

ANALISI TOPOLOGICA DI *THE PORTRAIT OF A LADY*

1. — La grande coerenza formale di *The Portrait of a Lady* trova una cogente conferma nell'analisi della sua modellizzazione spaziale che, sulla scorta della semiotica dello spazio culturale di Jurij M. Lotman¹, si rivela un efficace banco di prova sia per l'ordine costruttivo che per la struttura tematica del romanzo. È noto che nell'ambito della produzione jamesiana quest'opera sancisce il definitivo superamento della fase di apprendistato e, ancor più, rappresenta la prima grande e convincente espressione dell'arte di Henry James². D'altra parte, non solo F. R. Leavis³, ma anche F. O. Matthiessen, che pure pone al vertice della narrativa jamesiana gli ultimi romanzi, osserva che «*The Portrait of a Lady* is his first unquestioned masterpiece»⁴, per cui, a conclusione del suo studio sulla «fase maggiore», dedica al romanzo l'«Appendix» in-

1. Cfr. JU. M. LOTMAN e R. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, 1975; in particolare si veda la parte II: *Semiotica dello spazio culturale* di Lotman, pp. 145-248.

2. Cfr. OSCAR CARGILL, *The Novels of Henry James*, New York, 1961, che tra l'altro scrive: «All in all, the characters of *The Portrait of a Lady* are composite figures, as one might expect them to be in a novel which is in a way a summary of all the novelist had learned in his apprenticeship» (p. 121). Al riguardo S. GORLEY PUTT nota che: «Certainly, with *The Portrait of a Lady* the apprenticeship is over» (*The Fiction of Henry James*, Harmondsworth, 1968, p. 138). Vale la pena di ricordare il giudizio che, nel 1956, Agostino Lombardo esprimeva sul *Portrait*, definito «esemplare, ricco romanzo, tra i suoi maggiori, il quale degnamente conclude la prima fase della sua carriera» («Introduzione», *Le Prefazioni di Henry James*, a cura di A. LOMBARDO, Venezia, 1956, p. XXII). Parimenti, nel volume *Il gusto di Henry James*, di BARBARA e GIORGIO MELCHIONI, Torino, 1974, leggiamo che il *Portrait* rappresenta «l'opera che chiude trionfalmente il primo ciclo della sua narrativa» (p. 32). Quanto alle contrastanti reazioni dei contemporanei del narratore rinvio al volume *Henry James: The Critical Heritage*, a cura di ROGER GARD, London-New York, 1968, pp. 93-149.

3. Cfr. F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*, Harmondsworth, 1972 [1^a ed. 1948], ove leggiamo che «*The Portrait of a Lady* is an original masterpiece. That, however, is what I take it to be; it is one of the greatest novels in the language» (p. 147).

4. F. O. MATTHIESSEN, *Henry James: The Major Phase*, New York, 1963, [1^a ed. 1944], p. 153.

titolata «The Painter's Sponge and Varnish Bottle» sulle revisioni jamesiane⁵.

Pertanto, se è vero che qui per la prima volta James manifesta le peculiari caratteristiche di «narratore consapevole»⁶, va nondimeno rilevato che il precipuo e determinato *continuum* spaziale del romanzo si configura come metalinguaggio strutturante, tanto più significativo in quanto il cosiddetto «tema internazionale» viene espresso topologicamente dall'antinomia America vs Europa. Più specificamente, il tratto saliente del modello spaziale del *Portrait* risulta essere un movimento della protagonista, Isabel Archer, verso un polo d'attrazione situato al centro del diagramma topologico della narrazione. La costituzione spaziale in base a una forza centripeta è un procedimento tipicamente jamesiano che, a ben guardare, si lega abbastanza intimamente alla tecnica del *limited viewpoint*. Nesso, questo, già messo in evidenza da Georges Poulet: «Per il pensiero già il semplice fatto di costituirsi in una coscienza 'centrale' comporta una specie di disposizione circolare del mondo circostante. Lo spirito è un proiettore che fa ruotare nello spazio il suo fascio di luce. I suoi raggi si stendono da ogni parte. L'universo si costruisce concentricamente a partire da un fulcro centrale»⁷. Gli spostamenti della protagonista, da Albany in Inghilterra e successivamente in Italia, coincidono con le fasi di focalizzazione del dramma esistenziale della donna; lo svolgimento narrativo non ci pone immediatamente dinanzi all'«intelligenza centrale» ma piuttosto le dà uno spessore psicologico gradualmente e cumulativamente, al punto che solo nell'ultima parte del romanzo la coscienza di Isabel guadagna la sua centralità. Il che corri-

5. Il *Portrait* fu dapprima pubblicato a puntate su *The Atlantic Monthly* (Novembre 1880-Dicembre 1881), nel 1881 apparve anche in volume, con minori varianti al testo. Le modifiche che interessano Matthiessen per un'analisi dell'evoluzione della tecnica jamesiana sono quelle apportate al testo in occasione della «New York Edition» in ventisei volumi (1907-1917).

6. Cfr. AGOSTINO LOMBARDO, «James: il narratore consapevole», in *Il Mondo*, 26 Febbraio 1963; ora in *Il diavolo nel manoscritto*, Milano, 1974, pp. 163-168. Nel suo intervento lo studioso italiano ricorda anche il volume *The Ordeal of Consciousness in Henry James* di DOROTHEA KROOK, Cambridge, Mass., 1962, ove abbiamo un'interessante analisi del *Portrait*, per quanto limitata solo alla protagonista (pp. 26-61).

7. GEORGES POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, 1971, p. 422.

sponde, sul piano della spazializzazione, al raggiungimento del *locus* centripeto-conoscitivo rappresentato dallo spazio dell'esperienza, cioè il Vecchio Continente. Sul procedimento adottato nella sua narrativa, lo stesso James scrive che «the first thing we do is to cast about for some centre in our field»⁸.

Questa scelta trova una spiegazione proprio nel fatto che il romanziere assume la forma archetipica del cerchio quale espressione metaforica della coscienza umana e del suo rapporto con il reale. Che tale concezione sia frutto di un certo travaglio artistico viene confermato dallo stesso scrittore quando, nella «Preface» al *Portrait*, ricorda che, al momento della stesura del romanzo, il suo imperativo categorico era uno solo: «Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness»⁹. In effetti, quella di Isabel è una consapevolezza *in fieri*, che si realizza cioè nel suo passaggio dall'innocenza all'esperienza: solo nel capitolo XLII, resasi conto della sterilità morale a cui l'ha condotta il marito, la protagonista rivela tutto il suo potenziale psicologico. Non è casuale quindi che James, sempre nella prefazione, sottolinei la grande importanza di queste pagine per una giusta comprensione del personaggio: «Reduced to its essence, it is but the vigil of searching criticism; but it throws the action further forward than twenty 'incidents' might have done. It was designed to have all the vivacity of incident and all the economy of picture»¹⁰. Da questo momento entra attivamente in azione quella che J. A. Ward ha definito «the imagination of disaster»¹¹, che pone Isabel al cospetto dell'esperienza del male, la meta tragicamente reale del suo viaggio verso la conoscenza.

Né va dimenticato che a questo movimento nello spazio fanno riscontro i ristretti limiti assegnati all'«area temporale della coscienza»¹², se è vero che ci è dato sapere pochissimo sul passa-

8. HENRY JAMES, *Notes on Novelists*, New York, 1914, p. 395.

9. HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, a cura di R. P. BLACKMUR, New York, 1962 [1^a ed. 1934], p. 51.

10. *Ibid.*, p. 57.

11. Cfr. J. A. WARD, *The Imagination of Disaster: Evil in the Fiction of Henry James*, Lincoln, 1961.

12. G. POLLET, *op. cit.*, p. 425.

to di Isabel fatta eccezione per le succinte informazioni al momento della presentazione del personaggio. Per di più, detto passato apparentemente non interviene mai a condizionare le scelte della giovane che, nel rifiutare gli anni trascorsi ad Albany, sembra voler abbandonare definitivamente l'innocenza americana; in questo senso non è privo di significato l'insistito rifiuto opposto a Caspar Goodwood, il giovane connazionale che la insegue per l'Europa nella speranza di sposarla e, in un certo senso, di restituirla allo spazio americano.

Del resto, non è nemmeno da trascurare il fatto che James traduca, nella «Preface» a *Roderick Hudson*, in termini spaziali la personale visione dell'arte narrativa: «Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so»¹³. Come ha notato Josef Frank, il romanzo moderno, nel tentativo di organizzarsi poeticamente, ha rinunciato in parte alla temporalità per adottare la forma delle arti spaziali;¹⁴ il che vale particolarmente per la narrativa jamesiana che, certamente in anticipo rispetto agli sperimentalismi joyceiani e woolfiani citati da Frank, sovverte la convenzione per cui «literature is generally to be classed as a time-art»¹⁵ privilegiando i procedimenti delle arti spaziali.¹⁶ In questo senso, la perfetta geo-

13. H. JAMES, *The Art of the Novel*, cit., p. 5.

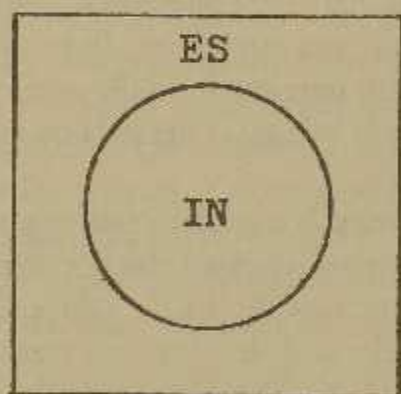
14. Cfr. JOSEF FRANK, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, LIII (1943), pp. 379-92.

15. RENÉ WELLEK e ALSTIN WARREN, *Theory of Literature*, Harmondsworth 1978, p. 215.

16. È interessante notare che il romanziere, parlando del suo lavoro di revisione in occasione della pubblicazione della «New York Edition» immagini se stesso come un pittore intento a ritoccare le sue tele: «I have felt myself then, on looking over past productions, the painter making use again and again of the tentative wet sponge. The sunk surface has here and there, beyond doubt, refused to respond; the buried secrets, the intentions, are buried too deep to rise again, and were indeed, it would appear, not much worth the burying. Not so, however, when the moistened canvas does obscurely flush and when resort to the varnish bottle is thereby immediately indicated. The simplest figure for my revision of this present array of earlier, later, larger, smaller canvases, is to say that I have achieved it by the very aid of the varnish-bottle» (*The Art of the Novel*, cit., pp. 11-12). Per uno studio approfondito sul rapporto tra arti visive e narrativa jamesiana rinvio allo studio di VIOLA HOPLINS WINNER, *Hesry James and the Visual Arts*, Charlottesville,

metria del cerchio si configura come una cornice entro cui organizzare, secondo una minuziosa strategia formale, l'artificio letterario che, diversamente dalla realtà, avrà inevitabilmente dei confini, cioè una conclusione felice o triste che sia. Alla luce della separazione tra reale e finzione letteraria all'artista non resta che la speranza di creare un'opera capace di ripetere omologicamente e metaforicamente «il grande mistero del mondo»¹⁷.

2. — Prendendo le mosse dalle utili indicazioni lotmaniane possiamo definire la modellizzazione spaziale di *The Portrait of a Lady* come un piano diviso in due parti da una frontiera che si dispone secondo «una linea omeomorfa a una circonferenza»¹⁸; si realizzano in tal modo due porzioni: quella esterna (ES) sta a rappresentare il territorio americano quella interna (IN) racchiude il Vecchio Mondo secondo il modello bidimensionale che segue:



Scrive Lotman: «L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione: noi vs gli altri»¹⁹, precisando che «l'orientamento prodotto dal coincidere del punto

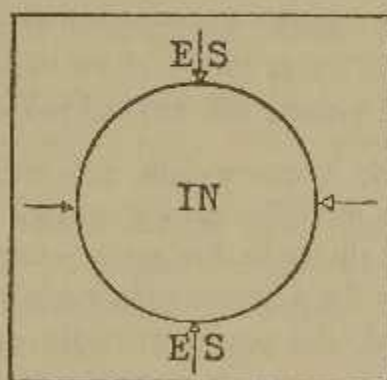
1970; si veda anche F. O. MATTHIJSSEN, «James and the Plastic Arts», *The Kenyon Review*, V, Autunno 1943, pp. 536-560. Pure molti riferimenti alle arti figurative incontriamo nel citato volume di B. e G. MELCHIORI, *Il gusto di Henry James*.

17. MARCELLO PAGNINI, *Critica della funzionalità*, Torino, 1970, p. 16.

18. JU. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ, *op. cit.*, p. 155.

19. *Ibid.*

di vista del testo con i punti dello spazio esterno»²⁰ da origine a un vettore diretto verso il centro secondo il modello seguente:



Si tratta di un modello che esprime l'orientamento centripeto dell'eroina jamesiana nella vicenda della quale abbiamo la coincidenza del punto di vista del testo con lo spazio esterno, implicitamente espresso dalla sua innocenza. In pratica, il vettore dell'orientamento indica un movimento dalla non-cultura (ES) alla cultura (IN), vale a dire il «viaggio» verso la conoscenza da parte della protagonista²¹.

A rendere ancora più completo tale modello bidimensionale, la semiotica lotmaniana suggerisce che l'opposizione IN vs ES può essere intesa anche come QS vs QL, «dove QS è l'invariante di concetti come 'mondo visibile', 'mondo terreno', 'mondo dei vivi', «questo mondo», e QL è l'invariante dei concetti di 'mondo dell'aldilà', 'mondo dei non uomini' (dei e trapassati, senza distinzione), 'mondo non terreno', 'quel (l'altro) mondo'»²². Nel caso del romanzo jamesiano QS corrisponde all'area dell'esperienza, laddove QL sta per l'area dell'innocenza, «mondo non terreno» in quanto privo di valenze culturali e storiche alle quali fare riferimento. Si tratta quindi di un'opposizione cultura vs non-cultura, esperienza vs immaginazione; antinomia, questa, che viene enfa-

20. *Ibid.*, p. 156.

21. *Ibid.*, p. 157.

22. *Ibid.*, p. 161.

tizzata sin dalle prime pagine del romanzo con la presentazione di una Isabel Archer desiderosa di intraprendere il suo viaggio conoscitivo: «[...] her love of knowledge had a fertilizing quality and her imagination was strong» (Cap. III). Risulta evidente che immaginazione e conoscenza sono in questo romanzo due forze antitetiche se è vero che lo spirito immaginoso della fanciulla di Albany si figura la conquista di una «pure truth», laddove l'esperienza le insegnerà che agli uomini è dato comoscere — per dirla con Melville — soltanto una «mortally intolerable truth»²³, cioè la certezza del male.

Come nei romanzi maggiori, James pone al centro del *Portrait* «the anguish of knowledge»²⁴, che sarà per Isabel una conquista tanto più dolorosa e drammatica in quanto, all'inizio della sua avventura europea, «she had a fixed determination to regard the world as a place of brightness, of free expansion, of irresistible action» (Cap. VI). In effetti, nei primi capitoli del romanzo gli interventi autorali mirano a mettere in evidenza le contraddizioni dell'eroina nel modo più esplicito possibile: se da un lato ci è dato sapere che «she had a great desire for knowledge» (Cap. IV), dall'altro apprendiamo che ella si prepara ad affrontare la vita «with her meagre knowledge, her inflated ideals, her confidence at once innocent and dogmatic» (Cap. VI), ove dogmatismo e idealismo enucleano le fondamentali debolezze della giovane, ostinatamente abbarbicata alla personale immagine dell'universo.

Nel contempo, l'autore adotta il procedimento della drammatizzazione per mostrare che nella fanciulla vi è il desiderio, più o meno inconscio, di appagare l'immaginazione non meno dell'intelletto. Significativo in questa direzione il colloquio con il cugino Ralph Touchett, il quale, resosi conto dell'empito idealistico visionario della giovane al cospetto dell'antica villa dei Touchett, non può fare a meno di avvertirla che «there's no romance here

23. HERMAN MELVILLE, *Moby-Dick*, Harmondsworth, 1975, p. 203.

24. RUTH BERNARD YEAZELL, *Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James*, Chicago-London, 1976, p. 39. Il tema della conoscenza del male come modello mitico viene approfondito, nelle interessanti pagine dedicate al *Portrait*, da LYALL H. POWERS, *Henry James: An Introduction and Interpretation*, New York, 1970, pp. 60-75.

but what you may have brought with you», proprio perchè il sensibile giovane intuisce che ella inconsapevolmente ammanta le sue romantiche fantasticherie ostentando «a great passion for knowledge» (Cap. V).

3. — Nell'organizzazione spaziale del *Portrait*, la villa dei Touchett, Gardencourt, si configura come una sorta di inviolabile giardino edenico, come lo stesso nome pare volere rimarcare: il che infrange l'antitesi America *vs* Europa nei termini consueti innocenza *vs* esperienza, Gardencourt trovandosi sul suolo inglese. *Locus* quindi che delude le aspettative della giovane ventitreenne che, dopo qualche tempo di soggiorno nella villa, si rende conto del senso di permanente immobilità che vi regna: l'invalido e anziano zio, Mr Touchett, trascorre pigramente le sue giornate tra la poltrona e la sedia a rotelle, in compagnia del figlio Ralph, anch'egli di precaria salute e senza nessun legame con la società aristocratica. Quanto a Mrs Touchett, ella rifiuta risolutamente il ruolo di padrona di Gardencourt — «She played no social part as mistress of Gardencourt» (Cap. VII) — preferendo andarsene in giro per il mondo in cerca di vivaci amicizie e novità.

La fanciulla americana giunge in questo ambiente sicura di avere messo piede nel mondo dell'esperienza. Scopre invece una realtà statica e amorfa, ove il rituale predomina su qualsiasi altro evento umano e sociale. Non per nulla una scena smaccatamente ritualistica apre la narrazione:

Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea. There are circumstances in which, whether you partake of the tea or not — some people of course never do — the situation is itself delightful those that I have in mind in beginning to unfold this simple history offered an admirable setting to an innocent pastime (Cap. I).

All'avventuroso e ricco passato della villa Tudor fa riscontro l'«innocente passatempo» che, non meno della «almost rustic simplicity» dell'anziano padrone, pare indicarci la dimensione edenica di tale spazio dell'immobilità.

A questo punto occorre sottolineare che nella mente di Isabel si instaura sempre e, direi, automaticamente un nesso tra vicenda umana e *locus*, al punto che spazio ed esperienza finiscono per coincidere. È pertanto significativo che, alla vigilia della partenza per il Vecchio Mondo, Isabel confessi alla zia: «I like places in which things have happened — even if they're sad things [...]» (Cap. III); in particolare, parlando della casa di Albany che sta per lasciare, la fanciulla osserva che «[...] the place has been full of life [...] I mean of experience — of people's feeling and sorrow [...]» (Cap. III).

Come si è visto, spetta a Ralph spiegare all'eroina l'onnipresente monotonia di Gardencourt, che, nelle parole del giovane, non solo è la «dullest house in England» (Cap. VII), ma anche e soprattutto luogo protettivo, rifugio contro il male del mondo, tanto più necessario perché «she had seen very little of the evil of the world» (Cap. VI). Ma, in quanto giardino inviolabile, Gardencourt non può promettere alla ragazza nessun atto conoscitivo: il che, implicitamente, la riconduce nello spazio innocente della propria fanciullezza americana. Resasi conto di tutto questo, Isabel cerca di conquistarsi uno spazio al di là di tale ambiente: di qui il rifiuto opposto alla vantaggiosissima proposta di matrimonio di Lord Warburton — ricco aristocratico inglese in rapporti di grande amicizia con i Touchett — che finirebbe per ricondurre Isabel in una realtà senza accadimenti, laddove ella desidera intraprendere «the free exploration of life» (Cap. XII). Il narratore drammatizza, in un serrato dialogo tra l'eroina e il pari inglese, le motivazioni del diniego reiterato opposto dalla giovane:

«[...] I'll tell it you after all. It's that I can't escape my fate».

«Your fate?»

«I should try to escape it if I were to marry you».

«I don't understand. Why should not *that* be your fate as well as anything else?»

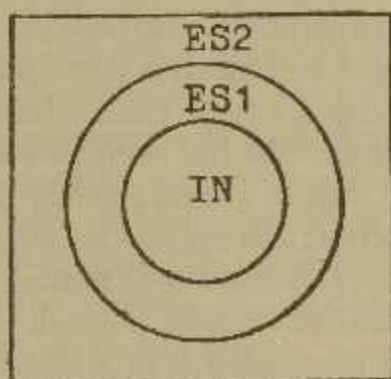
«Because it's not», said Isabel femininely [...]

«I can't escape unhappiness», said Isabel. «In marrying you I shall be trying to». (Cap. XIV).

Né possiamo trascurare il fatto che ella, passando in rassegna

le singole voci dei titoli e dei privilegi rifiutati, concluda l'elencazione mentale con «a great exclusion», che basta da sola a cancellare la rassicurante e positiva valenza di tutte le altre voci.

4 — Se è vero che può esistere «una sola frontiera fondamentale all'interno di un modello della cultura»²⁵, si può concludere che tale linea di demarcazione non è stata ancora varcata dalla protagonista, Gardencourt ponendosi come spazio esterno (ES1) diviso da una frontiera secondaria dallo spazio americano (ES2), già denominato ES in un primo diagramma topologico. Graficamente il modello si presenta nel modo seguente²⁶:



È chiaro che il «mondo terreno» in senso lotmaniano è rappresentato sia da ES1 che da IN, in quanto se così non fosse non sarebbe possibile il nesso tra Gardencourt e l'Italia. Nella fattispecie vediamo che da IN giunge in ES1 Madame Merle, una americana dal passato ambiguo trapiantata in Italia, la quale ha la funzione, a livello di organizzazione spaziale, di ricordare a Isabel l'esistenza di un *locus* di arricchimento conoscitivo oltre la «frontiera» di Gardencourt. Sin dall'entrata in scena presso la villa dei Touchett (Cap. XVIII), questo personaggio esercita una forte attrazione sulla giovane connazionale proprio perché «her manner ex-

25. JU. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ, *op. cit.*, p. 163.

26. Anche questa possibilità viene ipotizzata da Lotman, che, in proposito, scrive: «Il modello di complicità in caso di sovrapposizione reciproca degli opposti, IN vs ES, allorché tali opposti appartengono entrambi al 'mondo terreno', e la frontiera tra essi passa all'interno di QS e dell'opposizione QS vs QL. Ne deriva uno schema nel quale IN ed ES1 rappresentano lo spazio di QS, ed ES2 costituisce lo spazio di QL» (*Ibid.*, p. 161).

pressed the repose and confidence which come from a large experience» (Cap. XVIII). Va da sé che tale esperienza, agli occhi di Isabel, ha origine nel prolungato soggiorno italiano, come del resto Madame Merle fa intendere alla fanciulla, la quale si convince sempre più che l'Italia è il luogo della cultura e dell'esperienza, e in particolare Roma — per usare una definizione della Eliot — le appare come «the spiritual centre and interpreter of the world»²⁷. Visto che il suo facile eloquio fa presa sulla giovane conazionale, Madame Merle coglie l'occasione per introdurre nel mondo immaginoso dell'eroina la figura di Gilbert Osmond, un vedovo quarantenne americano che ha eletto a sua dimora Firenze: alcune pagine del Cap. XIX mostrano con quanta perizia Madame Merle — una donna capace di fare «wonderful tasks of rich embroidery» — riesce a creare, nell'immaginazione romantica della fanciulla, una diretta associazione tra quest'uomo e l'Italia:

«[...] He's Gilbert Osmond — he lives in Italy; that's all one can say about him or make of him. He's exceedingly clever, a man made to be distinguished; but, as I tell you, you exhaust the description when you say he's Mr Osmond who lives *tout bêtement* in Italy. No career, no name, no position, no fortune, no past, no future, no anything. Oh yes, he paints, if you please — paints in watercolours, like me, only better than I [...]» (Cap. XIX).

Qui la caratterizzazione dell'uomo in termini negativi si contrappone al mondo protettivo e senza problemi economici di Lord Warburton — procedimento che, agli occhi di Isabel, non fa altro che enfatizzare l'opposizione Gardencourt *vs* Italia. Vale la pena di ricordare le parole con cui la giovane risponde a Ralph che timidamente cerca di metterla in guardia contro la natura infida e velenosa del vedovo americano:

«[...] no property, no title, no honours, no houses, no lands, nor position, nor reputation, nor brilliant belongings of any sort. It's the total absence of all these things that please me. Mr Osmond's simply a very lonely, a very cultivated and a very honest man — he's not a prodigious proprietor». (Cap. XXXIV).

27. GEORGE ELIOT, *Middlemarch*, Harmondsworth, p. 225.

Nella visione idealistica della giovane, all'assenza di beni materiali non può che corrispondere il possesso di grandi doti spirituali ed estetiche. E, quindi, nella schematica contrapposizione figurata da Isabel, se il pari inglese le prometteva una grande esclusione dalla vita, Gilbert Osmond non potrà che offrirle quella «pura verità» vanamente cercata nel suo primo soggiorno europeo. In tutto questo l'Italia gioca un ruolo fondamentale giacché, dopo l'incontro con Madame Merle, le s'impone come *locus* di eredità culturale e di grande crescita spirituale e conoscitiva:

The charm of the Mediterranean coast only deepened for our heroine on acquaintance, for it was the threshold of Italy, the gate of admirations. Italy, as yet imperfectly seen and felt, stretched before her as a land of promise, a land in which a love of the beautiful might be comforted by endless knowledge. Whenever she strolled upon the shore with her cousin — and she was the companion of his daily walk — she looked across the sea, with longing eyes, to where she knew that Genoa lay. She was such a thrill even in the preliminary hovering. (Cap. XXI).

In questo paesaggio l'eroina sente che è giunto il momento del suo destino: quell'esperienza cioè che le darà la chiave per una profonda comprensione del reale, quella *quest* unica e irripetibile che avrà conclusione con la conquista di «un sapere senza fine».

5. — L'avventura italiana di Isabel ha inizio nella villa fiorentina di Osmond, la quale, grazie a una penetrante simbolizzazione, rivela al lettore quello che la protagonista non riesce a scorgere²⁸.

«A man's house is an extension of himself»²⁹; la casa di Osmond, più di ogni altro elemento narrativo, mette a nudo la vera natura del padrone. Se è vero però che, appena giunta in Italia, «she lost herself in a maze of visions» (Cap. XXI), allora ben comprendiamo il cicco idealismo con cui ella si accosta all'ambiente

28. Cfr. R. W. STALLMAN, *The Houses that James Built*, Michigan State University Press, 1961, ove si ritiene che la villa di Osmond corrisponda all'attuale villa Mercede a Belosguardo, nella quale abitavano gli amici del romanziere, Frank e Elizabeth Booth (p. 8).

29. RENÉ WILLET e AUSTIN WARREN, *op. cit.*, p. 221.

degli americani trapiantati nel nostro paese, unica spiegazione alla sua incapacità di recepire le avvisaglie e le premonizioni provenienti dalla casa fiorentina:

The villa was a long, rather blank-looking structure, with the far-projecting roof which Tuscany loves and which, on the hills that encircle Florence, when considered from a distance, makes so harmonious a rectangle with the straight, dark, definite cypresses that usually rise in groups of three or four beside it. The house had a front upon a little grassy, empty, rural piazza [...] this antique, solid, weather-worn, yet imposing front had a somewhat incommunicative character. It was the mask, not the face of the house. It had heavy lids, but no eyes [...]

It had a narrow garden, in the manner of a terrace, productive chiefly of tangles of wild roses and other old stone benches, mossy and sun-warmed [...] the windows of the ground floor, as you saw them from the piazza, were, in their noble proportions, extremely architectural: but their function seemed less to offer communication with the world than to defy the world to look in. They were massively crossbarred, and placed at such a height that curiosity, even on tiptoe, expired before it reached them. (Cap. XXII)

Sul piano lessematico il passo offre al lettore parecchi segnali — *blank-looking, dark, empty, weather-worn, solid, imposing, heavy, narrow, crossbarred* sono termini tesi a sottolineare il senso di un' opprimente presenza: la villa di Osmond non può che essere uno spazio angustamente disumano, luogo dei falsi ideali e di grande isolamento dalla vita quotidiana. Non meno significativa è la minuziosa descrizione dell'interno che — come osserva Cristina Giorcelli — «evoca la vacuità, la superficialità, la leziosità del suo proprietario»³⁰. Di più: il rapporto antinomico stabilito con il mondo di Gardencourt traspare proprio dall'immagine dell'«angusto giardino», che, nella simbolizzazione jamesiana, rappresenta un restringimento delle possibilità conoscitive nonché una prefigurazione della vita di prigionia che attende Isabel. Che l'autore ci ricordi nella stessa pagina che si tratta di un «tangled garden» non è quindi casuale; va da sé che l'immagine si inquadra

30. CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*, Roma, 1968, p. 91.

in quel sistema metaforico mirante ad approfondire il rapporto tra l'innocenza e il male. Non è nemmeno casuale che, dopo avere sposato Osmond e scoperto che «his egotism lay hidden like a serpent in a bank of flowers» (Cap. XLII), Isabel sia costretta a vivere in un palazzo romano senza giardino e senza luce:

It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind indeed seemed to peep down from a small high window and mock at her. (Cap. XLII)

Palazzo Roccanera che, visto dall'esterno, si presenta come «a dark and massive structure», è il *locus* ove si consuma l'ultimo atto del dramma di Isabel, giacché tra le sue pareti ella infine si rende conto — durante una «extraordinary meditative vigil [...] that was to become for her such a landmark»³¹ — di avere per sposo un essere che è l'epitome dell'egoismo e del male. Pertanto, non le resta che l'accettazione di una vita di sofferente sopportazione del male — è questo il terribile prezzo che ella deve pagare per avere voluto intraprendere «una libera esplorazione della vita». Alla conclamata indipendenza fa riscontro il totale soggiacere al volere del marito: «Her mind was to be his — attached to his own like a small garden-plot to a deer-park» (Cap. XLII). Al «realm of light» fa riscontro il buio spirituale in cui l'ha trascinato Osmond:

There were certain things they must do, a certain posture they must take, certain people they must know and not know. When she saw this rigid system close about her, draped though it was in pictured tapestries, that sense of darkness and suffocation [...] took possession of her; she seemed shut up with an odour of mould and decay. (Cap. XLII)

Nella tenebra del suo dramma esistenziale, solamente Ralph appare a Isabel come «a lamp in the darkness» — l'opposizione con Osmond è evidente: laddove Ralph convince il morente padre a fare della cugina una ricca ereditiera per darle quella indipendenza necessaria per una realizzazione delle sue grandi speranze,

31. H. JAMES, *The Art of the Novel*, cit., p. 57.

il demoniaco Osmond si appropria del patrimonio costringendo l'eroina negli angusti spazi di una vita inautentica e miseramente tetra. Non meno di Palazzo Roccanera³², le antiche rovine della capitale, nell'ottica disforizzante dell'eroina, si accordano perfettamente al personale destino: tale rapporto empatico col paesaggio è invero l'unico soccorso che le giunge nella sua solitaria sofferenza — nel processo di immedesimazione, lo spazio romano diventa, più che un correlativo oggettivo, la silenziosa metafora del proprio dramma:

She had long before this taken old Rome into her confidence, for in a world of ruins the ruin of her happiness seemed a less unnatural catastrophe. She rested her weariness upon things that had crumbled for centuries and yet still were upright; she dropped her secret sadness into the silence of silence of lonely places [...] (Cap. II)

Né può essere trascurato il fatto che esiste un ricco tessuto di metafore spaziali che integrano, talora in modo determinante, l'organizzazione formale del *Portrait*. Così, quando Isabel apprende la verità circa una vecchia relazione tra Osmond e Madame Merle, da cui è nata la piccola Pansy, la condizione psicologica dell'eroina viene paragonata a «a dark alley with a dead wall at the end» (Cap. XLII) — una metafora che giunge a intensificare il senso di soffocante imprigionamento patito dalla protagonista. Nella stessa pagina leggiamo che «a gulf had opened between them [Osmond e Isabel] over which they looked at each other with eyes that were on either side a declaration of the deception suffered». Analogamente, quando ella si chiede se Warburton non ostenti un amore per Pansy solo per starle vicino, apprendiamo che «Isabel wandered among these ugly possibilities until she had completely lost her way; some of them as she suddenly encountered them, seemed ugly enough. Then she broke out of the labyrinth [...]» (Cap. XLII). Lo spazio dunque serve a tradurre la psicologia della protagonista.

32. Cfr. R. W. STALLMAN, *op. cit.*, p. 9. (Lo studioso suggerisce che James possa essere stato ispirato dal palazzo Antici-Mattei a Roma). A proposito di questo palazzo, CRISTINA GIORCELLI, *op. cit.*, p. 92, nota che esso «già nel nome suggerisce la prigione, la fortezza medioevale».

È più precisamente lo spazio reale, lo spazio della vita quotidiana — stanze buie, sentieri labirintici, vicoli ciechi, corridoi senza fine — sostituisce i termini astratti nella descrizione della condizione interiore di Isabel — e qui va ricordato che questo procedimento James aveva avuto un grande maestro in Flaubert³³.

6. — Le ultime parole dell'eroina sono certamente di consapevolezza. Lo spostamento nello spazio si è concluso: quel «centro» detentore del vero è stato raggiunto — e quella stessa forza centripeta che l'aveva attirata a sé con allettanti promesse conoscitive, infine si rivela forza costringitiva che imprigiona una donna del tutto vinta dal male. Una volta conquistato il «centro» ella può guardare al mondo, scorgerne la grandezza infinita e, da ultimo, capire che con esso si riesce a stabilire solo un rapporto problematico e complesso:

The world, in truth, had never seemed so large; it seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters. (Cap. IV)

Nonostante ella sia ben consapevole di essere null'altro che un «frail vessel», decide di rifiutare ancora una volta la proposta dell'ostinato Caspar Goodwood. È stato scritto in proposito da Marion Montgomery: «When Isabel's marriage is a total failure, when she has lost her liberty, an important turning point in her history is reached. She turns desperately to duty [...] It is this morbid sense of duty which prevents her breaking free of Osmond [...]»³⁴.

33. ROLAND BOURNEUF e REAL OUILLET, *L'univers de romans*, Paris, 1975, p. 103. In verità, un simile procedimento incontriamo anche nell'arte matura di George Eliot — soprattutto in *Middlemarch* e *Daniel Deronda*. — per cui non mi pare azzardato dire che anche la lezione eliotiana abbia agito nell'uso jamesiano delle metafore spaziali. L'argomento è in parte affrontato nell'interessante studio di B. M. PISAPIA, «George Eliot e Henry James», *Studi Americani*, XIII (1967), pp. 255-280.

34. MARION MONTGOMERY, «The Flaw in the Portrait», in *Twentieth Century: Interpretations of 'The Portrait of a Lady'*, edited by PETER BURDENHUIS, Englewood Cliffs, N. J., 1968, p. 63. Non dissimile l'interpretazione di ARNOLD KETTLER, *An Introduction to the English Novel*, 2 Voll., London, 1972, Vol. II, p. 30.

A ben guardare si tratta di una interpretazione riduttiva che non tiene conto della coerente spazializzazione del romanzo, la quale vuole enfatizzare il senso della fine sul piano topologico. Vale a dire l'impossibilità da parte della protagonista di abbandonare quel «centro» di cui si diceva. Giustamente osserva Frank Kermode che «we cannot, of course, be denied an end; it is one of the great charms of books that they have to end»³⁵.

Al tempo medesimo, però, il romanziere adotta l'artificio della *open ending* che, come notava Conrad, dà al lettore «the sense of the life still going on»³⁶. In effetti, il rifiuto del romanziere di dire esplicitamente la parola *fine* non è altro che un recupero della temporalità, fino a questo momento sottintesa se non proprio negata al romanzo³⁷. Lo spazio quindi ci indica dove la storia finisce — e abbiamo visto che per Isabel Archer non esiste nessuna alternativa una volta concluso il suo «viaggio». Al tempo in quanto *chronos* James affida il compito non solo di creare l'illusione che il mondo della creazione fantastica continua, ma anche e soprattutto di stabilire un rapporto omologico col reale.

FRANCESCO MARRONI

35. FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford, 1970, p. 23.

36. JOSEPH CONRAD, «An Appreciation», in *Henry James: A Collection of Critical Essays*, Edited by IRON EDEL, Englewood Cliffs, N.J., 1963, p. 17.

37. Cfr. F. O. MATTHIESSEN and KENNETH B. MURDOCK (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, 1961, pp. 15-19. Una lettura delle note jamesiane sul *Portrait* documenta come lo scrittore abbia innanzitutto organizzato spazialmente il romanzo, cercando di essere quanto più preciso possibile circa gli spostamenti della protagonista.