

## In poësi pictura: la painterlike vision di Henry James

Vittoria Intonti  
Università di Bari

Sul rapporto fra la lingua e il visibile, fra letteratura e pittura, così si esprime Michel Foucault:

Il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi ( Foucault 1978: 23 ).

La sfiducia di alcuni, siano essi scrittori, critici o teorici delle arti, nel potere iconico del linguaggio – sfiducia che in Foucault è di marca postmoderna – e l'idea di una fondamentale incongruità fra quelle che per Lessing sono le 'arti spaziali' e le 'arti temporali', fra la pittura in quanto 'mute poesy' e la letteratura in quanto 'blind painting', non ha impedito un intenso rapporto di scambio nelle varie epoche fra letteratura e arti visive, nel desiderio di superare steccati e competenze codificate. Di questo 'rapporto infinito' il modernismo, a partire da James, è certamente uno dei momenti di maggiore vitalità.

Negli scritti critico-teorici sull'arte della narrativa e nella sua stessa *fiction* Henry James fa suo ora il linguaggio del pittore, ora il linguaggio dell'architetto ora quello del drammaturgo e ritorna con insistenza sul problema della 'rappresentazione' e sulla necessità ineludibile per il romanziere di rappresentare. "The most fundamental and general sign of the novel [...] is its being everywhere an effort at *representation*. This is the beginning and the end of it" (James 1984: 130), scrive nel saggio su Balzac del 1905, ma che cosa esattamente significhi il termine rappresentazione – parola in sé polisemica e ambigua – nel particolare idioletto critico di James non è facile dire e spero si chiarirà in seguito. Intanto è utile partire, mi sembra, dalla constatazione dello stretto rapporto interdisciplinare fra l'opera di James e le arti visive nel quadro della sua concezione dell'*art of fiction* e della *fiction* come arte e in polemica con quella che egli giudicava la scarsa artisticità della narrativa anglosassone. Né è solo con la pittura che James istituisce un rapporto analogico, ché altrettanto stretto appare quello con l'architettura e col teatro.

In architettura, come in letteratura, James prediligeva le costruzioni armoniose e proporzionate, quelle del primo Rinascimento fiorentino, e lo stile dell'Alto Rinascimento romano, non amava invece, come testimonia Winner, l'esuberanza e la spettacolarità del Barocco. Le metafore architettoniche lo aiutarono a "progettare fantasticamente" (James 1956a: 359) e a precisare la sua idea di romanzo come un'arte con regole altrettanto rigorose quanto quelle delle altre arti. Per lui, si sa, la narrativa è una casa, sulla cui facciata si aprono non una, ma un milione di finestre che danno sulla scena della vita e 'rimettendo sul cavalletto' *The Portrait of a Lady* per l'edizione newyorkese e passando "sulla sua tela invecchiata la spugna bagnata" (James 1956a: 278) vi scorge "una struttura elevata con competenza architettonica" (1956a: 54), mentre individua il principio organizzatore, la chiave compositiva di *The Wings of the Dove* nei successivi centri di coscienza che costituiscono, scrive, dei "blocchi abbastanza solidi di materiale lavorato, squadrati in modo da avere peso e massa e potere di trazione, e cioè in modo da potervi costruire sopra, da ottenere un effetto e da produrre bellezza" (1956a: 328). Constatava tuttavia a cose fatte, e da critico rigoroso di se stesso, la sproporzione della sua costruzione a causa dello "spostamento del suo centro generale" per l'incapacità dell'autore di "mantenere uguali le metà" del suo intero (1956a: 334), osservazioni che indicano come la ricerca di una struttura classica e proporzionata rimase per lo scrittore solo un'aspirazione e come egli inclinasse piuttosto verso le strutture complesse e tormentate del Manierismo. E ci sono poi le dimore dei suoi romanzi che parlano di coloro che le abitano e ne assumono perfino le fattezze, come la villa fiorentina di Gilbert Osmond in *The Portrait of a Lady*

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" (James 1986: 278)

o come il palazzo veneziano di Milly Theale, palazzo Leporelli nella finzione, nella realtà palazzo Barbaro, immagine di permanenza e di vita, quasi sospeso sulle acque che lo circondano, in cui Milly malata si rifugia come nell'"arca del suo diluvio", come in una fortezza a opporre resistenza all'attacco del male fisico e spirituale.

Quanto al teatro, esso non solo gli fornì immagini per la narrativa<sup>1</sup>, ma fu la passione, peraltro non corrisposta, di tutta la vita di James e negli anni Novanta

---

1 Un solo esempio, tratto dal racconto "The Aspern Papers", in cui Venezia appare all'anonimo narratore e protagonista simile a un vasto teatro: "The footways that in certain parts edge the canals assume to the eye the importance of a stage [...] and the Venetian figures, moving to and fro against the battered scenery of their little houses of comedy, strike you as members of one endless dramatic troupe". (James 1963: 379).

una concreta aspirazione. Egli seppe poi convertire il fallimento come drammaturgo in un successo attraverso l'adozione del 'metodo scenico' nella narrativa. Teorizzò così la *scene* in quanto momento dialogico fra due o più personaggi che nei momenti cruciali della loro vita vengono rappresentati l'uno di fronte all'altro a cercare di dipanare i loro conflitti ma, come scrive Blanchot, "communicant réellement autour de l'incommunicable" (Blanchot 1959: 188). *The Awkward Age* è costruito quasi interamente sull'azione scenica e la sua forma si approssima a quella dei "successivi Atti di un Dramma" (James 1956a: 119). Rappresentazione dunque qui come oggettivazione e drammatizzazione, come *showing* e come *scene* in cui la situazione si dispiega davanti al lettore-spettatore, al suo *visual thinking*, e il testo parla da sé, senza intervento del 'mero' narratore col suo "'andare dietro' a creare spiegazioni e amplificazioni" (James 1956a: 119).

C'è un'altra parola chiave nel lessico critico di James ed è *picture* che ci riporta al punto centrale di questo discorso, al rapporto cioè fra la narrativa jamesiana e la pittura.

Prima di diventare parte del mondo immaginario di James e di alimentare anche il suo mondo onirico<sup>2</sup>, l'arte fu una presenza rilevante nella sua infanzia, nell'infanzia, cioè, di un bambino in cui "contemplation takes so much the place of action" (James 1983: 17), come si legge nel primo volume della sua autobiografia, in cui riferisce anche dell'abitudine a comporre brevi scene drammatiche che poi illustrava egli stesso in modo tale che "every *scene* had [...] its explanatory *picture*" (corsivo mio) (James 1983: 148).

Il giovane James frequentò più tardi, a Newport, lo studio del pittore William Morris Hunt seguendo l'esempio del fratello William più di lui dotato di talento per la pittura, come Henry riconosce nell'autobiografia: "He drew because he could, while I did so in the main only because he did" (1983: 150). La vocazione per la pittura si rivelò una 'falsa pista', ma anche questa volta James la convertì in un'esperienza positiva che lo aiutò a risolvere il problema della rappresentazione letteraria. È ancora l'autobiografia a testimoniarlo:

My face was turned from the first to the idea of representation [...] but in the house of representation there were many chambers, each with its own lock, and long was to be the business of sorting and trying the keys. When I at last found deep in my pocket the one I could more or less work, it was to feel, with reassurance, that the picture was still after all in essence one's aim (1983: 149-150).

---

2 Si fa qui riferimento a quella "dream-adventure" di cui James parla nel primo volume della sua autobiografia, "A Small Boy and Others", come "the most appalling yet most admirable nightmare of my life" che ha come scena la Galerie d'Apollon al Louvre dove era avvenuta la sua iniziazione all'arte (James 1983: 196-197).

Fu il pittore John La Farge, che aveva scoperto in James 'l'occhio del pittore', a spingerlo verso la letteratura, a iniziarlo a Balzac e Mérimée, ad aprirgli "more windows than he closed", a fargli comprendere che "the arts were after all essentially one" (James 1983: 249). E così la pittura entrò nella narrativa dove domina il paradigma pittorico-visuale.

Prima di teorizzare, a partire da *The Art of Fiction*, l'analogia fra pittura e letteratura, James fu anche *art reviewer* per l'*Atlantic Monthly* di W.D. Howells a cui inviò (fra il 1868 e il 1887, e poi ancora nel 1893 e 1897) numerosi articoli di critica d'arte, non da critico professionista né da *connoisseur*, ma da *amateur* nel senso letterale della parola e da raffinato dilettante. In un articolo sul pittore americano "John S. Sargent" (1895), che di James ha lasciato un famoso ritratto, lo scrittore espresse l'opinione che "there is no greater work of art than a great portrait" (James 1956b: 227) ed egli stesso si è cimentato in uno dei più famosi ritratti letterari. E nei suoi libri di viaggio, *Partial Portraits*, *Portraits of Places*, *Transatlantic Sketches*, la sua penna, come nota Edel, "seems to be a brush". Tuttavia, come precisa ancora Edel, "the art criticism in Henry James is that of the genius who uses pictures to feed his own art" e così "art-making, art-watching, art-collecting" (1987: 129) divenne uno dei temi dominanti della sua narrativa.

I gusti di James in fatto di pittura erano tradizionali, influenzati in larga misura da Ruskin e, stranamente per uno scrittore formalista come lui, attenti ai contenuti, al 'soggetto' più che agli aspetti tecnici. Solo molto gradualmente giunse ad apprezzare gli Impressionisti e Whistler e in vecchiaia fu quasi sconvolto dai Post-impressionisti.

I viaggi in Europa, in Italia soprattutto, la frequentazione assidua dei musei, contribuirono ad approfondire il suo amore per l'arte. La scelta dell'Europa fu anche la scelta dell'arte. Per lui americano il Vecchio Mondo era sempre stato un mondo 'da vedere' e visitarlo fu come sperimentare uno *shock of recognition* dopo l'altro poiché il suo sguardo si era già posato su quel mondo sia attraverso la lettura dei grandi 'pittori della vita' – Shakespeare, Fielding, Balzac, Thackeray, G.Eliot, Dickens – sia attraverso le incisioni e le illustrazioni di Gavarni, Béranger, Cruikshank, Phiz, le *Mansions of England in the Olden Time* di Nash, o attraverso *Punch*: "*Punch was England, Punch was London*", scriveva in *Partial Portraits* (in Winner 1970: 2). L'atto della percezione del Vecchio Mondo – della sua scena umana, del suo paesaggio, della sua arte – fu un atto di riconoscimento, possibile perché aveva già visto, perché il suo occhio non era 'innocente', perché il suo sguardo e la sua memoria erano traboccanti di immagini dell'Europa.

Il confronto fra realtà e rappresentazione, rappresentazione e realtà, talora fra la 'verità' della *fiction* e il carattere *fictional* della realtà, divenne inevitabile e alimentò il tema del rapporto realtà/finzione nella narrativa, come nel racconto

"The Real Thing" e nel romanzo *The Sacred Fount*. Pur insistendo sulla necessità che non venga mai reciso il legame fra "il pallone dell'esperienza" (James 1956a: 3) e la terra, fra arte e vita, mai James confuse rappresentazione, anche pittorica, con realtà, con i fatti allo stato grezzo, come talora fecero i naturalisti, come fece il "grossolano, vasto, prodigioso Zola" (James 1956a: 31). La necessità di una teoria della rappresentazione nasce proprio, si direbbe con Foucault, dal crollo della legge della rassomiglianza (fra i segni e le cose). Né James avrebbe sottoscritto, in un dibattito fra poesia e pittura, in un *paragone* come quello leonardesco, la superiorità della pittura sulla base del carattere 'naturale' dei segni pittorici che consentirebbero un accesso diretto e immediato al reale, di contro ai segni simbolici e convenzionali della lingua. Non è su questa base che James istituisce il raffronto analogico con la pittura, ma sulla base di un'affinità più generale e insieme più profonda, che esclude l'idea della superiorità di un'arte sull'altra, sempre reversibile, e considera invece che "their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same" (James 1976b: 389-390). James non fu certamente un anticipatore dell'approccio iconologico all'arte e tanto meno considerava la figuratività come un limite tecnico della pittura, pensava tuttavia che questa, come la letteratura, dovesse possedere la "virtù della composizione" (James 1956a: 89) ed essere 'espressione' del sentire dell'artista, della sua immaginazione percettiva. Scriveva nel già menzionato articolo su Sargent

The higher result is achieved when to [the] element of quick perception a certain quality of brooding reflection is added. [...] I mean the quality in the light of which the artist sees deep into his subject, undergoes it, absorbs it, discovers in it new things that were not on the surface [...].  
(James 1956b: 227-228)

È, come si diceva, nell'*Art of Fiction* (il suo testo critico meno sistematico, laddove il più ricco e maturo è *The Art of the Novel*) che James teorizza l'analogia pittura/letteratura, un'analogia che non lo rende inconsapevole della differenza di qualità dei due mezzi espressivi, ma che gli serve prima di tutto per fini retorici, gli fornisce un lessico critico e delle metafore interdisciplinari, e gli serve per legittimare le aspirazioni artistiche del *novel*, per rivendicare al romanzo la dignità e lo statuto di opera d'arte. Assumere una tale posizione significa innanzitutto per lo scrittore adottare lo sguardo come elemento fondante dell'atto narrativo. In questo senso James fa suo, ma allo stesso tempo interiorizza, il "sogno di pittura" (Barthes 1973: 55) della *mimesis* letteraria ed esprime la grande fiducia che egli nutre, e come lui i grandi modernisti che da lui prendono le mosse, nel potere iconico del linguaggio e della letteratura, fondato sul primato ontologico della percezione visuale tipico della tradizione

occidentale e sulla capacità che la lingua ha di 'far vedere' (*to make you see*, diceva Conrad), dove 'vedere' ha un valore cognitivo ed equivale a 'conoscere', giungere alla verità, svelare l' 'essenza' della cose. Si ricorderà che nel *Portrait* joyciano Stephen Dedalus, esponendo la sua teoria estetica, che egli deriva dai fondatori della metafisica occidentale – Platone, Aristotele e Tommaso D'Aquino – parla della "clear radiance of the aesthetic image" che viene "apprehended *luminously* by the mind" (Joyce 1984: 193), esprimendo un'idea di arte come 'visibilità' e luminosità, come rivelazione di una verità e un'essenza che per Stephen è immanente, presente nell'oggetto, mentre per Tommaso era trascendente, riflesso della presenza divina, "a light from some other world" (Joyce 1984: 192).

È vero anche, tuttavia, come ha affermato Lea Ritter Santini, che "nessun periodo come i decenni che precedettero e seguirono la fine del secolo appare dominato, in Europa, dalla inquietudine e insoddisfazione per i limiti e le limitazioni dei mezzi dell'avventura estetica". Lo scrittore, pertanto, tende a forzare i limiti della parola e "si serve di ogni entità capace di suggerire all'immaginario la scelta di forme e figure dai luoghi per tradurre il tempo nello spazio di illusione che è la pagina" (Ritter Santini 1986: 7). Ed è questa la funzione che hanno, a me sembra, nell'opera di James quelli che chiameremo *demarcatori o indici di visualizzazione (markers of visualization)*: favorire il passaggio dal codice verbale al codice figurale, dallo spazio in cui si parla o scrive, allo spazio in cui si guarda e rafforzare la retorica dell'occhio e dello sguardo, la retorica dell'iconicità. Di specifico interesse da questo punto di vista sono: a) l'uso del *center of consciousness* o *reflector* che crea la *picture*, b) l'uso di *framing devices* e *tableau vivants* e c) i riferimenti a quadri e oggetti d'arte nei romanzi e racconti i cui protagonisti sono invariabilmente artisti, *connaisseurs* e dilettanti d'arte, o personaggi che dell'artista posseggono l'acuta percezione e sensibilità.

Nel discorso jamesiano sul rapporto tra arte e realtà, forma e significato, altra parola chiave è *foreshortening*, termine desunto dalla pittura, che per James è l'idea della

cosa felicemente *accorciata*, dove [...] la rappresentazione è conseguita non con l'aggiunta di elementi [...] ma con l'arte di raffigurare sinteticamente. (James 1956a: 93)

Ed è proprio la *picture* il mezzo che consente allo scrittore di rappresentare pittoricamente, in prospettiva o di scorcio appunto, così come la *scene* gli consente di rappresentare drammaticamente, di conciliare la ricchezza e complessità dell'esperienza con le esigenze della forma.

Il termine *picture* viene adoperato da James essenzialmente in due sensi: a) in riferimento al romanzo nel suo insieme, inteso come "forma organica" (James

1956a: 93), come una composizione di tipo spaziale in cui i vari elementi siano fusi armonicamente, aspirando il romanzo jamesiano, proprio come la pittura – l'arte che più di ogni altra esplora lo spazio e sfrutta lo sguardo – alla composizione, alla "fusione pittorica", come quella che ritrova in "certi sublimi Tintoretto" (1956a: 89); b) in riferimento ad un brano narrativo-descrittivo presentato attraverso la prospettiva, lo sguardo di un personaggio che funge da coscienza centrale, un personaggio di necessità 'acutamente percettivo' il quale, come spiega Winner, "resembles the painter in relation to his subject and the painting's viewers" e che, come il pittore "provides a 'frame' which organizes and brings into focus the otherwise inchoate external world" (Winner 1970: 65). Il lettore 'vede' qualcuno che a sua volta sta osservando una o più persone o una scena disposte a mo' di *tableau vivant*, e dietro di lui lo sguardo dell'autore col suo "incorreggibile gusto [...] per gradazioni e sovrapposizioni d'effetto, il suo amore, quando si tratta di un 'quadro', per qualsiasi cosa che offra proporzione e prospettiva", con la sua inclinazione "a vedere 'attraverso le cose' – una cosa attraverso l'altra, e altre cose attraverso *quella*" (James 1956a: 168), in un gioco talora allucinante di prospettive, in cui la realtà si allontana sempre di più.

Di fatto il romanziere, come si esprime Butor,

plantant son chevalet [...] dans un des point de l'espace évoqué [...] retrouvera tous les problèmes de cadrage, de composition, et de perspective que rencontre le peintre. (Butor 1964: 53)

La *picture* nasce proprio dalla necessità che 'il pittore della vita', scrive James nelle prefazioni, si crei un "sistema di osservazione (1956a: 2) affinché "nella mirabile immensità del reale", dove le relazioni non si fermano mai, "non smarrisca la strada". Il riflettore della coscienza soggettiva delimita, 'incornicia', il campo della visione fin dove può giungere il suo sguardo (ed è facile giocare qui sulla omofonia *I/eye* in inglese) e consente all'artista di tracciare, con "una propria geometria" (James 1956a: 4), il quadrato, il cerchio, l'ovale "che aiuta qualsiasi disposizione di oggetti a diventare un quadro" (1956a: 109). Attraverso la *picture*, dunque, sia il reale che il mondo interiore vengono visualizzati, spazializzati, rappresentati pittoricamente e soggettivamente.

L'attitudine di James a visualizzare lo spazio narrativo, a tradurre i segni verbali in 'quadri' si manifesta anche nell'uso di indici espliciti di visualizzazione e in una retorica della presentazione di scene e personaggi che vengono costantemente inquadrati (*framed*) nella cornice di porte, finestre, specchi, archi, stanze, corridoi che dividono e organizzano lo spazio evocato: dentro e fuori, mondo interiore e mondo esterno, soggetto e oggetto, chi guarda e chi è guardato. Viene in mente quanto osserva Roland Barthes a proposito dello scrittore realista che, lungi dal copiare il reale, per potervi accedere pone la cornice vuota che porta sempre con sé davanti alla "continuità degli oggetti che

resterebbero inaccessibili alle parole", e mediante questo "rito iniziale trasforma il 'reale' in oggetto dipinto (inquadrato)" (Barthes 1973: 54).

Ecco dunque Isabel Archer al suo primo apparire nel romanzo incorniciata come un ritratto "in the ample doorway" (James 1986: 69) per lo sguardo di Ralph Touchett che è a sua volta oggetto dello sguardo di lei; eccola ancora "framed in the gilded doorway" osservata da Ned Rosier che è colpito da lei "as the picture of a gracious lady" (1986: 418), come uno dei tanti quadri esposti nelle 'gallerie' di queste sontuose dimore europee, quando i musei non avevano ancora monopolizzato la grande arte; ecco Kate Croy all'inizio di *The Wings of the Dove* fissare la propria immagine nel "tarnished glass" dove i suoi occhi "showed almost as black", laddove fuori, sul balcone, essi "showed as blue" (James 1976a: 6); eccola ancora stagliata sullo sfondo oscuro della sera nel vano della finestra, interfaccia fra mondo esterno e mondo interno – "the outer dark framing in a highly favourable way her summery simplicities and lightnesses of dress" (1976a: 178-179), mentre Milly si accorge dal suo sguardo e dal suo semplice essere là che Merton Densher è tornato e ha già posato il suo sguardo su di lei.

Niente è più stimolante per i personaggi di James di certi "chocs visuels" (Bersani 1974: 54) che segnano dei momenti decisivi della loro vita, come quando, di ritorno a Gardencourt, Isabel vede per la prima volta Mme Merle che è seduta al pianoforte, all'estremità di un salone 'dalle grandi distanze', incorniciata dal vano della porta attraverso cui il suo sguardo percepisce un ampio dorso – mostruosa metonimia di un tutto misterioso e inconfondibile, di colei che è, Isabel non lo sa ancora, l'impenetrabile agente del male. In un solo istante di visione si può concentrare un processo di presa di coscienza, come quando Strether riconosce Mme Vionnet con il suo ombrellino insieme a Chad nella barca come in un quadro impressionista, mentre lui crede di muoversi nella 'cornice dorata' di un quadro di Lambinet che si era lasciato sfuggire, come tante altre cose, a Boston, e ha la percezione rapida e improvvisa di 'qualcosa di orribile', o come quando ancora Mme Merle e Osmond vengono sorpresi dallo sguardo di Isabel, che è sul punto di entrare nel salotto, in atteggiamento complice e disinvolto, "face to face with the freedom of old friends" (James 1986: 458): lei in piedi non lontano dal focolare, lui sprofondato in una poltrona. L'immagine – potrebbe essere questa volta un quadro pre-raffaellita – si compone solo per un istante, "like a sudden flicker of light" (1986: 458), ma ha per Isabel il valore di una rivelazione. Leggere qui equivale a vedere e se si volesse trasporre questa rappresentazione verbale in una rappresentazione pittorica l'artista troverebbe tutti gli elementi del quadro e avrebbe forse un solo dubbio, se collocare lo sguardo che percepisce la scena – e cioè Isabel ritta sulla soglia del salotto – fuori o dentro il quadro. Alcune pagine dopo, in una *picture*



tutta interiorizzata, viene rappresentato il 'giardino' interiore di Isabel, la sua "straordinaria veglia meditativa" mentre

siede accanto al fuoco morente fino a notte inoltrata, sotto l'incantesimo di riconoscimenti [...]. È una rappresentazione, semplicemente, del suo immoto *vedere* " (James 1956a: 59)

scrive l'autore nella prefazione, e cioè del momento in cui un'impressione fugace – la percezione di Osmond e Mme Merle immersi in "a sort of familiar silence" (James 1986: 458) – si trasforma in conoscenza, in cui *sight* diviene *insight*.

L'incrocio fra discorso letterario e discorso figurativo non è mai così esplicito come nei riferimenti a pittori e quadri<sup>3</sup> e nella pratica della similitudine invertita in cui il raffronto non si pone fra i personaggi e la realtà ma fra i personaggi e l'arte, con implicita presupposizione della superiorità dell'arte sulla vita. Nella produzione giovanile, immagini, dipinti, *objets d'art* hanno per lo più una funzione meramente denotativa o 'decorativa', servono "ai bei paragoni, alle analogie della sensibilità o della erudizione estetica" (Ritter Santini 1986: 8), spesso sono spie della cultura figurativa dell'autore e delle sue inclinazioni ideologiche, oppure valgono come dettagli ornamentali finalizzati a creare o intensificare un'atmosfera, come talora avviene anche in *The Portrait of a Lady*. Penso, per esempio, a Gilbert Osmond che ha la barba tagliata "in the manner of the portraits of the sixteenth century" (James 1986: 280) a Mrs Touchett che appare a Osmond come una contemporanea dei Medici ritratta "in a fresco of Ghirlandaio's" (1986: 309), penso alla predilezione di Henrietta Stackpole per "the little Correggio of the Tribune – the virgin kneeling down before the sacred infant" (1986: 509) o a Isabel che alla fine del romanzo appare sempre più distaccata dal mondo dell'arte, contaminato da Osmond, e poggia distrattamente il suo sguardo su un "charming and precious Bonington" (1986: 614) senza quasi vederlo.

Nei romanzi della fase 'maggiore', in cui l'applicazione del metodo scenico e pittorico è più rigorosa e coerente, l'interseco fra discorso letterario e discorso figurativo è assai sottile e complesso. L'autore tende da un lato a collocarsi sempre più nell'occhio del personaggio-osservatore e dall'altro a fare assumere alle associazioni figurative una funzione di tipo strutturale (*textural*), intrinsecamente legata alla tematica e alla tecnica compositiva dell'opera. Le opere d'arte diventano così vere e proprie *citazioni figurative* (Ritter Santini) con

3 Significativi, sebbene meno frequenti, sono anche i riferimenti alla scultura. Valga per tutti un episodio di "The Aspern Papers" in cui il narratore-protagonista si confronta a Venezia con la statua del condottiero Bartolomeo Colleoni: "He continued to look far over my head, at the red immersion of another day [...] and if he were thinking of battles and stratagems, they were of a different quality from any I had to tell him of" (James 1963: 379).

"funzione mediatrice fra lo spazio dell'immaginario e il tempo della narrazione" (Ritter Santini 1986: 8). L'uso di imprestiti figurativi inseriti nel testo letterario appare allora come un altro capitolo di una pratica ampiamente sfruttata dalla letteratura moderna, quella della metatestualità, e si presenta come uno dei tanti modi in cui il testo può riflettere su se stesso. Il dipinto all'interno dell'opera letteraria è come il testo all'interno del testo, come il quadro all'interno del quadro. Includendo nell'opera il suo doppio in forma miniaturizzata, come immagine chiusa e finita, l'autore dà vita a un processo di rispecchiamento e di *mise en abyme* in cui il rapporto testo-quadro sostituisce il rapporto testo-mondo e attraverso cui l'opera si autointerpreta. Tale procedimento può anche avere il senso di un'implicita rinuncia da parte dell'autore al principio realistico della mimesi e di una consapevolezza dell'autosufficienza e artificialità dell'arte (e sommamente artificiale è l'ultimo James).

La rappresentazione dunque si rappresenta e i quadri appaiono allora come "iconiche abbreviazioni della più lunga illusione che è il racconto" (Ritter Santini 1986: 8-9). È il caso di quella sorta di 'quadro con segreto' o di dipinto anamorfico che si trova in *The Sacred Fount* davanti al quale sostano i protagonisti del romanzo senza riuscire a darne un'interpretazione univoca e che rappresenta *en abyme* lo stesso romanzo con la sua insolubile ambiguità; è anche il caso della coppa d'oro dell'omonimo romanzo, l'*objet d'art* rappresentato nel romanzo e che lo rappresenta, ne racchiude e rifrange i sensi multipli.

Tali 'inserti figurativi', vere e proprie *ekphrasis* di dipinti reali, possono anche avere il valore di "simbolica proiezione" dell'"intenzione letteraria" (Ritter Santini 1986: 9) come si esprime Lea Ritter Santini, e acquistare una *funzione ermeneutica*, servire da implicite indicazioni di lettura che naturalmente fanno affidamento sulla capacità di decodifica del lettore, sulla sua competenza figurativa e sulla sua "memoria ottica" (Ritter Santini 1986: 74).

È soprattutto in *The Wings of the Dove* che i riferimenti all'arte appaiono dinamicamente legati ai temi dell'opera e fanno appello alla sensibilità interpretativa del lettore. Il ricevimento organizzato in onore di Milly Theale a Matcham, grande e sontuoso palazzo londinese, durante il quale la giovane americana ha la rivelazione del proprio personale successo mondano, è un vero e proprio *tableau vivant*. Milly ha la precisa sensazione di vivere in un dipinto e le sembra quasi, insieme a tutti gli altri illustri ospiti, di nuotare nell'azzurro ("they were all swimming in the blue" [James 1976a: 139], ella pensa). Il quadro che ha preso vita è un Watteau, una delle sue celebri "Fêtes galantes" (che James potrebbe aver ammirato al Louvre dove si trova una versione del famoso "Embarquement pour Cythère") in cui viene rappresentata la gente del bel mondo che si muove, come notava lo stesso James in un articolo per l'*Atlantic Monthly*, in una realtà non ancora sconvolta dalle rivoluzioni. Così il romanzo:

The great historic house had, for Milly, beyond terrace and garden, as the center of an almost extravagantly grand Watteau-composition, a tone as of the gold kept 'down' by the quality of the air, summer full-flushed, but attuned to the general perfect taste. (James 1976a: 136)

E tuttavia, anche se Watteau, come nota ancora James nel suo articolo, ha l'aria di credere senza riserve a quei suoi "visionary picnics" (James 1956b: 76), in realtà non ci credeva egli stesso, ch  l'apparente frivolezza delle sue feste galanti   percorsa da una struggente nostalgia, da un desiderio di felicit  irraggiungibile per lui escluso, a causa della malattia, dalle gioie della vita. E tanto meno ci credeva James a cui i cavalieri che zuffolano e le dame che sussurrano dalle tele annuvolate appaiono "like fancied twilight ghosts in the garden of a haunted palace" (James 1956b: 77). Ci crede soltanto Milly che, nella finzione suprema inscenata per lei a Marcham, non sa, o finge di non sapere, che il male che la mina non perdona, non sa che il romantico castello in cui le sembra di muoversi   stregato, non sa che il suo sogno di felicit  sta per infrangersi nell'impatto con la crudelt  e complessit  della societ  europea di cui ella qui offre un'immagine altamente idealizzata destinata a ricevere ben presto un'ironica smentita.

È un altro quadro, il meraviglioso Bronzino che secondo Lord Mark ha una straordinaria somiglianza con Milly, ad infrangere il "mystic circle" (James 1976a: 142) che Matcham ha disegnato intorno a lei e a riportarla alla realt . Davanti alla splendida dama rappresentata in quel quadro (secondo la critica si tratta del ritratto di Lucrezia Panciatichi degli Uffizi) e identificandosi con lei, Milly vive un momento di intensa consapevolezza, che   insieme presa di coscienza della felicit  di quel momento, del proprio trionfo umano e mondano, e premonizione del destino di morte che l'attende. La bellissima e alquanto misteriosa dama rappresentata nel dipinto  , infatti, "unaccompanied by a joy" ed   "dead, dead, dead" – come ripete Milly nel contemplarla attraverso le lacrime, e la parola morte riecheggia nell'immenso palazzo che sembra essersi improvvisamente svuotato intorno a lei. Ecco il quadro 'raccontato' o 'citato' da James attraverso la mediazione dello sguardo di Milly :

the face of a young woman, all magnificently drawn, down to the hands, and magnificently dressed; a face almost livid in hue, yet handsome in sadness and crowned with a mass of hair rolled back and high, that must, before fading with time, have had a family resemblance to her own. The lady in question [...] with her slightly Michaelangiolesque squareness, her eyes of other days, her full lips, her long neck, her recorded jewels, her brocaded and wasted reds, was a very great personage – only unaccompanied by a joy. And she was dead, dead, dead. (James 1976a: 144)

Naturalmente non è un caso che James faccia qui riferimento al ritratto del manierista Bronzino e non ad altri ritrattisti da lui anche ammirati e che egli venga evocato subito dopo Watteau, il cui disegno di vita veniva percepito dallo scrittore come ormai "extremely impracticable" (James 1956b: 76). James stesso, come si sa, è stato definito, e a ragione, manierista da Giorgio Melchiori, e 'manierato' da qualche critico meno benevolo. Sebbene non esista, come fa presente Hauser, "una definizione univoca ed esauriente del Manierismo" (Hauser 1965: 6-22), è indubbio che esso rifletta una transizione: la crisi spirituale conseguente al declino del Rinascimento, dubbi, ansie, incertezze e la percezione della transitorietà della vita, tutti elementi che nella rappresentazione si traducono nell'aspetto allungato e distorto delle figure, in una tensione repressa, un senso di inquietudine e malinconia ormai lontani dalla serenità e compostezza dello stile classico e che ben si addicono alla condizione umana e spirituale di Milly, nonché all'episteme di quell'interregno della cultura che è la svolta epocale dal Diciannovesimo al Ventesimo secolo.

#### Bibliografia

- Barthes R., 1973, *S/Z*, Einaudi, Torino.
- Bersani L., 1974, "Le mensonge jamesien", *Poétique* 17.
- Blanchot M., 1959, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris.
- Butor M., 1964, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris.
- Edel L., 1987, *Henry James: A Life*, Collins, London.
- Foucault M., 1978, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano.
- Hauser A., 1965, *Il Manierismo*, Einaudi, Torino.
- James H., 1956a, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Venezia.
- James H., 1956b, *The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Art*, ed. J.L. Sweeney, Rupert Hart-Davis, London. (Trad. italiana di P. Frandini, *La stagione delle mostre*, Novecento, Siracusa, 1993).
- James H., 1959, *The Ambassadors*, Dent & Sons, London.
- James H., 1963, "The Aspern Papers", in *The Complete Tales of Henry James*, ed. L. Edel, 12 vls., vol. 6, Rupert Hart-Davis, London.
- James H., 1976a, *The Wings of the Dove*, Penguin, Harmondsworth.
- James H., 1976b, "The Art of Fiction", in *The Portable Henry James*, ed. M.D. Zabel, The Viking Press, New York.
- James H., 1983, *Autobiography*, ed. F.W. Dupee, Princeton University Press, Princeton. (Trad. italiana di G. Schiavi del primo dei tre volumi, *Un bambino e gli altri*, a cura di S. Perosa, Neri Pozza, Vicenza, 1993).
- James H., 1984, *Literary Criticism. French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, The Library of America, New York.

- James H., 1986, *The Portrait of a Lady*, Penguin, Harmondsworth.  
Joyce J., 1984, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Granada, London.  
Ritter Santini L., 1986, *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna.  
Winner Hopkins V., 1970, *Henry James and the Visual Arts*, The University  
Press of Virginia, Charlottesville.