitta rete di citazioni: solo gettando luce sul progredire, di volta in volta, della sua idea *a posteriori* della tecnica costruttiva di *The Wings of the Dove* si può giungere, nell'invocata « attention of perusal » del testo, a chiarire come in realtà egli metta in atto oppure infranga il suo schema).

L'importanza di una dualità siffatta è per James la misura fondamentale, su cui si allinea in sostanza tutto il suo problema narrativo. « Scene » e « picture » corrispondono a due diversi momenti espositivi nei quali trovano applicazione due diverse « lenti », due punti di vista¹².

La compattezza del punto di vista

« Solid blocks of wrought material », « centres » che « commanded » le varie parti del tema come « happy points of view »: così, s'è detto, vedeva James la struttura d'insieme del suo ro-

12. Tzvetan Todorov, che nel racconto in generale distingue fra « vision » (rapporto tra l'io soggetto dell'enunciato e l'io soggetto dell'enunciazione) e « registres de la parole » (ossia il modo in cui il narratore presenta il suo racconto), scrive in *Littérature et signification* (Paris, 1967, pp. 85-86): « . . . Henry James et, à sa suite, Percy Lubbock, ont distingué deux styles principaux dans le récit: le style ' panoramique ' [quello che James chiama *picture* — S.P.] et le style ' scénique '. Chacun de ces termes cumule deux notions: le scénique, c'est en même temps la représentation et la vision ' avec ' (narrateur = personnage); le panoramique, c'est la narration et la vision ' par derrière ' (narrateur > personnage) ». Il rapporto qui indicato tra personaggio e narratore è inteso nel senso di « ciò che l'uno o l'altro fanno » della storia narrata. Mi pare fra l'altro significativo che Todorov si appoggi sull'esempio di James per dimostrare la tendenza di molti critici e scrittori a identificare le due categorie di *vision* e *registres de la parole*.

A proposito dell'insistenza di James sui termini *drama* e *scene*, in opposizione a *picture*, WAYNE C. BOOTH, nel suo volume *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, 1967), scrive: « Finally, his whole emphasis on the dramatic, the scenic, an emphasis which relates directly, of course, to the angle of vision, is determined by his desire of intensity. There are times when we might, with Lubbock, think him entirely interested in the dramatic for its own sake, so often does he repeat his formula ' Dramatize, dramatize! ' But at the conclusion of his Preface to *The Ambassadors* he confesses that even the dramatic can be sacrificed on the altar of intensity » (p. 46).

manzo (prefazione, p. XVI). « Such a block, obviously », egli prosegue, « is the whole preliminary presentation of Kate Croy, which, from the first, I recall, absolutely declined to enact itself save in terms of amplitude ». E a pp. XX-XXI egli insiste, come s'è visto, sulla necessità di dare chiarezza al primo blocco « through the associated consciousness of my prime young persons, for whom I early recognised that I should have to consent, under stress, to a practical *fusion* of consciousness ». Nella prima parte del romanzo, pertanto:

the author's accepted task at the outset has been to suggest with force [oltre al « building-up of Kate Croy's consciousness »: cfr. p. XVIII] the nature of the tie formed between the two young persons first introduced — to give the full impression of its peculiar worried and baffled, yet clinging and confident, ardour... (p. XXV).

Se non l'unico, dunque, la mente di Kate è certo il principale riflettore del primo « blocco », costituito dal primo e dal secondo Libro. Per di più, a conclusione della descrizione del tema dei primi due Libri, James asserisce:

That I had scarce availed myself of the privilege of seeing with Densher's eyes is another matter; the point is that I had intelligently marked my possible, my occasional need of it. So, at all events, the constructional 'block' of the first two Books compactly forms itself (p. XXVIII).

Esaminiamo allora da vicino, con la nostra « lente », la compattezza di questo primo blocco¹³, controllandola proprio nel cammino del punto di vista: quali e quante ne sono le alternanze, gli *shifts*, le interruzioni.

Il primo capitolo si apre con la presentazione di Kate in attesa impaziente del padre. È Kate che *sente* l'ambiente squalido in cui egli vive (« moving from the shabby sofa to the arm-

13. In questa prima analisi sopra l'uso del punto di vista, con le sue intensificazioni, con i suoi passaggi e i suoi superamenti, mi limiterò all'esame del primo « blocco » jamesiano non solo perché esso è altamente esemplificativo, ma anche perché è proprio su di esso che James sviluppa, nella prefazione, un discorso più ampio e metodologicamente più articolato.

chair upholstered in a glazed cloth that gave at once — she had tried it — the sense of the slippery and of the sticky. She had looked at the sallow prints on the walls . . . »), ed è Kate che *vede* se stessa nello specchio:

« there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point of going away without sight of him » (p. 3). E ancora: « She stared into the tarnished glass too hard indeed to be staring at her beauty alone » (p. 5).

E come altrimenti potrebbe descrivercela l'autore, in un brano come questo dove la scrittura è tutta « personale »¹⁴, se non nei termini di un'impressione di sé? Continua infatti James:

She readjusted the poise of her black, closely-feathered hat; retouched, beneath it, the thick fall of her dusky hair; kept her eyes, aslant, no less on her beautiful averted than on her beautiful presented oval. She was dressed altogether in black, which gave an even tone, by contrast, to her clear face, and made her hair more harmoniously dark (p. 5).

Con il periodo seguente, pur sempre in un rapporto di parità narratore-personaggio rispetto alla conoscenza della storia, da dietro le spalle di Kate emerge impercettibilmente il narratore:

Outside, on the balcony, her eyes showed as blue; within, at the mirror, they showed almost as black. She was handsome, but the degree of it was not sustained by items and aids; a circumstance moreover playing its part at almost any time in the *impression* she produced. That impression was one that remained, but as regards the sources of it no sum in addition would have made up the total. She had stature without height, grace without motion, presence without mass. Slender and simple, frequently soundless, *she was somehow always in the line of the eye* — she counted singularly for its pleasure. More 'dressed', often, with

14. Personale, in opposizione ad a-personale, secondo i due segni linguistici propri di ogni narrazione. Si veda in tal senso ROLAND BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « Communications », 1966, n. 8, p. 20.

fewer accessories, than other women, or less dressed, should occasion require, with more, *she probably could not have given* the key to these felicities. They were mysteries of which *her friends* were conscious — those friends whose general explanation was to say that she was clever, whether or no it were taken by the world as the cause or as the effect of her charm. If she saw more things than her fine face in the dull glass of her father's lodgings, she *might have seen* that, after all, she was not herself a fact in the collapse (pp. 5-6; i corsivi sono miei).

Il narratore sostituisce a tratti, dunque, il proprio occhio, nello specchio, a quello di Kate, a cogliere l'effetto (*impression*) che ella produce: si veda come il segnale dell'interferenza è dato, sul piano del lessico, da un avverbio di luogo (*outside*), che ci riporta in un « altrove » rispetto al personaggio che « vede »; da una seconda proiezione in un secondo « altrove » con *she was somehow always in the line of the eye*; e, infine, oltre all'indicazione di un'impressione esterna esplicitamente riferita ad altri (*friends*), da due locuzioni verbali (*she could not have given, might have seen*) che prevedono una possibile azione del personaggio.

La citazione per esteso di questo lungo passo¹⁵ mi permette di rilevare, a lato, un momento che peraltro mi pare fonda-

15. Il momento dell'entrata in scena (la prima, in special modo) del personaggio è accompagnata sempre, nel romanzo jamesiano, come si vedrà, forme e figure connotative a ogni livello. Né poca parte ha quello delle assonanze e delle allitterazioni che assumono una vera e propria funzione di segnale. Nel caso di Kate, si noti, nel brano riportato nel testo: « a circumstance moreover playing its part at almost any time in the impression she produced ». E ancora: « Slender and simple, frequently soundless, she was somehow always in the line of the eye... ». Oppure, alla comparsa del padre (p. 7), Kate sente (*she... felt*) l'inevitabile reazione che egli suscita: « No relation with him could be so short or so superficial as not to be somehow to your hurt; and this, in the strangest way in the world, not because he desired it to be — feeling often, as he surely must, the profit for him of its not being ». Ecco Mrs. Condrip, la sorella di Kate: « She was little more than a ragged relic, a plain, prosaic result... » (p. 41). Mrs. Lowder, che Kate nella sua meditazione si raffigura come una leonessa in gabbia: « ... majestic, magnificent, high-coloured, all brilliant gloss, perpetual satin, twinkling bugles and flashing gems... » (p. 34), o che Densher sente « that she was magnificently vulgar, but yet, quite, that this wasn't all. It wasn't with her vulgarity that she felt his want of means, though that

mentale nell'economia sotterranea della narrazione. L'aprirsi del racconto sul personaggio di Kate (si rammenti l'importanza attribuita da James nella prefazione alla costruzione « da lontano » e « ampia » della coscienza di Kate Croy), oltre a darci di lei, come s'è visto, una descrizione, ce ne propone fin dalle prime righe — attraverso ripetute continue antitesi, attraverso un motivo definitorio incentrato sulla duplicità — l'ambiguità necessaria a condurla, da un iniziale gesto di generosità (l'offerta di ricostituire e di salvare, con il padre, un proprio nucleo familiare per il quale ella è disposta a lasciare gli agi di Lancaster Gate), grado per grado, alla macchinazione di un malefico inganno. Nelle pieghe di un siffatto gioco semantico di ossimori e di affermazioni e negazioni, è la radice, in altri termini, della « possibilità al male » del personaggio. Le prime righe del romanzo suonano infatti: « She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her unconscionably, and there were moments . . . » (cfr. qui p. 143). Kate dunque « waited », ma l'irritazione « had brought her to the point of going away »; e nel lungo brano « allo specchio » di due pagine dopo, vediamo che ella « kept her eyes, *aslant*, no less on her beautiful *averted* than on her beautiful *presented* oval ». Oltre al contrasto fra l'abbigliamento in nero e « her clear face », persino i suoi occhi, sul balcone, appaiono « as *blue* », mentre all'interno della stanza « they showed almost as *black* ». Poche righe più sotto, inoltre, la descrizione della sua bellezza e del suo portamento si svolge secondo una tecnica di parallele determinazioni di qualità (*stature, grace, presence*) accompagnate ciascuna da una connotazione negativa (*without height, without motion, without mass*).

might have helped her richly to embroider it; nor was it with the same infirmity that she was strong, original, dangerous » (p. 70). O, infine, la prima apparizione di Milly agli occhi di Mrs. Stringham: « the slim, constantly pale, delicately haggard, anomalously, agreeably angular young person . . . » (p. 118); e così via.

Dunque: vere e proprie allitterazioni creative, secondo la definizione che possiamo trovare in « Récit et histoire dans *Madame Bovary* », di PHILIPPE BONNEFIS, *Linguistique et Littérature*, numero speciale de *La Nouvelle Critique* dedicato al colloquio di Cluny, aprile 1968, p. 161.

Kate può sembrare più « dressed » con « fewer accessories », o « less dressed . . . with more ». Le sue « felicities » sono « mysteries ». Due pagine indietro, infine, « she tried to be sad, so as not to be angry; but it made her angry that she couldn't be sad » (p. 4). L'accentuazione di questo risvolto ambiguo della figura di Kate, del contrasto tra l'essere e l'apparire, sarà portata avanti, con specificazioni psicologiche e caratterizzazioni semantiche, per tutta l'opera. Mi è tuttavia parso di estremo interesse notare sin d'ora come il personaggio si offra, nelle prime righe e nelle prime pagine, sotto la luce di tale connotazione.

Nel primo Libro del romanzo (due capitoli: una metà del primo dei « blocks » jamesiani) Kate resta l'unico personaggio-agente (*agents* li chiama senz'altro James: cfr. prefazione, p. XIX), e, secondo quanto egli afferma, l'unica lente fissa sul mondo circostante e sul passato: è ancora la sola coscienza di lei a « costruire » se stessa e il proprio *background* (dice James) e a guidare il rapporto con le figure laterali del padre e della sorella. A contatto con l'uno e con l'altra (è sempre Kate che li *vede* e che li *pensa* al loro primo comparire), il registro di visione subisce tuttavia, già allora, delle fratture nel *continuum* della sua percezione. Kate vede che il padre

« had not at present come down from his room », che « he looked exactly as much as usual — all pink and silver as to skin and hair, all straitness and starch as to figure and dress — the man in the world least connected with anything unpleasant . . . » (p. 8).

Ma a conclusione del ritratto di Lionel Croy il paragrafo termina: « Kate's only actual expression of impatience, however, was 'I'm glad you're so much better!' » (p. 9), dove è da rilevare come a un lungo brano di scrittura personale rispetto al personaggio che vede (*she knew, he looked, he gave you funny feelings*), si sostituisca non solo una scrittura a-personale (*Kate's . . . expression*) ma anche un intervento più diretto di un occhio esterno (il narratore) che dà una caratterizzazione

temporale (*actual*) e una descrizione dall'esterno della reazione del personaggio registrante (*expression of impatience*)¹⁶. E tanto più il passaggio acquista rilievo, in quanto ad esso spetta di avviare un nuovo momento narrativo (come vedremo): il dialogo.

Il secondo capitolo si apre in modo affatto simile al primo, con un imperioso accento sul personaggio-agente. « She waited, Kate Croy, for her father to come in . . . », abbiamo visto che cominciava il romanzo; « She had gone to Mrs. Lowder on her mother's death . . . », sono invece le prime parole del capitolo seguente. Un accento immediato sul personaggio, che permette il lunghissimo « monologo » di Kate attraverso il quale è costruito il suo passato (*as she recalled*, p. 23), e, in particolare, ci è trasmessa la prima caratterizzazione di Mrs. Lowder in funzione del suo rapporto con la stessa Kate. Eppure, al terzo capoverso, già un prepotente intervento dell'autore ci coinvolge in un vistoso « a parte »: « The number of new things *our young lady* looked out on from the high south window . . . », subito cancellato, peraltro, da « life at present turned to *her view* . . . » (p. 31). Poche pagine più oltre, tuttavia, il narratore si scopre di nuovo, in modo provocatorio, in un altro brano in cui la lente di Kate era rimasta fissa sull'immagine che ella andava circolarmente svelandoci di Mrs. Lowder: « It was in fact, *we have hinted*, as a besieger that *our young lady* . . . had for the present most to think of her » dove dal *to think* dipende solo un breve nuovo momento di fissità sul registro della nostra giovane, rientrando James subito in campo con: « . . . those dangers that, by *our showing*, made the younger woman linger and link above . . . » (p. 35). Un equilibrio gravemente compromesso, dunque: e merita osservare come, per ristabilirlo, l'autore, introducendo l'im-

16. Va aggiunto che alcune righe più sopra la scrittura personale era già stata interrotta da un analogo passaggio ad un'altra lente: « The onc stray of comedy just now in his daughter's eye was the funny feeling he momentarily made her have of being herself 'looked up' by him in sordid lodgings »: in cui peraltro l'occhio esterno che vede lo « stray of comedy » è subito rimosso dal « funny feeling » che reggerà il brano fino alla penultima frase citata.

magine « rievocata » di un nuovo personaggio, Mrs. Condrip (la sorella di Kate), sottolinei la visione del personaggio centrale mediante un'insistenza a più piani e ad un grado di rilevante intensità.

The view was different now, but her attitude had been obliged, for many reasons, to show as the same. The subject of this estimate [la sorella di Kate] was no longer pretty, as the reason for thinking her clever was no longer plain; yet bereaved, disappointed, demoralised, querulous, she was all the more sharply and insistently *Kate's* elder and *Kate's* own. *Kate's* most constant feeling about her was that she would make her, *Kate*, do things; and always, in comfortless Chelsea, at the door of the small house the small rent of which *she couldn't help* having in her mind, *she* fatalistically *asked herself*, before going in, which thing it would probably be this time. *She noticed* with profundity that disappointment made people selfish; *she marvelled* at the serenity... of what Marian took for granted... *She existed*... wholly for the small house in Chelsea; the moral of which, moreover, of course, was that the more one gave oneself the less of one was left. There were always people to snatch at one, and it would never occur to them that they were eating one up. They did that without tasting (p. 37; i corsivi sono sempre miei).

Nelle pagine precedenti (la lunga meditazione di Kate sulla propria vita, il passato e il presente), il punto di vista aveva subito — lo abbiamo notato nei suoi scorci più vistosi — frequenti soluzioni di continuità: ora, nell'avvicinarsi a un nuovo rapporto che (in virtù del principio jamesiano dell'*adopted centre* che non deve essere abbandonato) deve esistere solo *in funzione* di quel centro (in questo caso, Kate), lo scrittore pare quasi soffertamente essersene imposto una martellante, ossessiva conferma. In primo luogo, le connotazioni negative di Mrs. Condrip, espresse in quattro termini qualificativi (*bereaved, disappointed, demoralised, querulous*) si scontrano subito, a contrasto, con il nome di Kate ripetuto (in esemplare correlazione) quattro volte. E quattro volte, come si noterà, è ribadito poco dopo il punto di vista di Kate (*she couldn't help, she asked herself, she noticed, she marvelled*). Quattro volte, infine, è fatto ricorso all'uso di *one* (sulla cui funzione

intensificativa del punto di vista si veda più avanti), a render vieppiù intensa l'immagine della coscienza di Kate in movimento¹⁷. A lato, ancora, merita osservare come l'insistita ripetizione di *small house, small rent, small house*) e soprattutto la fitta successione allitterativa (*t* e *th*) degli ultimi due periodi contribuiscano ad aumentare, con l'assoluta predominanza di monosillabi, il tono incalzante della pagina. Tono incalzante, per di più, che non solo prelude all'*intercourse* fra le due sorelle, ma in particolare apre una seconda finestra, per così dire, sull'ambiguità di Kate. Non è sulla costruzione psicologica dei personaggi che mi propongo qui di soffermarmi; tuttavia, non si può a meno di metterne in luce alcuni momenti, peraltro sempre critici: ai quali la struttura stessa della pagina risponde, nei suoi molteplici livelli, con una particolare tensione del movimento drammatico. Cito qui il seguito del brano riportato più sopra:

There was no such misfortune, or at any rate no such discomfort, she further reasoned, as to *be formed at once for being and for seeing*. You always *saw*, in this case, something else than what you *were*, and you got, in consequence, none of the peace of your condition. However, as *she never* really let Marian see what *she was*, Marian might well not have been aware that *she herself saw*. Kate was accordingly, to her own vision, not a *hypocrite of virtue*, for she gave herself up; but she was a *hypocrite of stupidity*, for *she kept to herself* everything that was not herself (i corsivi sono ancora miei)¹⁸.

S'è detto già come le prime parole della descrizione di Kate (in larga misura svolta mediante l'espedito dello specchio, che funge da elemento quanto mai simbolico di una riflessione che è anche fuga, contemplazione di sé sotto spe-

17. Si tratta, come si può vedere, di un perfetto caso di *correlazione* a quattro termini, così come è stata studiata e teorizzata nella prosa, nella poesia e nel teatro da Dámaso Alonso, specialmente in *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950.

18. Per l'insistito ricorso al pronome personale *you* (*you saw, what you were*) e all'aggettivo personale *your* (*your condition*), rimando, come per l'impersonale *one*, a quanto è detto più avanti circa l'intensificazione del punto di vista.

cie di altro¹⁹, e pertanto accentuazione di duplicità, ambiguità, evasione) ci offrano il primo ritratto « aperto » alla possibilità di uno sviluppo in senso negativo. Questa seconda riflessione, un ritratto di coscienza (sempre in senso autocontemplativo), annunciato da quello che prima definivo il tono incalzante della pagina, ci porge il personaggio immerso in un problema di realtà e di apparenza, di contrasto fra essere e vedere, mostrare e nascondere, che sottende la sua futura evoluzione verso il male. Kate vede, ma non permette che si veda; ella è ciò che non si vede; non è una *hypocrite of virtue*, ma è una *hypocrite of stupidity*: finzione di ottusità, se non di virtù, ma finzione, difesa, ipocrisia, silenzio che copre. Del resto, il contrasto essere-apparire accompagna sempre il personaggio: poco oltre, ella rifletterà che per gli altri (le figure minori con le quali l'abbiamo vista coinvolta) « she was not only to quarrel with Merton Densher to oblige her *five spectators* . . . » (p. 48). Ossia, a tal punto è lei a dirigere i rapporti con gli altri, secondo quanto ella di sé lascia e non lascia trasparire, che gli altri sono solo *spectators*. Alcune righe più avanti, infine, la sua ambiguità sarà accentuata dalla coscienza di aver « denied everything and everyone »; un rinnegare di cui peraltro ella stessa avverte, ancora, lo squalore. Ma il passo è compiuto.

L'intensificazione

Il punto di vista di Kate, che deve dominare la prima parte del « blocco » qui preso in considerazione, acquista un rilievo di maggiore intensità nel momento della comparsa in scena di Lionel Croy, il cui profilo, attraverso l'occhio della figlia, è preannunciato all'inizio del capoverso. « When her father at last appeared *she became*, as usual, instantly aware of the futility of any effort to hold him to anything » (pp. 6-7; la sottolineatura è mia). E poche righe più sotto: « *she now*

19. Spunti di grande interesse in tal senso si possono trovare nel saggio di GÉRARD GENETTE, *Complexe de Narcisse*, in *Figures*, 1966.

again *felt*, in the inevitability of the freedom he used with her, all the old ache . . . » (p. 7). È a questo punto, tuttavia, che il pronome personale *you* (il cui uso è rinnovato altrove, come già si è visto, con la medesima finalità, in questo stesso primo « blocco » narrativo²⁰), interviene ad accentuare — in un contesto nel quale più macchinoso probabilmente sarebbe stato mantenere fermo l'obiettivo di Kate sul padre per renderne in breve spazio la « general air », l'immagine del personaggio nella sua globalità nel presente e nel passato²¹ — la soggettività dell'impressione. Kate infatti avverte (*she now felt again*) che:

he couldn't touch *you* ever so lightly without setting up. No relation with him would be so short or so superficial as not to be somehow to *your* hurt; and this, in the strangest way in the world, not because he desired it to be — feeling often, as he surely must, the profit for him of its not being — but

20. Cfr. nota 18. Si veda anche: « The inconvenience — as always happens in such cases — was not that *you* minded what was false, but that *you* missed what was true. He might be ill, and it might suit *you* to know it . . . » (pp. 7-8); « He gave *you* funny feelings . . . » (p. 9); « she smiled from her lookout . . . as she caught the truth that *you* could easily accept people when *you* wanted them so to be delivered to *you* . . . » (pp. 64-65); ecc.

21. « The image of her so compromised and compromising father was all effectively to have pervaded her life, was in a certain particular way to have tempered with her spring; by which I mean that the shame and the irritation and the depression, the general poisonous influence of him, were to have been *shown*, with a truth beyond compass even of one's most emphasised 'word of honour' for it, to do these things » (la sottolineatura è di James). Così James annota nella prefazione (p. XVIII) la necessità che gli si era posta di *mostrare* il suo Lionel Croy in profondità; lamentando altresì l'esiguo spazio che nella realizzazione dell'opera, rispetto al *plan* originale, a lui viene assegnato: « He but 'looks in', poor beautiful, dazzling, damning apparition that he was to have been . . . One's poor word of honour has *had* to pass muster for the show » (la sottolineatura è dell'autore). Nel primo passo citato, inoltre, James avanza un commento di estremo interesse sulla necessità di andare oltre il « compass » della fiducia nella pre-scienza dell'autore (e quindi nell'accettazione, da parte del lettore, di una posizione di superiorità del narratore). Nel secondo brano, James, in posizione autoeseggetica, lamenta di averci, a conti fatti, dovuto ricorrere: a me pare che proprio nel ricorso a un dibattito interiore *io-tu* del personaggio osservatore, egli abbia rotto uno schema secondo lui inevitabile. Sul problema del *reliable* e *unreliable writer* sono assai interessanti i postulati del BOOTH, *op. cit.*

because there was never a mistake for *you* that he could leave unmade or a conviction of his impossibility in *you* that he could approach *you* without strengthening.

In altri termini, mentre nel *you* non è coinvolta la sola Kate-registro, ma un raggio più generalizzato di spettatori-ricettori (fino al lettore stesso), l'osservazione nel contempo si personalizza e diventa una sorta di « dialogo » interiore (e sull'aspetto dialogico vorrei insistere) di Kate con se stessa (o con un suo fittizio « altro da sé »).

Una interiorizzazione analoga è ottenuta mediante l'uso dell'impersonale *one*. Sempre nella descrizione del padre attraverso la sensibilità ricettiva di Kate, dopo un rafforzamento del punto di vista di lei (*she almost believed that with this latter*), ecco una sfumatura nuova di movimento, di dibattito interno:

His perfect look, which had floated him so long, was practically perfect still; but *one* had long since for every occasion taken it for granted. Nothing could have shown better than the actual how right *one had been* (p. 8)²².

L'effetto opposto, in certo senso, si può ancora osservare, è invece ottenuto dall'uso di *one* nel dialogo: qui il pronome, anche là dove è riferito chiaramente al soggetto parlante, acquista maggiore intensità nella sua connotazione, appunto, impersonale: « 'What do you expect *one* not to understand

22. Un uso affine dell'impersonale è rilevabile in più pagine, fin da questa prima parte, sempre in momenti di intensificazione del punto di vista nel senso di un dialogo interiore: « ... adding daily to her sense of the part ... that the bond of blood might play in *one's* life » (p. 36); « the moral of which ... was that the more *one* gave *oneself* the less of *one* was left. There were always people to snatch at *one*, and it would never occur to them that they were eating *one* up » (p. 37; si veda più indietro quanto abbiamo registrato a proposito del contesto di cui questo brano fa parte); « It was talk of a kind she loathed, but if Marian chose to be vulgar what was *one* to do? » (p. 44); « ... he pulled himself up with the thought, too, that he was not going to be afraid of understanding her ... The play of *one's* mind let *one* in, at the best, dreadfully, in action ... but when *one* couldn't prevent it ... » (p. 90).

when *one* cares for you? » (p. 98: la battuta segue a questa: « 'How you ought indeed, when you understand so well, to be a journalist's wife!' »); e, ancora, « 'One was aware, but you deepen the impression' » (p. 100); oppure « 'Yet *one* can scarcely see why . . . when she fears me so little . . . ' » (p. 105); ecc.²³.

Il dialogo

Queste ultime osservazioni si riferiscono a un particolare momento narrativo, come ho già detto più sopra. Momento, o meglio piano narrativo: il dialogo propone infatti, a mio avviso, un nuovo e complesso problema di fedeltà al punto di vista. È precisamente nei brani dialogati, invero, che le alternanze di punti di vista tra personaggi e gli interventi diretti o indiretti del narratore sono più frequenti. E poiché non si tratta, ovviamente, di semplici battute in risposta ad altre battute (ove è facile presupporre la fissità del registro, che una volta ascolta l'interlocutore e una volta ascolta, per così dire, se stesso che parla), nel momento in cui deve introdurre, fra l'una e l'altra battuta, il parlante e fissare le reazioni dell'ascoltatore, James si sottopone a un *tour de force* quanto mai severo. Più indietro, nell'analizzare da vicino la compattezza, in certo senso, del punto di vista, aveva portato ad esempio una frase (« Kate's only actual expression of impatience, however, was 'I'm glad you're so much better!' »), osservando come ad essa spettasse di aprire, appunto, il nuovo

23. Le sottolineature sono mie. Nella prefazione stessa, del resto, troviamo un denso ricorso all'impersonale-personalizzato che continuamente, nell'oggettivare o distanziare il rapporto diretto di James con la sua materia, estende quel rapporto al lettore, e in più allarga, a mio parere, il problema della costruzione di *The Wings of the Dove* a quello del romanzo in generale: « Why had *one* to look so straight in the face . . . the idea of making *one's* protagonist 'sick'? » (p. VII); « What *one* had discerned, at all events, from an early stage, was that a young person so devoted and exposed . . . » (p. XI). O, ancora, come già abbiamo visto: « That reflection I found . . . no less inspiring that urgent; *one* begins so . . . by looking about for *one's* compositional key . . . » (p. XIII); oppure, « There was the 'fun', to begin with, of establishing *one's* successive centres . . . » (p. XVI); e « *One's* poor word of honour has had to pass muster for the show » (p. XVIII); ecc.

momento narrativo rappresentato dal dialogo. In effetti, la risposta di Mr. Croy alla battuta di Kate è così commentata: « So Mr. Croy showed he could qualify . . . » (p. 9), riportando così (con *showed*) il punto di vista su Kate (dalla quale era, come si ricorda, passato a un occhio esterno, quello del narratore). Punto di vista che è ora mantenuto su Kate, a chiusura di una sua nuova battuta (non introdotta da alcun inserto esplicativo), mediante un rafforzamento: « He judged meanwhile her own appearance, as *she knew* she could always trust him to do . . . » (p. 10; il corsivo è mio), che consente un nuovo lungo brano, con parti anche dialogate, di visione soggettiva rispetto a Kate. E tuttavia, anche qui, è frequente che riemerge qua e là l'occhio contemplante di James, talora meno percettibile (« She waited a little, but when she spoke it was clear » p. 16, o « 'But does she give you the items?' *The girl* went through the show » p. 18), talora assai più deciso (« She rose now, *as if in sight* of the term of her effort . . . » p. 17; i corsivi sono miei). I passaggi da un interlocutore all'altro, insomma, e la narrazione fra brani di dialogo, recano scoperti i segni di un continuo assestamento della messa a fuoco²⁴. Vale anzi la pena di raffrontare, in una stessa pagina, due soluzioni opposte di scarto, nel dialogo, da un interlocutore all'altro. Nel primo caso, il punto d'osservazione resta, senza fratture, quello del *centre* Kate:

'Let me put it — unfortunately without a witness', she added after a moment, 'that there's only one word you really need speak'. *When he took this up it was still with his back to her.* 'If I don't strike you as having already spoken it . . .'.

24. Si può citare ancora, in questo stesso capitolo, un brano come il seguente: « Something his daughter had said came back to him » (p. 20), dove *his daughter* è un chiaro estraniamento del personaggio Kate dal proprio punto d'osservazione per trasferire quest'ultimo al padre, o allo stesso narratore nascosto. O, ancora, a un « punto d'incrocio » del dialogo, ecco di nuovo farsi avanti il narratore, con il suo occhio ironico: « 'You've a view of three hundred a year for her in addition to what her husband left her with? Is that, — *the remote progenitor of such wantonness audibly wondered,* — your morality?' » (p. 20). E « She turned her *handsome, quiet face* upon him . . . » (p. 22); « She had a pause . . . but not, *as appeared,* that she might measure this danger » (p. 26); ecc. (i corsivi sono sempre miei).

Ed ecco, invece, come Kate viene scalzata dalla sua posizione di soggetto della percezione:

'Do you know, dear, you make me sick? I've tried to be clear, and it isn't fair' [dice il padre]. But she passed this over; *she was too visibly sincere*. 'Father!' (p. 23).

Si può dunque notare fin da ora come lo svolgersi del punto di vista unico segua un cammino tutt'altro che diretto e continuo: si direbbe, al contrario, che già da ora la tensione drammatica, il persistente dibattito interiore che sono la sostanza dell'opera jamesiana, trovino il loro posto in una strutturazione della pagina, al livello del punto di vista, in cui fratture e alternanze, passaggi e richiami sottili rappresentano un contrasto, un dibattito perennemente affiorante.

La rottura dello schema

Nella prefazione (p. XXI), James riferisce che per un « *piece* » del suo lavoro (il secondo Libro) egli aveva dovuto, « *under stress* », « *consent . . . to a practical fusion of consciousness* », e che pertanto « *her mind* » (di Kate) non poteva risultare « *rigorously, the one reflector* ». Ed egli ammette inoltre che « *Densher's interview with Mrs. Lowder before he goes to America* » è « *the one patch not strictly seen over Kate Croy's shoulder* »; pur se subito « *we surrender again to our major convenience* », quella di « *drawing our breath through the young woman's lungs* » (p. XXVII). Prima di considerare come e in quale misura la « *fusion* » delle due coscienze si realizzi in pratica in quella parte del romanzo, vorrei indicare in essa una contraddizione, lampante quanto meno, rispetto al metodo costruttivo da James illustrato. Per introdurre, infatti, il personaggio con il quale il « *centro* » del primo blocco è più di ogni altro implicato (al punto da rendere necessaria una *fusion* di coscienze), lo scrittore non si serve, proprio qui, della prospettiva più ovvia, ossia quella

del registro Kate. Cosicché il secondo Libro si apre — in simmetria con il precedente²⁵ — con una lunga presentazione di Merton Densher, visto dal narratore: il quale ce lo descrive con un registro che non riesce, neanche, a conservarsi impersonale:

«*You* would have got fairly near him by making out in his eyes the potential recognition of ideas; but *you* would have quite fallen away again...», p. 54; «He loitered, on the best of the relenting days, the several occasions *we speak* of...» p. 55; «Of the strength of the tie that held them *we shall* sufficiently *take* the measure...» (p. 56)²⁶.

25. Cap. I: «She waited, Kate Croy, for her father to come in...»; cap. II: «She had gone to Mrs. Lowder...»; cap. III: «Merton Densher, who passed the best hours of each night...». L'attacco immediato sul personaggio, come ho avuto modo di notare più sopra, non è casuale, ma ne annuncia, con intensità, la funzione di registro per una parte almeno, come si vedrà, del racconto.

26. La contraddizione ha peraltro una sua ragione nella struttura del capitolo, in quanto essa permette allo scrittore, affiorante fin dall'inizio, di seguire il personaggio, dall'esterno, nel suo incontro con il «centre of the block». La fusione immediata delle due coscienze, infatti, non gli avrebbe permesso di dare al rapporto fra i due giovani, così vitale e «portante» nell'economia del racconto, anche nella sua esteriorità, quel carattere di insicurezza, di lecito e di non lecito, di autosufficiente ricchezza circolante all'interno e di dipendente povertà all'esterno, che è la base su cui si costruisce l'inganno. In altri termini, come abbiamo già visto per Kate, della quale ci è in vario modo e per canali diversi comunicata l'ambiguità, lo stesso avviene per il personaggio di Densher: egli è visto in una sfumatura d'indeterminatezza, di «disponibilità» (immagine della sua disponibilità ad essere l'esecutore dell'inganno). Infatti: «... he would have failed to play straight into an observer's hands. He was young for the House of Commons, he was loose for the army. He was refined... for the City, and... he was sceptical... for the church... he was credulous for diplomacy, or perhaps even for science, while he was perhaps at the same time too much in his mere senses for poetry, and yet too little in them for art...», p. 54; «He was in short absent minded, irregularly clever, liable to drop what was near and to take up what was far...» (p. 55). Lo stesso avviene per le due coscienze «fuse», sempre usando il termine jamesiano. La possibilità del male è, nella coppia, indicata al lettore da una serie di notazioni che ne colgono l'ambiguità nella manifestazione esteriore del loro rapporto, e che ci sono trasmesse dalla prospettiva impersonale del narratore. «If their meeting was to be *bold and free* it might have taken place within doors; if it was to be *shy or secret* it might have taken place almost anywhere better than under Mrs. Lowder's windows... [They] picked out a couple of chairs...

Anzi, la presenza del narratore in questa seconda parte del primo blocco jamesiano è assai più funzionale, rispetto allo schema, di quanto non lo sia in altre parti dove, sempre nei riguardi del disegno strutturale dell'opera, i suoi interventi hanno piuttosto il carattere di una rottura drammatica. Il problema della fusione delle due coscienze è quello di dare un'alternanza di visione a pari grado d'intensità e di « centralità »; ma è altresì quello di restituire al lettore l'immagine di una registrazione duplice della realtà, di una elaborazione a due in quanto si tratta, appunto, d'un rapporto a due. Mi sembra invece che la fusione di coscienze, indicata da James globalmente e a distanza, se analizzata in modo ravvicinato, si risolva talora in un distacco del registro da uno o dall'altra dei due personaggi in questione, sì da riportare lo sguardo del narratore su entrambi. Così avviene all'inizio, con la presentazione di Densher, e poi con quella di Densher e Kate insieme (v. nota 26), osservati nel loro rapporto sia di apparenza sia di integrazione e di scambio interiore²⁷. E così avviene in altri casi analoghi.

as much *apart* — *apart* from every one else — as possible. But Kate had, each time, the air of wishing to *expose* herself to pursuit and capture... The fact was that the relation between these young persons abounded in such *oddities* as were not inaptly symbolised by assignations that had a good deal *more appearance than motive*...»: pp. 55-56 (i corsivi sono miei). E più avanti, ancora una volta il narratore così riprende a descrivere, dall'esterno, il rapporto fra i due giovani: « They had the air... of old friends... they would have presented themselves thus as very old friends... marriage was somehow before them like a temple without avenue » (pp. 66-67).

27. Uno dei punti centrali di tale rapporto è la funzione macbethiana esercitata da Kate su Merton Densher: un soggiogamento della volontà basato su una sorta di « maieutica » attuata dalla donna. La quale si avvale del fascino delle proprie intuizioni sull'intelligenza di lui per « scoprirgli » la realtà e guidarlo all'azione (« Densher... found himself moved to wonder at her simplifications, her values... », p. 69; « ... he was prepared to conform, by almost any abject attitude or profitable compromise, to his companion's easy injunction... », p. 84; « I shall — dice Kate — with a chance to show it... have some imagination for you... », p. 98; « If her last word for him... was that the way he saw himself was just a precious proof the more of having tasted of the tree and being therefore prepared to assist her to eat... », p. 105). Un richiamo diretto, del resto, al *Macbeth*, si può leggere tra l'altro a pag. 86: « *When all's said and done, you know, she's colossally vulgar* », e, ancora, a p. 135: « ... it was just this [il denaro]

Allorché Merton Densher, ad esempio, in una lunga meditazione tutta riportata alla sua coscienza di osservatore, giunge a rivedere il suo rapporto con la giovane donna (« they could think whatever they liked... The implication was thereby constant that what they said when not together had no taste for them at all... »), così viene bruscamente interrotto: « *Our young man*, it must be added, was conscious enough that it was Kate that profited most by this particular play of the fact of intimacy » (p. 74). L'intervento dell'autore, in questo caso, precede di poco un nuovo dialogo dove, s'è visto, meno facile è mantenere costante la messa a fuoco. « Everything between *our young couple* moved *today* — così si apre infatti un commento narrativo fra due battute — ... to a quicker measure... » (p. 80): il punto di vista dell'autore è qui accentuato dalla specificazione temporale *today*. O, ancora (è Merton Densher che registra): « She spoke of the future this time as so little contingent... but in the *crucible of their happy discussion* this element soon melted into the other, and in the mixture that ensued the parts were not to be distinguished. *The young man*, moreover, before taking his leave, *was to see* why Kate had just spoken... *Their faces were turned to the illumined quarter* as soon as

that *when all was said and done* most made it [the difference...]. La comprensione basata sull'intelligenza, la consapevolezza di essere padroni di un « world of thought » è del resto la vera forza di coesione fra i due giovani: sicché è nell'uso malvagio di quella forza (deliberatamente per lei, ciecamente per lui) che James vede, insistendo appunto sulla bellezza, sulla « highness » di quella loro intesa all'inizio, la radice vera del male (e quanto, in ciò, egli ripete la condizione shakespeariana dell'impiego perverso dell'intelligenza da parte di uno Jago!). « It had come to be definite between them... that... the realm of thought at least was open to them... » (p. 74); Kate è per Merton « so intelligent » (p. 73), ed ella stessa dice: « Yes — she took it straight up — we're hideously intelligent » (p. 81), mentre Merton pensa che « What he must use his fatal intelligence for was to resist » (p. 90): dove l'accostamento di una qualificazione così perentoria (*fatal*) alla parola *intelligence* dà a quest'ultima una colorazione che diviene presaga: intelligenza come futuro strumento del male. Sui densi rapporti fra *The Wings of the Dove* e Shakespeare (*Macbeth*, *Othello*, *King Lear*) si veda lo studio di AGOSTINO LOMBARDO, *Henry James, «The American» e il mito di Otello*, in *Friendship's Garland. Essays Presented to Mario Praz*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1966, vol. II, pp. 107-142.

he had answered . . . » (p. 98: si noti, fra l'altro, l'anticipazione di una azione futura del personaggio mediante, anche qui, una locuzione verbale); ecc.²⁸.

La fusione di coscienza

Abbiamo visto, dunque, che il narratore si arroga il compito di darci la visione dell'atmosfera morale, delle ragioni e degli intenti della nostra giovane coppia. Vorrei ora invece seguire i momenti salienti degli scambi di prospettiva dall'uno all'altra: quella che James denomina « fusione di coscienza ». Già al primo passo in cui entrambi compaiono avvicinati e definiti dal narratore (« under the protection of the famous law of the contraries », p. 56), i due giovani sono poi lasciati a se stessi, per dir così, con questa annotazione: « It is nothing new indeed that generous young people often admire most what nature hasn't given them — from which it would appear, after all, that *our friends* were both generous » (p. 57). E, a paragrafo nuovo, ciascuno ha una riflessione personale nei confronti dell'altro: « *Merton Densher* had repeatedly said to himself . . . that he should be a fool not to marry a woman whose value would be in her differences; and *Kate Croy* . . . had quickly recognised in the young man a precious unlikeness » (p. 57). Il discorso prosegue su Kate e la sua rievocazione del loro primo incontro: « . . . *she knew* on the spot what she was in the presence of. That occasion indeed, for everything that straightway flowered in it, *would be worthy* of high commemoration; *Densher's perception* went out to meet the young woman's and quite *kept pace* with her own recognition. *Having* so often *concluded* on the fact of his weakness, as *he called it*, for life . . . life, *he* logically *opined*, was what *he must* somehow *arrange to annex* . . . » (pp. 57-58; i

28. I corsivi sono ancora miei. E si veda, a p. 102: « 'Ah, yes, we must please her personally!' *his companion* echoed; and the words *may represent* all their definite recognition . . . » (il distacco creato dalla definizione *his companion* si può qui assumere come un vero e proprio segnale di spostamento del punto di vista sul narratore: *may represent*).

corsivi sono miei). Ed ora, dopo questo intreccio alquanto fitto di punti di vista — da *she knew* di Kate a un tempo verbale che non corrisponde alla rievocazione di lei ma tradisce un presente narrativo dell'autore (*would be worthy*) e fa da tramite allo spostamento del registro a Merton (*Densher's perception went out, quite kept pace, having concluded, he called it, he opined, he must arrange*) — con un movimento quanto mai sottile si passa alla lunga rievocazione del loro primo incontro tutto rivissuto attraverso gli occhi della giovane donna:

So the young man... made out both his case and Kate Croy's. They had originally met before her mother's death — an occasion marked for her as the last pleasure permitted by the approach of that event; after which the dark months had interposed a screen and, for all Kate knew, made the end one with the beginning.

The beginning — to which *she often went back*... (p. 58).

Il passaggio è segnato, in altri termini — dopo una decisa affermazione della soggettività di visione da parte di Merton — da un commento (*marked for her*) che meno logicamente si associa a Densher e più invece all'occulto narratore che ancora una volta impercettibilmente si pone quale tramite a un nuovo *shift* (*for all Kate knew*), reso definitivo dall'iterazione, a inizio di paragrafo, dell'ultima parola del paragrafo precedente²⁹. Nella rinnovata ascesa del ritmo (*made the end one with beginning. The beginning*) si realizza un *continuum* di visione che ha il suo inizio, ripeto, in un blocco precedente: e mi servo qui della parola blocco di proposito, per riferirmi al paragrafo, poiché proprio il paragrafo jamesiano, così compatto e costruito esso stesso intorno a un centro cui ci si accosta, circolarmente in ampie volute e spirali, riflette, all'interno dei singoli « *solid blocks of wrought material* » la struttura generale del romanzo. In un'altra alternanza di visione

29. Non è qui il luogo per un'analisi approfondita dell'uso jamesiano di una tecnica siffatta. Merita però segnalare tre fra i casi più indicativi, frequenti in tutta l'opera. a) « All she thus shared with them made her wish to sit in their company; which she so far did that she looked for a

fra i due personaggi è da rilevare la relativa fermezza, come nel brano precedentemente illustrato, con cui il punto di vista è di preferenza fermo all'occhio prescelto. Il passaggio di esso infatti, da Kate, che considera se stessa e il proprio rapporto con Merton, a quest'ultimo, registra prima una rapida panoramica soggettiva del narratore sulla coppia (« *They had, under the*

bench that was empty, eschewing a still emptier chair that she saw hard by and for which she would have paid, with superiority, a fee. / The last scrap of superiority had soon enough left her... » (pp. 273-274). Qui, come nel caso sopra citato, l'importanza dell'iterazione è accentuata dal fatto che essa avviene tra la fine di un paragrafo e l'inizio del successivo. Tali epinalessi segnano un punto importante di transizione a un momento nevralgico, al tempo stesso realizzando un andamento sinuoso del racconto, quella conquista circolare che James rivendica, come s'è visto, al processo costruttivo (e conoscitivo). Là si trattava di passare alla rievocazione di un momento di altissima intensità emotiva; qui, il *climax* drammaticissimo di una Milly che erra per una Londra sconosciuta e che stringe in pugno l'unica certezza della propria condanna, si era andato lentamente sciogliendo nella timida conquista di una verità nella comunanza col mondo (« *wanderers anxious and tired like herself* »: « *they* », com'ella stessa, « *could live if they would* »). Ed è pertanto l'accento insistito su quella *superiority* di cui si è liberata che riconduce, circolarmente, dal massimo dell'emotività alla riflessione. b) « *Her arms of oppression, her weapons of defense, were presumably close at hand, but she left them untouched and unmentioned, and was in fact so bland that he properly perceived only afterwards how adroit she had been. He properly perceived something else as well...* » (p. 89): è l'incontro Merton Densher-Mrs. Lowder, in cui, oltre all'iterazione *properly perceived*, con le sue assonanze e allitterazioni, la triade *arms of oppression, weapons of defence, untouched and unmentioned*, concorrono a suscitare l'impressione di impacciata dipendenza del giovane.

Un ultimo esempio, in cui la ripetizione segna, anche qui, un nodo narrativo importante. c) « *It was Milly's subtle guess... that the girl [Kate] had somebody else as well, as yet unnamed, to content, it being manifest that such a creature couldn't help having; a creature not perhaps exactly formed to inspire passions... but essentially seen, by the admiring eye of friendship, under the clear shadow of some probably eminent male interest. The clear shadow, from whatever source projected, hung, at any rate, over Milly's companion...* » (p. 192). L'ambiguo e insistito termine *clear shadow* ha qui una funzione di grande peso nella struttura della narrazione annunciando per la prima volta la luce, sempre più offuscata dal suo risvolto segreto (segreto per Milly, ma non per noi), in cui la fanciulla si sorprenderà d'ora in avanti, d'improvviso, a vedere la sua amica. Una *clear shadow* (quella dell'amore di Densher per Kate), in altri termini, presaga del futuro dolore.

trees, by the lake, *the air* of old friends . . . » p. 66), poi un rientro in campo del riflettore Kate (« But Kate had meanwhile so few confidants that *she wondered* at the source of her father's suspicions . . . » (p. 67), mentre precede una successione di battute di dialogo nelle quali il punto di vista di Kate è, questa volta, rafforzato mediante un salto diretto, senza interventi esplicativi, dalla riflessione alla parola:

She was in love — she knew that: but it was wholly her own business, and she had the sense of having conducted herself, of still so doing, with almost violent conformity. 'I have an idea — in fact I feel sure — that Aunt Maud means to write to you . . . ' (p. 68).

Un esempio invece mirabile di autentica « fusione » di coscienza, a mio giudizio, ci è offerto nell'ambito del lungo brano (pp. 67-75) in cui Merton Densher, considerando la propria situazione, ripercorre con la mente la storia di Kate e della sua famiglia. Tale brano è preceduto da un breve passo in cui il punto di vista di Kate si mantiene in vibrante fissità (vibrante nel senso che s'è visto altrove, di dialogo interiore): « No doubt she had been seen. Of course she had been seen . . . But she had been seen how? — and what was there to see? She was in love — she knew that . . . », dove il legame con il successivo dialogo effettivo è diretto, da pensiero a parola espressa, senza intervento esplicativo. Esso è poi interrotto da un'intrusione del narratore che accenna un lieve ammicco al lettore: « . . . she rejoiced to herself . . . in their wearing the name; but, *distinguished creature that, in her way, she was*, she took a view . . . » (p. 69). Da questo punto ci si trasferisce al registro Merton Densher: il quale rievoca, come s'è detto, la storia narrata da Kate; e durante il racconto, che quel registro trascrive, Kate appare di tanto in tanto, per sfumature, tornare a se stessa come mente riflettente: « . . . it was much of her charm for Densher that she gave in general that turn to her descriptions . . . *She had seen* the general show too early and too sharply . . . », p. 73; ecc.

La rinuncia al riflettore unico

Si potrebbe invero dire che della parte meno fedele al suo schema, nel « first Block », la massima fedeltà al punto di vista unico, senza rotture né interventi di registri diversi, sia da James raggiunta proprio là dove, *malgré soi*, egli è costretto a rinunciare a guardare « strictly . . . over Kate Croy's shoulder ». L'intero incontro con Mrs. Lowder (dieci pagine) è riferito esclusivamente alla visione di Merton Densher grazie a una sapiente alternanza di tempi verbali (passato e trapassato) che permettono lo scambio tra un presente pensato e la riflessione su un passato che è anche riflessione sul racconto (a Kate) di quel passato. (« He had the place for a long time . . . and while Aunt Maud kept him and kept him . . . he asked himself . . . », p. 85; « Her first question, on appearing, had been as to whether . . . », p. 89; ecc.). Tre soli interventi del narratore, all'inizio e alla fine di questo lungo « primo piano », servono sottilmente a un passaggio di tempo nel racconto (il primo e il secondo) e (il terzo) a una necessità logica che giustifichi un nuovo tema di discorso. Il primo piano di Merton Densher apre il IV capitolo³⁰: « His eyes had followed her at this time quite long enough, before he overtook her, to make out more than ever, in the poise of her head, the

30. Si tratta di uno dei grandi attacchi narrativi del libro. Si ricordi che il capitolo precedente si chiude con il punto di vista di Merton, risultante tuttavia in un dialogo che, pur mantenendosi fermo intorno allo stesso registro, per la sua stessa natura di discorso drammatico, è tutto *scene*: « 'Ah, do what you like!' And she walked in her impatience away » (p. 83). Il richiamo alla scena precedente serve a mantenere il legame con il punto di vista dello stesso Merton ma, soprattutto, ad allacciare fin dall'inizio il suo registro a quello « ideale » di Kate, per il cui ascolto tutto il pezzo è in sostanza da lui pensato (in questo si può affermare con James che Kate resta il *centre of the block*: non su un piano di realizzazione tecnica, quanto su quello di centro cui tutto è riferito). Non solo: ma nell'attacco è immediatamente evocato il personaggio con cui Merton dovrà (nel ricordo) incontrarsi: Mrs. Lowder, che peraltro viene subito sfumata nella posizione che ella occuperà durante tutta la *interview*, nella quale resterà sempre un interlocutore visto dalle spalle, per dirla con James, di Merton Densher.

pride of her step — he didn't know what best to call it — a part, at least, of Mrs. Lowder's reasons. He consciously winced . . . » (p. 84). E poco oltre (p. 85): « . . . he imaged it — which was enough as some proved vanity, some exposed fatuity, in the idea of bringing Mrs. Lowder round. When, *shortly afterwards*, in this lady's vast drawing room. . . ». Le due notazioni temporali, in breve, non nascono dalla riflessione di Merton Densher, ma sorgono da un occhio (quello del narratore) che da dietro le sue spalle rammenta al lettore un passaggio di tempo. Il terzo intervento è più diretto (l'autore scrive in prima persona) ed è di natura più complessa. « This had perhaps been going far — he submitted it all to Kate; but really there had been so much in that . . . Other things than *those we have presented* had come up before the close of his scene with Aunt Maud . . . There was moreover plenty to talk about on the occasion of his *subsequent passage with our young woman*, it having been put to him abruptly, the night before . . . » (p. 95). Laddove si tratta, in sostanza, di riportare un fatto precedente a quello vissuto nel ricordo di Merton e di passare a un nuovo scambio di riflettori, ossia d'introdurre Kate ad ascoltare il resoconto di Merton e ad intervenire. Va tuttavia messo in luce che, curiosamente, a questo punto, dopo aver riportato il fatto (l'incarico affidato a Merton Densher dal suo giornale di un *reportage* dagli Stati Uniti) attraverso un registro del tutto impersonale (« The idea of a series of letters from the United States from the strictly social point of view had for some time been nursed in the inner sanctuary at whose door he sat . . . », p. 95), James trasferisce nuovamente il registro su Merton Densher che annota le reazioni di Kate, quando già qui (si rammentino le parole di James della prefazione: « though it's notable that immediately after, at the first possible moment, we surrender again to our major convenience . . . »), la *major convenience* di tornare al punto di vista centrale (e ottimale secondo il principio di James) era già a portata di mano dello scrittore. « She made so much of this last quantity, that he laughed at her innocence . . . He was struck at the

same time with her happy grasp of what had really occurred...» (p. 97). E dopo un breve dialogo le cui battute sono accompagnate da un intervento esplicativo sempre riferito al registro Densher, ecco ancora: « She spoke of the future this time as so little contingent, that *he felt...* » (p. 98). Il passaggio al suo *centre*, infine, James lo realizza con un suo nuovo intervento, ossia mediante un'anticipazione, anche questa volta, temporale, non senza aver prima considerato i due personaggi dall'esterno, come coppia (« in the crucible of *their happy discussion* », p. 98): « *The young man, moreover, before taking his leave, was to see why Kate had just spoken of the future as if they now really possessed it...* » (p. 98).

Il livello drammatico

Se passiamo nuovamente a considerare lo schema di edificazione dell'opera, di cui James nella prefazione ripercorre le fasi e illustra le leggi, e — alla luce di quanto siamo andati internamente scoprendo nelle singole pieghe della pagina, del paragrafo, del capitolo, così come essi si costruiscono, mattone per mattone (per usare l'espressione jamesiana), rispetto a ciò che lo stesso James vede come principio determinante, forza di coesione nell'economia delle singole parti — lo confrontiamo con i dati della nostra parziale indagine, possiamo concludere con alcune osservazioni generali.

In primo luogo, James guarda alla struttura generale del romanzo (di questo, in particolare; ma la sua « scoperta », di cui s'è ampiamente discusso, riguarda in sostanza l'opera tutta della « major phase ») come a un edificio severamente congegnato in blocchi ben squadrati e delimitati che corrispondono a un ideale disegno drammatico (tragico, si potrebbe anche dire, in questo caso, nel senso di tragedia vera e propria). Ciascun blocco, governato da un unico centro, intorno a cui tutto ruota (o, meglio, verso il quale tutto, dalla circonferenza più ampia e lontana possibile, deve tendere), rappresenta, negli intendimenti di James, un

elemento del dramma (un atto, forse?), preceduto, e seguito, da un altro elemento o blocco, altrettanto ben definito e squadrato. La successione di tali blocchi, il dialogo e il conflitto che da essi prendono le mosse, sono la sostanza del dramma. Ma, dice anche James, si tratta, per ciascun « pezzo », di costruire una coscienza: il che, peraltro, significa seguirla, di volta in volta, nelle modificazioni che essa subisce ad opera di altre coscienze. Ciascun blocco, pertanto, rispetto al precedente, rappresenta dunque un passo avanti di un procedimento conoscitivo, una conquista. Questo lo schema di James visto secondo la luce ottimale del « divino principio dello Scenario ».

In realtà, come ho già accennato più sopra, penso si possa affermare che l'elemento drammatico e il movimento « scenico » del testo (anche secondo l'accezione jamesiana del termine) risiedano altrove che non nell'impianto quale, secondo « il divino principio dello Scenario », James ha voluto darsi. Il blocco, abbiamo detto, è un punto d'arrivo, una conquista, una tappa di un processo conoscitivo³¹, dettato dalla necessità di cogliere globalmente una « coscienza fatta di tanti momenti di coscienza ». Pur applicando (come visione *a posteriori*, quanto meno), un sistema rigoroso all'impianto creativo di *The Wings of the Dove*, ed affermando decisamente la propria rigida aderenza allo schema (« Do

31. GIORGIO MELCHIORI, nel saggio *Due manieristi: James e Hopkins*, nel volume *I funamboli* (Torino, 1963), così scrive: «... non dobbiamo lasciarci ingannare da queste allusioni ai blocchi e dalle metafore architettoniche in genere; e non dobbiamo nemmeno concludere che James concepisse i suoi romanzi come equilibrate strutture classiche, o mirasse a un effetto di solennità e di serenità sul tipo di quello creato da contorni rettilinei e da un alternarsi armonioso di masse strutturali simmetriche. Egli voleva, è vero, conferire alle sue creazioni profondità e volume; ma, per raggiungere questo scopo, scelse sempre la via tortuosa ». Perché, scrive ancora MELCHIORI, « l'oggetto della sua ricerca è tanto prezioso, che egli si muove con estrema cautela, tastando continuamente il terreno e provando vie diverse per accostarsi ad esso » (p. 37). Potremmo, a questa analisi della particolare essenza dell'arte jamesiana, aggiungere che per James i « blocchi » sono in realtà un'aspirazione, termini di una conoscenza, non forse un'unità costruttiva (secondo la definizione dello stesso MELCHIORI nel capitolo introduttivo del suo libro, p. 19), ma certo un'unità di ricerca.

I ever abandon one centre for another after the former has been postulated? », abbiamo visto che l'Autore retoricamente si domanda), James stesso è portato a riconoscere, si rammenti, la necessità di certi « strappi alla regola », e, anzi, invita il lettore a scoprire i suoi « trucchi » (*dodges*). Ma, a mio parere, non è nello svelare i « trucchi », e neppure nell'approvare lo « strappo alla regola », che si può confermare o negare la validità della struttura *drammatica jamesiana*.

Mi sentirei, invece, di asserire, sulla base di una lettura stretta, ravvicinata del nostro testo, che tutto il movimento drammatico, scenico, postulato da James, risiede non tanto nello schema, ma, oserei dire, nella continua, tormentata infrazione di quello schema. In altri termini, la pagina jamesiana, considerata, come ho cercato di far rilevare in queste note, secondo quanto James stesso scrive rispetto al punto di vista, ad esempio, non è che un continuo, talora insistente, martellante, infrangere il « diritto cammino » del registro unico, uno spostare il fuoco della lente che, appunto, tradiscono la vera ricerca, la tortuosa conquista, ogni volta, del suo centro. Né meno franta, spezzata, mossa, risulta la pagina cosiddetta *pittorica* (nel senso della *picture* jamesiana in contrapposizione a *scene*; si veda più indietro), dove l'intensificazione del punto di vista (il monologo-dialogo interiore), l'intervento dell'*io* narrante, l'ammiccare di James al lettore, danno alla benchè solida struttura un andamento tutt'altro che lineare e frantumano, sia pure a tratti, l'elemento « pittorico » generale.

Ho insistito, precedentemente, sul termine « dialogo » a proposito dei continui passaggi di punto di vista, delle intensificazioni, delle spezzature, degli inserti esplicativi. È in questo contesto dialogico, fatto di contrasti e rotture interne rispetto a una linea diretta di racconto (e che per ora mi sono limitata ad esaminare sotto il profilo della tecnica del punto di vista³²), fatto di vibrazioni (e si rammenti co-

32. Ho tuttavia procurato di dare fin da ora qualche esemplificazione di movimenti, rotture, intensificazioni a livelli anche diversi. Si

me per James *vibration*, in special modo in *The Wings of the Dove*, è segno di vitale sensibilità³³), fatto di convergenza di segnali in concordanza con le intensificazioni e le tensioni emotive, che si deve leggere la vera essenza drammatica del romanzo jamesiano: un romanzo pertanto sostanzialmente « dialogico », nel senso che presuppone e implica una continua ricerca interiore, un fitto dibattito, una sofferta conquista conoscitiva e coscienziale.

STEFANIA PICCINATO

pensi al gioco delle allitterazioni, al ricorso a epanalessi e ripetizioni. Di grandissimo interesse sarebbe ancora, in tal senso, lo studio dell'andamento ritmico della frase e delle clausole.

33. «... a young person conscious of a great capacity for life... condemned to die under short respite... aware moreover of the condemnation and passionately desiring to 'put in' before extinction as many of the finer vibrations as possible and so achieve... the sense of having lived»: così descrive James nelle prime righe della prefazione l'idea del personaggio di Milly Theale; «Mrs. Stringham was never to forget — for the moment had not faded, nor the infinitely fine vibration it set up in any degree ceased — her own first sight of the striking apparition...» (pp. 117-118: Mrs. Stringham rievoca il suo primo incontro con Milly); o, ancora: «She [Milly] had never, she might well believe, been in such a state of vibration» (p. 165); «These things, for Milly, inwardly danced their dance; but the vibration produced... had lasted less than our account of them» (p. 282); ecc.