Le finestre di Henry James: A.L.Coburn e la *New York Edition*

Roberto De Romanis
Università di Perugia

Il materiale iconografico di cui qui discuteremo, è un gruppo di immagini ormai del tutto dimenticate; dimenticate, anche se per un paio di decenni esse hanno egregiamente introdotto una serie di testi che la memoria letteraria di questo secolo ha voluto invece conservare poi con grande riguardo, con reverente considerazione. Parleremo cioè di ventiquattro (dei ventisei) frontespizi della originaria *New York Edition* delle opere di Henry James, vale a dire delle fotoincisioni di Alvin Langdon Coburn che lo scrittore americano volle e scelse personalmente come *ouvertures* per tutti i volumi della sua *opera omnia.* James, notoriamente, di quei volumi ne aveva infatti previsti solo ventiquattro, e per i due usciti postumi – con le sue opere incompiute e a cura di Percy Lubbock – furono scelte illustrazioni di autore diverso; immagini di dubbio merito, di un fotografo rimasto del tutto sconosciuto.

A chi non ha avuto occasione di sfogliare le prime due edizioni della raccolta newyorchese, sconosciuti in realtà rimangono *tutti* i frontespizi. Ciò perché, in occasione della terza ristampa del 1937, con l'autore ormai scomparso da un paio di decenni, gli eredi di Scribner – ereditando anche quella costosissima e poco remunerativa impresa – decisero di sopprimere dai volumi ogni tipo di illustrazione. Valutazioni di tipo economico, o superficiali considerazioni sulla natura apparentemente allografica di un simile paratesto, orientarono presumibilmente tale amputazione; James invece, da parte sua, aveva reputato quell'apparato come una parte integrante della sua raccolta, come una sorta di collezione di miniature che avrebbero sempre avuto il compito di arricchire il suo monumento, *illustrandolo.* Assieme alla cura straordinaria e all'ossessivo controllo su ogni aspetto materiale della raccolta – dal formato della pagina e del tipo di stampa alla qualità della carta da utilizzare, dal numero delle pagine per ciascun volume al numero dei volumi dell'intera opera –, James infatti chiese *eccezionalmente* al suo editore l'inserimento di un corredo di illustrazioni, di immagini che avrebbero dovuto certamente essere di grande pregio: "a single good plate in each volume", scrive in una lettera indirizzata a Scribner, "only one, but of thoroughly fine quality" (Edel 1977: 635). E molto presto, già prima dell'uscita del secondo volume, egli decise pure che tutto il corredo iconografico avrebbe dovuto essere del medesimo autore – del giovane fotografo americano A.L.Coburn che aveva realizzato, sotto la sua attenta guida, i primi due frontespizi.

Nelle intenzioni dello scrittore, pertanto, i frontespizi di Coburn dovevano aprire anche i volumi che contengono, sotto forma di ulteriore *supplemento*, la descrizione puntigliosa della sua complessa strategia narrativa. Come ben sappiamo, e come abbiamo sopra accennato, anche questa *cornice* verrà successivamente separata dal quadro, conquistando la straordinaria e autonoma fortuna che già James aveva intenzione di avviare; a noi però interesserà qui rilevare che la stesura delle famose *prefazioni* e l'organizzazione dell'apparato iconografico fecero parte dello stesso progetto jamesiano, furono cioè gesti che egli compì *contemporaneamente*. In tal senso, è sicuramente significativo che quella fu la *prima* occasione in cui James pretese da un editore l'aggiunta di immagini a un suo testo. In precedenza infatti – a parte un paio di casi appena tollerati – egli si era sempre fermamente opposto all'idea che i suoi libri venissero illustrati, e ciò perché considerava lo straordinario successo delle edizioni illustrate alla stregua di tanti altri aborriti esiti del progresso, di una di quelle pericolose "*conveniences*" verso le quali egli non smise mai di indirizzare rampogne: come il giornale, la pubblicità, il telegrafo, o come la fotografia che, assieme a questi, più di questi era già riuscita ad annichilire, ad annientare – secondo lui – ogni tipo di curiosità (lo fa anche dire a uno dei personaggi di *The Aspern Papers*[1]).

Perchè, allora, se queste erano le sue valutazioni – e lo confermeremo più avanti con altre attestazioni – James ritenne che per accogliere e guidare il visitatore nel suo imponente mausoleo, fosse necessario l'ausilio di una immagine, meglio, di una fotografia, posta proprio lì, all'ingresso, sulla soglia di ciascuna delle sue ventiquattro stanze? In altri termini: come mai, solo per questa rara occasione, egli mise da parte le sue ostinate idiosincrasie, dimenticò la sua grande passione per la pittura rinunciando pure alla possibilità di avere immagini prodotte da qualcuno dei suoi numerosissimi amici pittori e illustratori, e optò invece per la nitidezza e l'apparente realismo delle fotoincisioni di un fotografo allora poco noto, proveniente dal suo stesso paese?

Tali quesiti, che d'altro canto il materiale in esame pur ci pone, come tutte le questioni relative alle intenzioni e alle scelte autoriali, non potranno mai avere risposte inconfutabili. Lo sappiamo bene, anche se qualcuno ha pensato di poter scoprire, o addirittura inventare per questo caso dei responsi affatto certi[2]. Come

---

1 Dopo aver già deprecato in un'altra occasione la propria epoca in quanto "the age of newspapers and telegrams and photographs and interviewers", il narratore del romanzo aggiunge: "When Americans went abroad in 1820 there was something romantic, almost heroic in it, as compared with the perpetual ferrying of the present hour, when photography and other conveniences have annihilated curiosity" (James 1969: 55).

2 Alcuni studiosi, in particolare quelli di fotografia o di editoria illustrata, hanno infatti già studiato i frontespizi di Coburn ma i risultati non appaiono sempre

è anche indubbio che l'interesse che rivestono per noi questi frontespizi non si esaurisce semplicemente nel rintracciare in loro una ulteriore testimonianza delle tanto conclamate ambivalenze jamesiane. Credo infatti che queste fotografie svelino un loro preziosissimo valore se noi le consideriamo tutte insieme come l'apparato iconografico dell' "arte del romanzo" jamesiana, o forse, ancor più dettagliatamente, se noi le osserviamo come la traduzione visibile di una immagine specifica che James progressivamente edifica e arreda durante tutta la sua produzione critica. Voglio alludere alla metafora che, forse più di ogni altra, ricorre nelle sue *prefazioni* laddove egli descrive la complessa fenomenologia della *composizione* artistica, quella che infine James – raccontando la storia del 'germe' di *The Portrait of a Lady* – distende inverosimilmente fino a disegnare, con le parole, l'*illustrazione* probabilmente più compiuta della sua intricata concezione narrativa: la "*house of fiction*".

Per dimostrare tutto questo, ripartiamo dai quesiti posti poc'anzi perché essi ci aiuteranno comunque ad avviare la nostra discussione. Si diceva prima che James non perse mai occasione di biasimare la pubblicazione di testi illustrati, in una sorta di controtendenza verso un costume editoriale sempre più diffuso e caratteristico dell'Inghilterra vittoriana[3]. Al pittore di scarso successo che è protagonista del suo racconto "The Real Thing" (1892), egli farà ammettere a malincuore che illustrare un libro è solo il *pot-boiler* di un artista – artista che, in questo medesimo racconto, per una sorta di profezia, è proprio l'illustratore dell'*opera omnia* di uno scrittore solo molto tardivamente onorato dalla fama. È anche vero che James, per una delle citate ambivalenze, pubblicò pure recensioni elogiative per i lavori di alcuni dei suoi amici illustratori (Du Maurier, Sargent, Parsons, Millet, etc.), una ghirlanda di complimenti apparsa originariamente in ordine sparso su vari periodici e che egli volle infine raccogliere in un libro stampato nel 1893, *Picture and Text*; ma è sintomatico che lo smilzo, poco apprezzato volumetto non ebbe mai ristampe, rimanendo nella considerazione della critica "more an act of friendship than a book"[4].

---

molto convincenti: cfr. Firebaugh 1955; Higgins 1982; Bogardus 1984; Shloss 1987: 55-91; Tick 1991.

3 Unica importante eccezione a questo favore diffuso era già stata quella di William Wordsworth, autore che dedicò nel 1846 uno dei suoi ultimi sonetti proprio a "this vile abuse of pictured page!": "Illustrated Books and Newspapers". Sui vari aspetti di questa mania vittoriana, cfr. Muir 1971; McLean 1972; Kooistra 1995. Specificamente sulle illustrazioni fotografiche e sui molti lavori realizzati da Coburn in questo ambito, dopo l'esperienza con James, cfr. Goldschmidt-Naef 1980.

4 È il giudizio condivisibile espresso da J.L. Sweeney (James 1956: 31), curatore della più importante raccolta di scritti jamesiani sull'arte. Esiste una bibliografia molto ampia e stimolante sui complessi rapporti tra James, la sua

A definitiva conferma di questa sua ostilità verso le edizioni illustrate, valgano poi le cose che egli scrive nella prefazione a *The Golden Bowl* – dove pure troverà lo spazio per elogiare le fotografie di Coburn. Qui ribadisce il suo considerare sempre pericolosa la concorrenza tra immagine e testo, e quindi la necessità di mantenerli sempre separati, come modi dell'espressione (l'immagine, "on its own feet and thus, as a separate and independent subject of publication, carrying its text in its spirit, just as that text correspondingly carries the plastic possibility"). Forte infatti rimase sempre in lui il sospetto verso tutto ciò che avrebbe potuto "graft or 'grow', at whatever point, a picture by another hand on my own picture – this being always, to my sense, a lawless incident".

Il secondo interrogativo che i frontespizi della *New York Edition* ci pongono, già lo dicevamo, riguarda il tipo di illustrazioni scelte da James, il mezzo della loro espressione. Secondo i suoi canoni estetici, la fotografia rimaneva (e rimarrà anche dopo questa coinvolgente esperienza con Coburn) un mezzo inferiore rispetto alle altre forme d'arte. Per James, la creazione artistica è puritanamente, vittorianamente il frutto di un lavorio costante: quello che leviga la parola, che bulina la materia, o che stratifica la pennellata, e che pertanto non può comprendere la 'presa' facile, diretta, meccanica dell'apparecchio fotografico, il suo sguardo 'superficiale'. In una recensione del 1865 a *Miss Mackenzie* di Trollope, all'interno di una critica al 'realismo fotografico' di questo autore, James trova pure il modo di scrivere: "The photograph lacks the supreme virtue of possessing a character. It is the detail alone that distinguishes one photograph from another" (Tick 1991: 71). Apprezzamento negativo che ripete alcuni anni dopo in un altro suo intervento – una recensione a una mostra londinese del 1877 – laddove biasima la maniacale ricerca di resa realistica di molta pittura a lui contemporanea individuando proprio nella meticolosa, fotografica registrazione del dettaglio, la matrice viziata di una tale tendenza: "[...] that deplorable look of being based upon photographs, which is the bane of so much of the clever painting of our day. The painters have used photographs so much in their work that the result is tainted by that hideous inexpressiveness of the mechanical document" (James 1956: 141).

Altre citazioni potrebbero ulteriormente confermare come l'interesse di James per la fotografia non coinvolgesse mai la dimensione prettamente estetica (seppur qualcuno ha voluto recentemente sostenere il contrario) e anche quando leggiamo quelle sue storie che raccontano di fotografie, o quelle che proprio su particolari fotografie imperniano la loro intera narrazione, comprendiamo facilmente che le immagini di cui si tratta, hanno solo la funzione di *documento*. Sono però un

---

scrittura e la pittura. Su tale spinosissima questione ci limitiamo qui a segnalare, oltre all'intervento specifico di Vittoria Intonti compreso in questo stesso volume, un interessante saggio di M.Vanon Alliata (1997) apparso da poco in Italia.

documento dallo statuto tutto particolare perché per James la fotografia possiede evidentemente una natura speciale, appartenente a quella sfera verso la quale lo scrittore americano dimostrò sempre una sensibilità 'paranormale', per così dire. Nei suoi testi, l'immagine fotografica è infatti quasi sempre una *reliquia*, un lascito prezioso di un caro od odiato estinto; e tra tutte le spoglie, essa poi sembra donarsi, per quanto pallida ed evanescente, come una delle tracce più nitide per la memoria – la più indelebile, talvolta. Coerentemente, sarà lo stesso James a chiedere alla madre, in una lettera, una foto dell'amata e compianta cugina Minnie Temple, "for the day when to think of her will be nothing but pure blessedness" (Tintner 1986: 195); come in un'altro messaggio, inviato al fratello William, egli ammetterà di essere certo che "as notes for the future reference photos are unapproached and indispensable" (James 1974: I, 211). Secondo questa medesima idea, nei suoi racconti sarà allora spesso una fotografia incorniciata l'elemento che stimola una rivelazione, che genera una epifania, che fornisce insomma ciò che inaspettatamente scioglie una trama o ne accelera l'esito; e proprio questo è il tipo di *dénouement* che egli escogita, ad esempio, per "The Altar of the Dead", "The Friends of the Friends", "Craping Cornelia".

Supporto visivo di una agnizione, la fotografia sembra così rappresentare per James l'agente incorruttibile di un riconoscimento, l'imperturbabile mediatore con il rimosso, il perturbante intermediario con ciò che una coscienza aveva voluto dimenticare o non aveva saputo ricordare; forse anche il luogo dove possono (ri)affiorare, in un improvviso e doloroso 'taglio' sulla sua superficie, le spie di ciò che una scrittura reticente – come quella jamesiana – cerca sempre di omettere, di occultare. A pensarci bene: essa sembra avere, perciò, la medesima funzione di quei fantasmi, o *revenants*, che popolano tante storie dello stesso autore, visioni ricorrenti che starebbero lì a ricordarci la presenza di ciò che è assente, di ciò che in tutta apparenza è mancante. Chissà allora che non sia stato anche per questo tipo di associazioni mentali che James fu sempre tanto restio a lasciarsi fotografare – anche qui in contrasto con il diffuso e vanitoso mettersi in *posa* di tanti eminenti vittoriani. Paradossalmente James, lo scrittore che per antonomasia sembra aver fatto dell'osservazione e dello sguardo la propria principale forma di percezione e di esperienza – "I longed to live by my eyes", scrive nelle memorie autobiografiche (James 1914: 379), come pure parla spesso di una "lust of the eyes" nei suoi tanti libri di viaggio (James 1979: 67) –, che con essi ha costituito il motivo centrale di molte narrazioni, il fulcro delle sue strategie di racconto e il fondamento del suo particolarissimo codice, confessa in più occasioni e senza vergogna questa sua peculiare forma di *scopofobia*. Ne racconta pure, nel primo volume della sua 'autobiografia', l'origine lontana: una "exposure [...] interminably long, yet with the result of a facial anguish far less harshly reproduced than my suffered snapshots of a later age" (James 1913: 88). Ed eccola quella foto: un dagherrotipo del 1854 eseguito dal famosissimo

Matthew Brady, la *prima* immagine conosciuta dello scrittore americano; con facilità, vi scorgiamo l'imbarazzo estenuato di un James dodicenne, in piedi a fianco al padre, sicuramente obbligato a quella posa impietrita dalla scarsa sensibilità delle apparecchiature fotografiche dell'epoca [*fig. 1*].

Quell'immagine di bambino, assieme alla memoria del relativo disagio, James volle però conservarla per sempre e volle anche mostrarla a Coburn nell'occasione del loro primo incontro: che fu appunto per la posa di un ritratto fotografico. È il 1905 e Coburn ha appena ventitré anni; è all'inizio di una carriera fortunatissima che lo porterà in pochi anni a conquistare un posto di tutto rilievo nella fotografia contemporanea e, successivamente, nella storia di questa arte. Espatriato volontariamente in Inghilterra come tanti altri americani, come lo stesso James, vive vendendo ritratti fotografici di celebrità europee al periodico d'oltre Oceano *Century Magazine* (pubblicherà successivamente la sua prima illustre galleria nel 1913, con il titolo *Men of Mark*) e, con la sua simpatica intraprendenza, riesce pure a vincere la famigerata ritrosia dell'importante scrittore. Fu dopo quel primo incontro, e successivi contatti, che James inaspettatamente deciderà di conferire proprio a Coburn, a un fotografo cioè, l'incarico di eseguire il suo ritratto più significativo: l'effigie destinata ad aprire il primo volume della *New York Edition* [*fig. 2*].

Evidentemente, lo scrittore americano apprezzò molto i risultati ottenuti da Coburn e continuò a mantenersi in contatto epistolare con lui. Il fotografo – che nel frattempo aveva anche trovato modo di esporre a Londra, e con successo, i suoi migliori lavori, tutti di chiara matrice 'pittorialista' – viene quindi convocato nuovamente da James nel suo ritiro in Sussex, a Rye, perché ritragga anche la casa in cui lo scrittore vive, e sarà proprio con questa terza 'posa', con la fotografia di Lamb House, che inizierà la vera collaborazione tra i due. L'immagine, con quella porta chiusa che vuole forse sottolineare un forte senso di separatezza tra chi abita quella dimora e il mondo che la circonda, diventerà il frontespizio del nono volume dell'edizione, quello intitolato *The Awkward Age* [*fig.* 3]; e, curiosamente, la didascalia che l'accompagna sarà *Mr. Longdon's*, in un gioco che confonde tra l'altro l'abitazione del personaggio romanzesco con quella del suo creatore. Da subito quindi, nelle mani di James, la fotografia – strumento nato più di ogni altro per autenticare inoppugnabilmente la realtà – diviene complice dell'inganno della *fiction*. Con essa, attraverso cioè la sua autorevole convalida, vengono infatti certificati alcuni luoghi della finzione e, assieme a questi, metonimicamente, la materiale esistenza del mondo immaginario che questi luoghi dovrebbe contenere.

Contento anche dell'esito di questo ulteriore esperimenti, James affida a Coburn il compito di produrre tutti gli altri ventidue frontespizi. Non lascerà però che il fotografo operi da solo e si impegnerà a fondo anche lui in questo lavoro. Come abbiamo detto, è una attività che sarà svolta contemporaneamente

alla revisione dei testi, alla stesura delle *prefazioni*, quindi alla riflessione sul 'germe', e talvolta l'esito imprevisto di uno scatto sottopostogli da Coburn lo obbligherà addirittura a ridisegnare l'apparato testuale di un volume, forzandolo a spostare del materiale per collocarlo laddove il frontespizio fotografico ha fornito probabilmente un nuovo motivo di coesione, costringendo pertanto lo scrittore a ripensare e riscrivere una *prefazione* introduttiva. È quanto accade, ad esempio, per un'immagine che Coburn coglie a Venezia, all'interno del giardino di palazzo Capello dove era stato inviato da James per cercare una possibile illustrazione per *The Aspern Papers*. Sebbene il fotografo avesse seguito anche in quell'occasione le precise indicazioni fornitegli per lettera dall'autore del romanzo, per qualche motivo il risultato ottenuto obbliga lo scrittore a ricollocare il testo in un volume diverso da quello inizialmente previsto (Coburn 1953; Coburn 1978: 54-56; Bogardus 1984: 15-16). Il dodicesimo volume, intitolato appunto *The Aspern Papers*, avrà così come frontespizio – prima di quella sua particolarissima *prefazione* – la (pretesa) immagine di *Juliana's Court* [*fig. 4*].

La collaborazione con Coburn è un lavoro che James accetta con l'entusiasmo del neofita e, come lui stesso scrive, durante la ricerca di una certa immagine o la discussione su di essa, "so often flooded with light the question of what a 'subject', what a 'character', what a saving sense in things, is and isn't" (ancora dalla prefazione a *The Golden Bowl*). Viene perciò da chiedersi se non sia proprio per questo nuovo interesse, per questi obbligati ripensamenti, che le sue riflessioni letterarie del periodo contengono così spesso isotopie di tipo 'fotografico'. La sua *grasping imagination*, per come egli stesso la definisce e la descrive, non possiede infatti tratti molto simili al *voyeurismo* del fotografo, a un tipo di percezione che assorbe e si lascia *impressionare*, più che limitarsi a riflettere, o a *riverberare*? Scrive James nella prefazione a *The Princess Casamassima*, dove pure definisce il "right reflector": "I walked a great deal [...] and as to do this was to receive many impressions, so the impressions worked and sought an issue, so the book after a time was born". E torna anche nelle prime pagine della sua 'autobiografia', scritte appena qualche anno dopo, a parlare di nuovo di questo suo modo particolare di esperire la realtà, con termini molto simili a quelli già usati nelle *prefazioni* per descrivere la sensibilissima 'coscienza' di certi suoi personaggi: "[...] just to *be* somewhere – almost anywhere would do – and somehow receive an impression or an accession, feel a relation or a vibration" (James 1913: 25-26). Certo, si potrà anche dire che James sta ancora servendosi di un vocabolario tardo-*impressionista*, ma molti tra i suoi studiosi – a partire dall'autorevole Edel – hanno rilevato in lui una sensibilità visiva che diviene sempre più 'fotografica'; e pure Coburn, il suo fotografo, coglie in lui quella specialissima maniera di *vedere* il mondo: "Although not literally a photographer, I believe Henry James must have had sensitive plates in his brain on which to record his impressions!" (Coburn 1978: 58)

Del resto, come già abbiamo detto, nei due anni spesi intensamente a erigere la sua imponente cattedrale, il suo *monument* (come egli stesso lo definirà in una lettera), la collaborazione con Coburn è *fattiva*, in qualche occasione *diretta*. È infatti James a 'incorniciare' per primo, nella sua mente, l'immagine desiderata; a fornire al suo fotografo continue e precise istruzioni sull'oggetto da ritrarre, sul taglio, l'angolatura, l'inquadratura della fotografia – che poi sono indicazioni sul 'punto di vista', la sua ossessione in quel periodo, che nelle fotografie chiede che non sia mai diretto ("some ingeniously hit-upon angle"), o troppo 'visto' in foto popolari ("Look out *there* for some combination of objects that won't be hackneyed and commonplace and panoramic", "[...] *not* choosing the pompous and obvious things that one everywhere sees photos of", scrive nelle sue lettere a Coburn). Le immagini, insomma, dovranno essere poco 'fotografiche', realisticamente parlando, e il loro sguardo sull'oggetto egli chiede che sia sempre tagliato: *obliquo*. E se le istruzioni per le fotografie realizzate in Italia e Francia, James sarà costretto a inviarle per lettera (Coburn scriverà di averne ricevute una cinquantina!), egli si farà invece vero e proprio regista per le immagini di Londra. Nella capitale, assieme al fotografo, girerà personalmente per le vie della città ricercando i luoghi dove egli ricorda di aver visto (o sentito) germogliare il seme di un racconto. Ed è allora proprio durante questa avventurosa caccia che fotografare i luoghi e ripensare l'origine di un racconto diventano quasi uno stesso gesto, uno stesso movimento verso il passato.

Passeggiando per le strade londinesi con l'eccitazione di un bambino, mangiando talvolta pasticcini comprati per la strada – è uno degli episodi che, con toni affettuosamente divertiti, Coburn racconta nelle memorie che abbiamo già citato – James cerca angoli dove poter ancora esercitare il suo 'occhio eloquente', dove poter riproiettare le sue immagini mentali, dove possano quindi rinnovarsi *epifanie*, manifestarsi agnizioni, verificarsi cioè quel tipo di *riconoscimento* di cui abbiamo già avuto occasione di parlare. Scrive nella prefazione a *The Golden Bowl*, ricordando le ricerche effettuate con Coburn: "Both our limit and the very extent of our occasion, however, lay in the fact that, unlike wanton designers, we had, not to 'create' but simply to recognise – recognise, that is, with the last fineness". E, ancor più chiaro in tal senso, è ciò che egli racconta a proposito della lunga attesa consumata in Portland Place, aspettando l'*apparizione* di una certa immagine mentale di quel luogo, di ciò che James voleva fosse "some generalized vision of Portland Place": "The thing was to induce the vision of Portland Place to generalise itself. This is precisely, however, the fashion after which the prodigious city, as I have called it, does on occasion meet halfway those forms of intelligence of it that *it* recognizes". Quanto poi il risultato ottenuto, a giudizio dello scrittore, sia stato proprio quella *visione*, a noi non è dato sapere. Sappiamo solo che il frontespizio così prodotto – quello dell'ultimo volume, l'immagine conclusiva vale a dire – ci regala la fotografia forse più bella

di tutta la serie: la fotografia dove un calesse ci volge le spalle e si immerge, allontanandosi da noi, in un'atmosfera nebbiosa e confusa [*fig.5*].

Fotografia *come* apparizione, fotografia *come* fantasma, fin qui, quindi. Rileggendo le parole con cui James ricorda un'altra estenuante ricerca, quella di una plausibile illustrazione del negozio della *coppa d'oro*, comprendiamo però che la macchina fotografica riesce a diventare per lui anche una sorta di estensione dell'immaginazione, forse il luogo dove *immaginazione* ed *esperienza* collidono nella maniera più visibile. L'occhio meccanico di Coburn, lo strumento con il quale egli tenta di ritrovare il famoso 'germe', dovrà infatti cercare ciò che nella realtà *non* esiste, dovendo riconoscere per lui quel particolare angolo di Londra che la sua immaginazione ha anticamente registrato – forse anche in modo inconsapevole – ma che sicuramente ha poi del tutto *ri*creato. Un posto quindi mai esistito come tale, e che pure lui sa che gli verrà incontro, che si materializzerà dinanzi a lui in una visione affatto casuale: "the problem thus was thrilling, for though the small shop was but a shop of the mind, of the author's projected world [...] and therefore not 'taken from' a particular establishment anywhere, only an image distilled and intensified, as it were, from a drop of the essence of such establishments in general, our need (since the picture was, as I have said, also completely to speak for itself) prescribed a concrete, independent, vivid instance, the instance that should oblige us by the marvel of an accidental rightness. It might so easily be wrong – by the act of being at all" [*fig. 6*].

Risulta così ancor più chiaro che per James l'essenza specifica della fotografia non risiede in ciò che Barthes, molti decenni dopo, ha invece considerato come il suo statuto ontologico, ossia: il noema "è stato". Dirigendo il lavoro di Coburn, *eseguendo* con lui quei frontespizi, lo scrittore americano cerca invece di obbligare anche la fotografia a cogliere e a mostrare la *visione*, la 'fantasia' dell'oggetto. Un tentativo che oltretutto, per quelle parole che abbiamo appena citato, non risulta estraneo alla cosiddetta 'fotografia spiritica', la curiosa ricerca che nella stessa epoca dilettava molti importanti intellettuali inglesi, Conan Doyle in testa.

Fatte queste considerazioni, rilette pure le parole di James, rimane forse ancor più forte il rammarico che, se le *prefazioni* pur permangono residui vitalissimi della grande cattedrale jamesiana, le immagini di Coburn avrebbero potuto essere i segni *vistosi* di quella operazione di revisione amorosa, di quella *cura* pietosa e appassionata alla quale James sottopose i suoi scritti. Entrambi sulla soglia del testo narrativo, con codici diversi e ognuno "on its own feet", frontespizio e prefazione – almeno nella originaria *New York Edition* – indirizzano inevitabilmente le aspettative del lettore. Ma è insieme, anche nelle intenzioni di James, che essi vogliono narrargli l'*altra* storia, parallela a quella che gli racconterà il testo narrativo: ossia, la ramificata genealogia, la complicata

biografia di un intreccio. Insieme, quegli specialissimi supplementi collaborano così alla edificazione di un monumento che si pone di fianco a quello costituito dalla raccolta delle opere jamesiane: è il monumento alla *memoria* dell'autore, ai suoi ricordi, al recupero archeologico – non sempre agevole o possibile – del 'germe' prezioso; a ciò che insomma James – scrivendo *e* 'fotografando' – cerca di cogliere di nuovo per come esso gli si era casualmente proposto e fissato nell'immaginazione, per come si era poi sviluppato scegliendo forme e circostanze narrative. Un monumento quindi che è, al tempo stesso, il commovente memoriale di tutte le storie che il germe non è saputo diventare, di tutti i racconti che si sono sacrificati per la gloria di un fratello più fortunato.

Resta infine lo spazio per un'ultima considerazione. Durante la faticosa stesura delle sue "lucubrations", ma soprattutto in quel suo "infinitely interesting and amusing *act* of re-appropriation" (le definizioni appaiono nelle sue lettere), James chiede espressamente a Coburn che le fotografie rappresentino il "set stage" del romanzo, un attimo prima che gli attori entrino in scena. È questo il modo che egli escogita affinché i frontespizi non entrino mai in competizione con il racconto, non drammatizzino, non si frappongano alla costruzione della sua *picture* – la preoccupazione che avevamo letto in una delle nostre prime citazioni. Essi descrivono pertanto spazi scenici quasi sempre disabitati, senza personaggi: semplici punti di osservazione. Assieme alla prefazione – a formare quindi il *recto* e *verso* di una stessa soglia – essi assolvono pertanto la specifica funzione di ogni paratesto (o 'peritesto', se vogliamo inserirli nelle precise categorie delle *soglie* genettiane): legano e separano il mondo dal testo, l'autore dai personaggi, il lettore empirico dal narratore. E in effetti, guardando queste foto una dopo l'altra, sembra proprio di potervi cogliere una loro determinata (auto)consapevolezza. James le definisce come "always confessing themselves mere optical symbols or echoes, expressions of no particular thing in the text, but only of the type or idea of this or that thing"; ciò che in realtà esse raffigurano sono per lo più *porte*, aperte o chiuse [*fig.7*], *finestre*, opache o trasparenti, vetrine [*fig.6*]. Talvolta mostrano anche facciate di noti monumenti [*fig.8*], arcate di ponti, archi, mura, staccionate. Rappresentano insomma, quasi sempre, *soglie*, zone liminari, spazi di transazione/transizione, figure di separazione o di transito.

Potremmo allora azzardarci a definirle, nel loro insieme, il paratesto della 'coscienza' – nel senso più tipicamente, più delicatamente jamesiano che possiamo attribuire a quest'ultimo termine; e forse ci sentiamo ancor più autorizzati a definirle in tal modo se constatiamo che i luoghi in esse rappresentati sono quelli da dove di più ama esercitarsi l'occhio, coadiuvato da tutte le sue possibili protesi (binocolo, macchina fotografica, etc.). E allora, se così le consideriamo, ecco che la facciata della "house of fiction" di James – con le sue finestre, le sue porte, i suoi fori, il suo osservatore, gli occhi e il binocolo

– ci appare davanti: ecco che, tratto dopo tratto, essa si ricompone davanti agli occhi della nostra immaginazione.

Ma, come dicevamo, quelle porte e quelle finestre per noi non sono aperte, non sono trasparenti. Quelle fotografie, seppur *indici* della rivelazione del germe e *icone* della casa della narrativa, mantengono comunque una riservatezza tutta jamesiana. Non ci donano infatti l'immagine di cui noi lettori saremmo forse più curiosi, la stessa che ci è stata promessa nelle prefazioni, ossia l'immagine dello scrittore impegnato nella sua *revisione*. Anche se nel primo ritratto vediamo un Henry James di profilo rivolto 'verso' la sua opera [*fig.2*]; anche se nelle prefazioni possiamo leggere – come in molti hanno scritto – il "romanzo sull'artista" (Lombardo 1986: 46), oppure "il romanzo del romanzo"; anche se il doppio apparato paratestuale della *New York Edition* sembrerebbe voler proprio rimandare alla tradizione pittorica dell'artista che si ritrae al lavoro, all'interno del proprio atelier; anche se in qualche modo è vero tutto questo, le fotografie ci obbligano a fermarci però proprio sui bordi del testo, sul margine della scrittura jamesiana. Forse devono assolvere pure questo ulteriore compito, quello di '*Watch and Ward*'? Noi infatti guardiamo le immagini ma non riusciamo a penetrare il muro, a oltrepassare tutte quelle porte, a sbirciare dalle finestre. Ci sentiamo come in una sorta di *panopticon* rovesciato. Certo, con l'immaginazione possiamo anche fantasticare che, dietro la lunga serie di barriere che egli ha frapposto tra lui e noi, ci sia uno scrittore di nome Henry James che sta riflettendo, *davanti a uno specchio*, sull'arte del narrare storie: le proprie storie; ma, *realisticamente*, l'impenetrabilità di quelle fotografie sta lì a ricordarci che ciò che James propone nelle prefazioni è solo un'altra delle tante finzioni ordite dalla scrittura. Scrivendo le sue *prefazioni*, James infatti pretenderebbe di violare una legge 'fisica' della *rappresentazione*, vorrebbe cioè distendere la scrittura fino a che essa riuscisse a descrivere il suo stesso gesto fondatore; le immagini di tutte queste soglie intransitabili, di superfici opache, di luoghi disabitati, ci ricordano però che quel gesto possiede lo stesso vizio, la stessa natura delirante che appartiene a uno sguardo che pretenda di guardarsi guardare.

Bibliografia

Bogardus R.F., 1984, *Pictures and Texts: Henry James, A.L.Coburn and New Ways of Seeing in Literary Culture*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.).

Coburn A.L., 1953, "Henry James and the Camera", conversazione radiofonica della BBC registrata il 2 aprile, in onda il 17 luglio e replicata il 24.

Coburn A.L., 1978, "Illustrating Henry James", in H. and A. Gernsheim (eds), *A.L.Coburn, Photographer. An Autobiography*, Dover Publications, New York.

Edel L., 1977, *The Life of Henry James: The Master, 1901-1916 [1963]*, Penguin, Harmondsworth.

Firebaugh J.J., 1955, "Coburn: Henry James's Photographer", *American Quarterly*, VII, 3, pp. 215-233.

Goldschmidt L., Naef W.J. (eds), 1980, *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914*, The Grolier Club, New York.

Higgins C., 1982, "Photographic Aperture: Coburn's Frontispieces to James's New York Edition", *American Literature*, LIII, 4, pp. 661-675.

James H., 1913, *A Small Boy and Others*, Scribner's, New York.

James H., 1914, *Notes of a Son and Brother*, Scribner's, New York.

James H., 1956, *The Painter's Eye*, ed. J.L.Sweeney, Hart-Davis, London.

James H., 1969, *The Aspern Papers*, Dell, New York.

James H., 1974, *Letters,* ed. L. Edel, Harvard U.P., Cambridge (Mass.).

James H., 1979, *Italian Hours*, Grove Press, New York.

Kooistra L.J., 1995, *The Artist as Critic. Bi-Textuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, Scholar Press, Aldershot.

Lombardo L., 1986, "Introduzione" a H. James, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Editori Riuniti, Roma.

McLean R., 1972, *Victorian Book Design and Colour Printing*, Faber & Faber, London.

Muir P., 1971, *Victorian Illustrated Books*, Batsford, London.

Shloss C., 1987, *In Visible Light. Photography and the American Writer: 1840-1940*, Oxford University Press, New York-Oxford.

Tick S., 1991, "Positives and Negatives: Henry James vs. Photography", *Nineteenth Century Studies*, 7, pp. 69-101.

Tintner A.R., 1986, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.).

Vanon Alliata M., 1997, *Il Giardino delle Delizie. L'immaginario visivo di James*, Neri Pozza, Vicenza.

Fig.1. Un dagherrotipo di Matthew Brady del 1854: James a dodici anni, con il padre Henry James Sr.

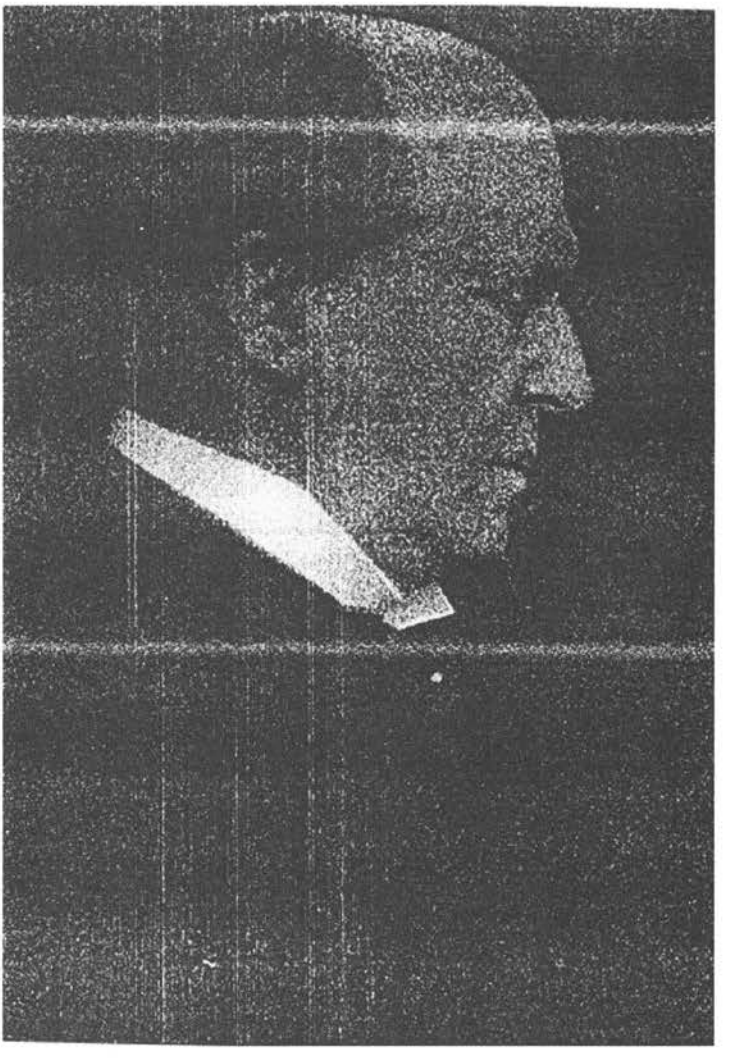

Fig.2. Il ritratto fotografico di James che apre il I volume della *New York Edition*.

Fig.3. Mr.Longdon's, frontespizio del IX volume della *N.Y.E.*

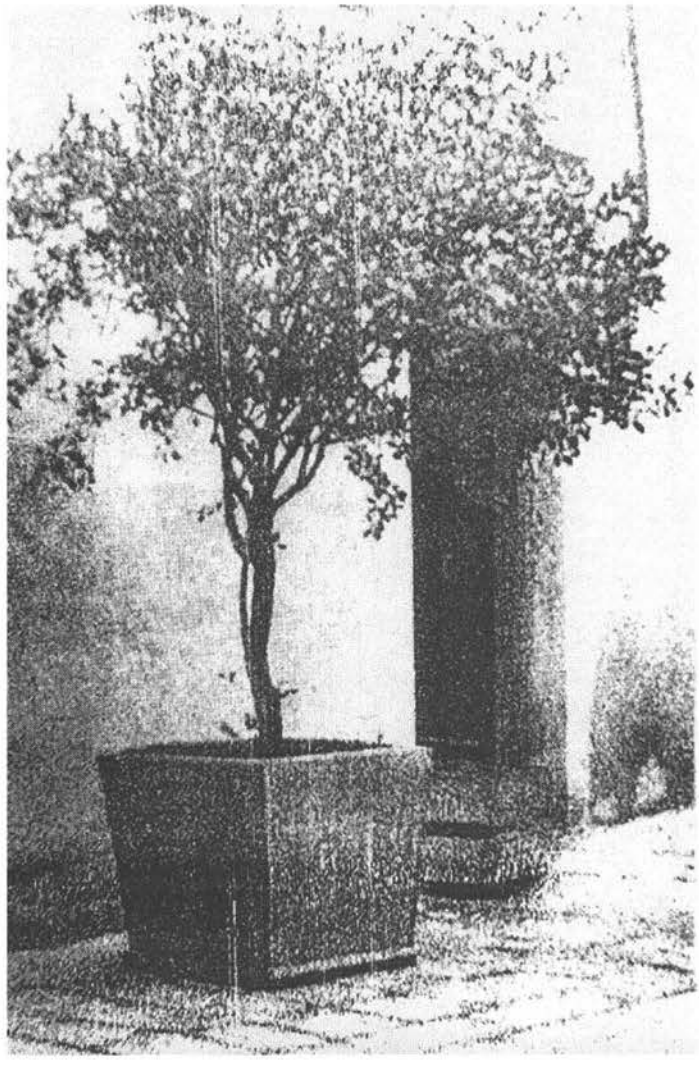

Fig.4. Juliana's Court, frontespizio del XII volume della *N.Y.E.*

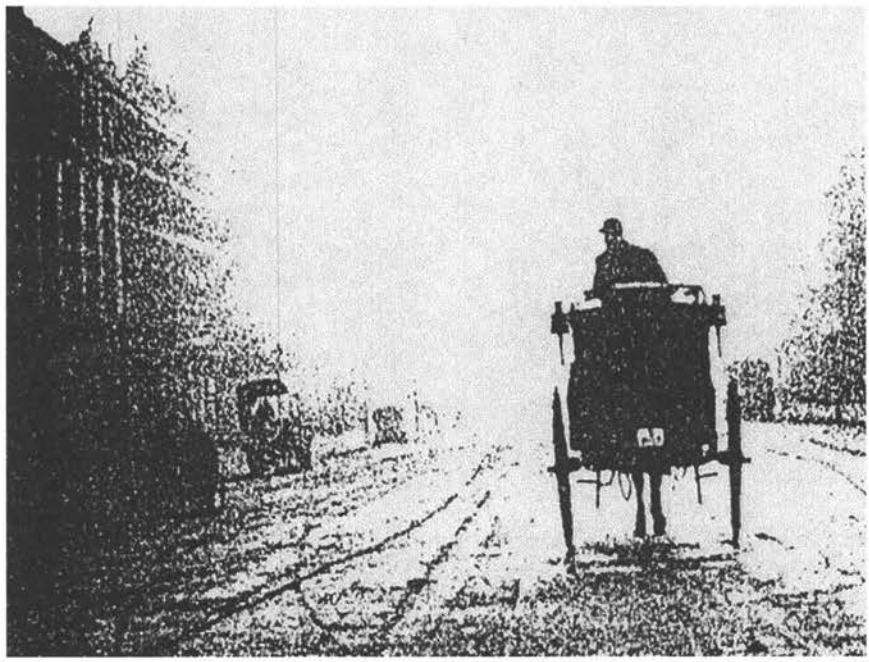

Fig.5. Portland Place, frontespizio del XXIV volume della *N.Y.E.*

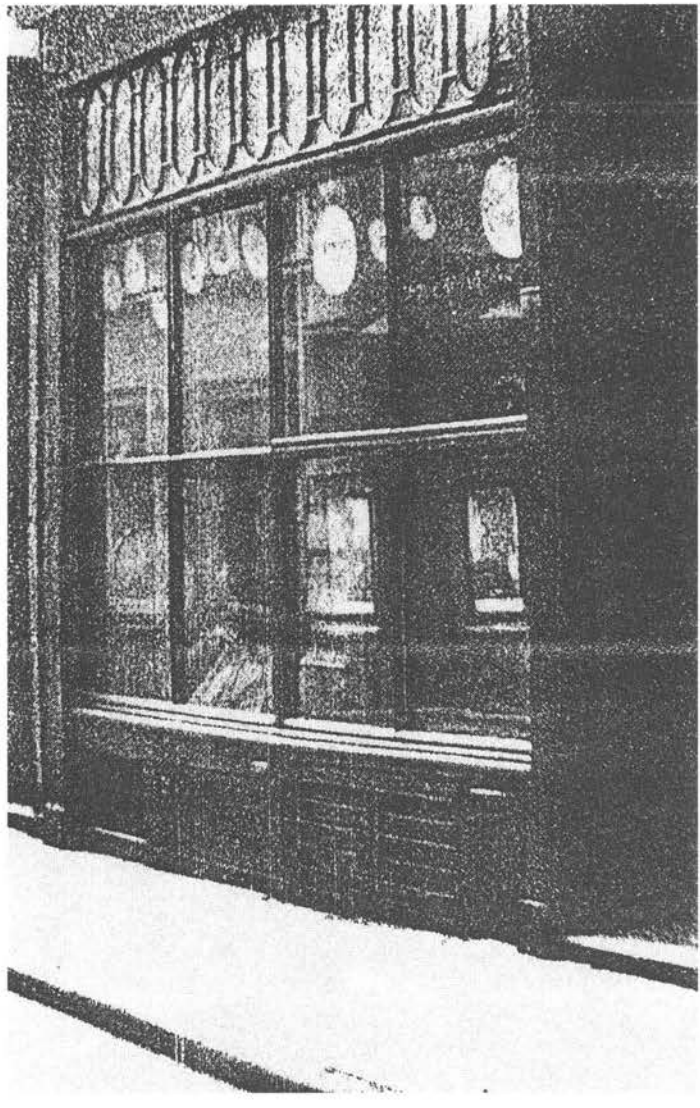

Fig.6. The Curiosity Shop, frontespizio del XXIII volume della *N.Y.E.*

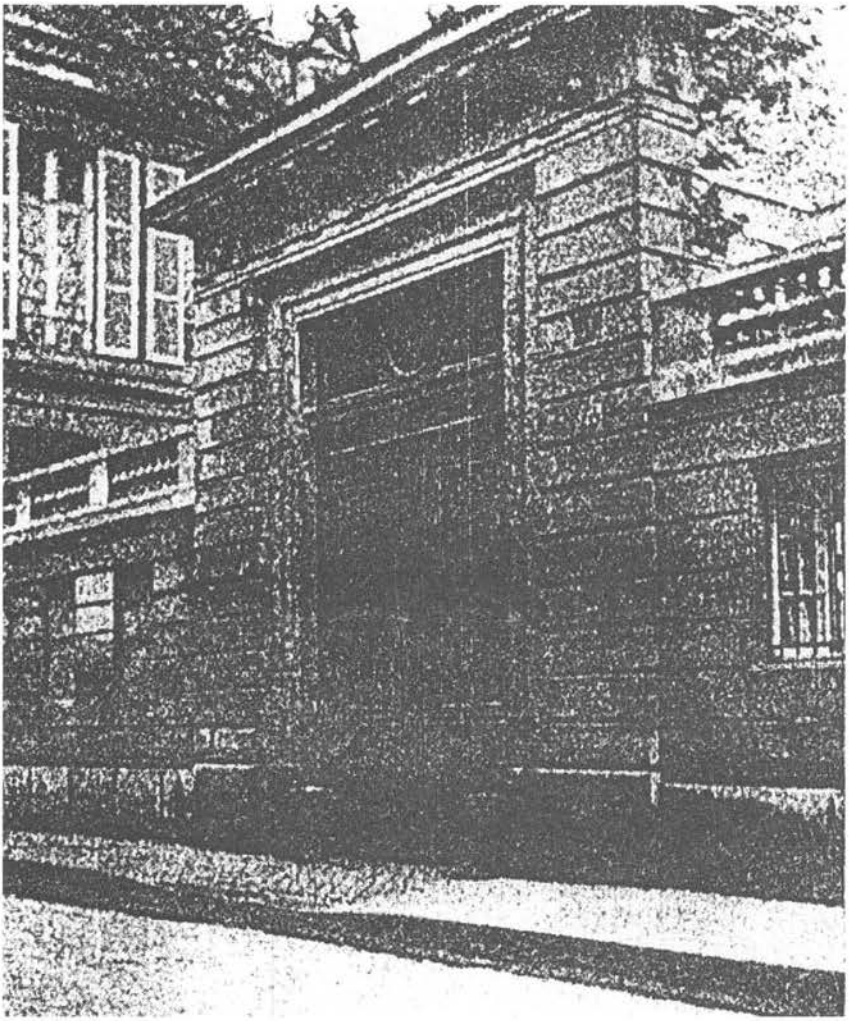

Fig.7. Faubourg St. Germain, frontespizio del II volume della *N.Y.E.*

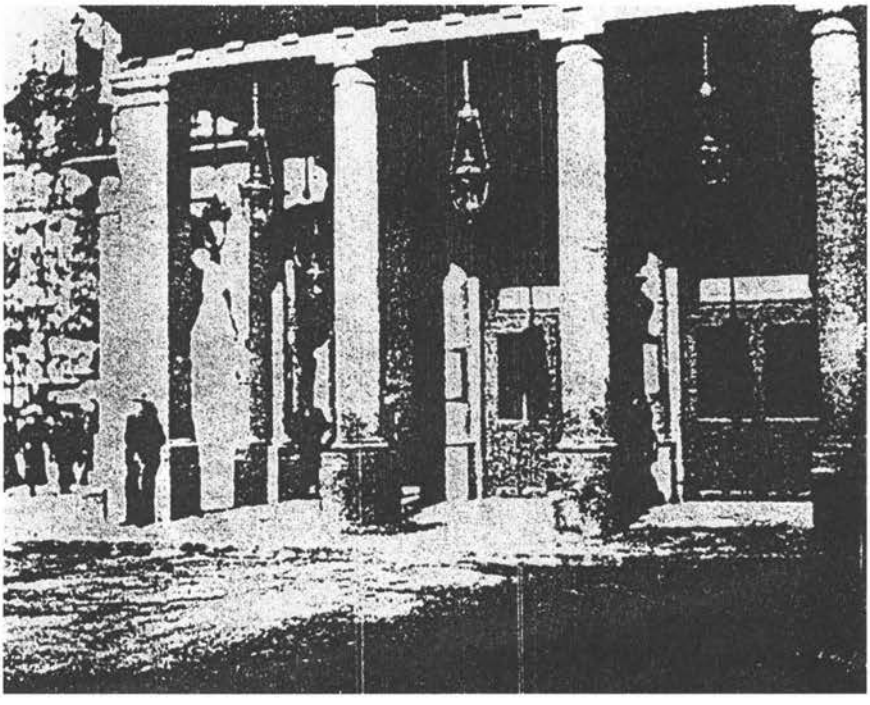

Fig.8. The Comédie Française, frontespizio del VII volume della *N.Y.E.*