

TATIANA PETROVICH NJEGOSH

VERITÀ E REALTÀ
DELLA FINZIONE LETTERARIA IN HENRY JAMES:
I NOMI PROPRI DI PERSONA

Abstract: According to Paul Ricoeur, the tormented history of realism reflects the paradoxical nature of an impossible enterprise where Henry James stands as an exemplary figure. The ambition to represent life is concurrent with the conventional character of the attempt: freedom and control, artificiality, and (truth to) life are the principles governing James's fiction. Within the troubled making of the writer's idea and practice of literary autonomy and ontology, names play a crucial and neglected role, working both at a surface level and simultaneously mirroring the deeper structures of the fictional fabric.

Keywords: Henry James, metaphorical reference, reality, fiction, Daisy Miller, Paul Ricoeur

Introduzione

Autore di romanzi e racconti, critico e teorico della letteratura, drammaturgo e cronachista, Henry James (New York 1843-Londra 1916) ha un *corpus* (romanzi e racconti, autobiografie, scritti di viaggio, produzione teorico-critica, teatro) vasto ed eterogeneo, e una bibliografia critica robusta e internazionale. Nel recente passato, James è stato indicato dalla critica statunitense e britannica come uno dei modelli più importanti del Modernismo letterario di lingua inglese. Il 'maestro', nell'appellativo coniato dall'amico e collega Joseph Conrad, di autori statunitensi espatriati (come Ezra Pound, Thomas S. Eliot, Gertrude Stein), o di autori britannici (tra gli altri, Virginia Woolf e Ford Madox Ford). L'influenza di James nei confronti del Modernismo dei primi decenni del Novecento deriva, in buona parte, da una generale tensione anti-mimetica e anti-referenziale spesso erroneamente interpretata come rinuncia radicale all'ambizione rappresentativa, di matrice realista, della letteratura. Come vedremo tra poco, James non è il gran sacerdote di una concezione della letteratura formalista e autoreferenziale, ma è anzi da collocare nel novero degli scrittori europei, britannici e statunitensi che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento puntano a ridefinire, e *non* dunque a sospendere, i rapporti difficili tra letteratura e realtà nel momento

di massimo splendore, e di conclamata crisi, dei realismi. La vera e propria *querelle* che si instaura tra i critici, tra gli scrittori e tra i critici e gli scrittori del periodo, ruota attorno ai concetti di verità e realtà romanzesche, mentre il dibattito, come ha sostenuto Woolf in *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), tocca gli ambiti strettamente intrecciati dell'estetica e dell'ideologica. La discussione riguarda infatti sia la letteratura, sia la politica, nel senso più ampio del termine, perché dal punto di vista di Woolf (e di altri), la *crux interpretum* verte sull'autorità e sul *potere* di definire la realtà e di decidere come e da chi essa debba essere rappresentata. Al romanziere vittoriano Arnold Bennett, e alla sua ingiunzione che il personaggio sia 'reale' («real»), Woolf risponde con una domanda che frantuma un'idea data, monolitica e universale di realtà: «But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality?».¹

Nel contesto della ridefinizione della prosa letteraria tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, James occupa un posto di rilievo perché con sistematicità e costante riflessione teorico-critica tenta di superare una concezione riduzionista e bassamente mimetica della letteratura come copia della realtà, senza rinunciare alla pretesa rappresentativa della finzione letteraria. Il romanzo non è un astratto simulacro auto-referenziale né un grottesco documento (iper)realista, ma una forma eterogenea, inclusiva e selettiva, che ri-crea, nei termini jamesiani, un'impressione di *vita*. La letteratura, per James, deve essere in grado di perseguire simultaneamente intenti referenziali e intenti estetici. Parafrasando Paul Ricoeur, per lo scrittore statunitense la letteratura 'parla' del mondo *attraverso* la finzione, ne parla cioè per mezzo del riferimento caratteristico del linguaggio letterario, quel «riferimento» o «referenza» «metaforici» di cui Ricoeur scrive in *La métaphore vive*.²

Il riferimento metaforico libera il linguaggio da un legame esclusivamente letterale con il mondo extralinguistico, e ne esalta il rapporto indiretto, metaforico appunto, con la realtà. Il livello letterale e quello metaforico, sia nella concezione di Ricoeur, sia, come vedremo tra poco, in quella di James, non si escludono a vicenda e sono anzi complementari. Il surplus simbolico e figurato scaturisce infatti, proprio come avviene nella metafora, dal contatto e dall'interazione tra livello letterale e livello simbolico, non da un magico sprigionarsi del secondo sulle rovine, o sulle ceneri, del primo.³

Nella ridefinizione strutturale della letteratura di matrice realista eu-ro-americana portata avanti da James tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, i nomi segnalano, in superficie come a livello profondo, la trasformazione del rapporto tra realtà e finzione, e l'interdipendenza tra

¹ V. WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London, Hogart Press 1925, pp. 3-24, p. 11.

² P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, pp. 285-300, p. 291.

³ B. MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Bari, Laterza 2011, pp. 12 sgg., p. 31.

letteralità e metafora. La forma romanzo è un tessuto rappresentativo che unisce, secondo il James delle prefazioni alle opere raccolte nella New York Edition (1907-1909), le ‘correnti calde’ dei generi di derivazione romantica e gli ‘shock’ ‘freddi’ delle ‘correnti’ realiste, nel tentativo di ricreare un *continuum* fluido che risponda, in modo creativo, alla complessità cognitiva ed emotiva attraverso cui la realtà viene filtrata, interpretata, ricostruita e vissuta. L'impressione di vita non punta però a *ingannare* il lettore, perché la letteratura è per James esplicitamente finzionale, ed è proprio la consapevolezza di tale finzionalità a generare e potenziare gli effetti di verità e realtà della rappresentazione letteraria. La verità e realtà del romanzo poggiano su un apparente paradosso: esse non derivano dal presupposto razionalista dell'inganno (o dell'auto-inganno) con cui l'illuminismo reagisce alla scomunica religiosa dell'arte in generale e della letteratura di finzione in particolare. Il lettore non crede che ciò che legge sia ‘vero’; anzi, egli può credere nella letteratura proprio perché sa che la sua realtà e verità sono mediate, filtrate, create dalla finzione.

In un articolo su Anthony Trollope pubblicato su «Century Magazine» nel luglio 1883, James rimprovera allo scrittore inglese i continui e scoraggianti ‘a parte’ del narratore perché essi negano la premessa indispensabile della letteratura, e cioè che gli eventi narrati «are assumed to be real». ⁴ Lo statuto ontologico della letteratura coincide con l'esistere a cavallo tra vero e falso, mentre l'«ambiguità» di Trollope rivela invece un sospetto, o un complesso di colpa assai antiquati, di matrice religiosa, nei confronti della finzione artistica. Per sostenere e sostanziare il proprio punto di vista sulla natura profonda della letteratura e screditare la posizione ‘reazionaria’ dello scrittore inglese, il quale separa nettamente realtà e finzione, James ricorre a esempi in cui sono proprio i nomi a rivelare a profonda inadeguatezza dell'estetica e dell'epistemologia di Trollope. I nomi propri dei personaggi dello scrittore inglese sono anzitutto assolutamente inadatti a un «romanzo moderno», e di fronte a «such fantastic names» come «Dr. Pessimist Anticant», «Mr. Sentiment», «Mr. Neversay Die, Mr. Sitckatit», o ai nomi attribuiti a medici di famiglia quali «Mr. Rerechild and Mr. Fillgrave», la reazione di James è ironicamente paradossale: quei nomi rappresentano un vero e proprio salto indietro della letteratura, tanto che «It would be better to go back to Bunyan at once», riesumando la tradizione medievale del nome allegorico. La strada percorsa da James è in antitesi con quella intrapresa da (o meglio attribuita a) Trollope. In una letteratura che possa dirsi moderna il vero e il falso, il letterale e il simbolico convivono, strettamente intrecciati e interdipendenti,

⁴ H. JAMES, *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, vol. I, a c. di L. Edel e M. Wilson, New York, The Library of America 1984, p. 1343, per la citazione successiva, pp. 1343-1344.

nel tessuto della finzione narrativa. Come vedremo, e come anticipato con l'esempio della critica a Trollope, sono proprio i nomi a segnalare la 'piccola' rivoluzione voluta, sostenuta e praticata dallo scrittore statunitense.

L'espressione che James adopera nella prefazione al volume dodicesimo della New York Edition – la «conscious and cultivated credulity» nel racconto di fantasmi – riassume con una formula facile il tentativo di ribaltamento dei presupposti binari e gerarchici, di matrice razionalista, su cui si fondano le poetiche letterarie dominanti, sia quelle di impronta realista, sia quelle anti-realiste o di derivazione romantica.⁵ La frase tripartita di James cita, rovesciandola, la formula di Samuel T. Coleridge («the willing suspension of disbelief»), e contesta la dicotomia gerarchica tra reale e immaginario, nonché, più in generale, la scissione tra pensiero 'razionale' e pensiero simbolico che opera in ambito anglo-americano ed euro-americano. La dicotomia tra reale e immaginario, che ha avuto grande fortuna nell'estetica letteraria settecentesca e ottocentesca grazie alla scuola illuminista scozzese del Common Sense, vede come mutualmente esclusivi e in opposizione binaria la vita e l'arte, la realtà e l'illusione, o generi apparentemente inconciliabili come il realismo e il genere anglo-americano di origine romantica più importante, il *romance*. Come ha sottolineato, tra gli altri, Emilio Garroni, e come vedremo più avanti, tale dicotomia non riguarda solamente l'estetica, ma tocca, più in generale, l'idea del rapporto che intercorre tra pensiero razionale e pensiero simbolico, o tra linguaggio letterale e linguaggio figurato. Come teorico e come autore, James punta dunque a sanare tale dicotomia in maniera radicale, espandendo le possibilità rappresentative del romanzo moderno attraverso generi letterari tradizionalmente visti come mutualmente esclusivi, e, soprattutto, attraverso la ridefinizione dei rapporti tra linguaggio letterario e linguaggio comune, tra significato letterale e significato metaforico in modo da credere, aderire, in quella buona misura ricoeuriana prima citata, a ciò che viene narrato nonostante si sia consapevoli della sua finzionalità.

La referenzialità metaforica:

Daisy Miller, Annie P. Miller, Annie Miller

La ricerca di James può essere riassunta in una generale tensione verso una 'referenzialità metaforica' della letteratura, verso cioè una soluzione e un risultato che segnalano l'interdipendenza e l'osmosi tra letteratura e realtà, testo ed extratesto, senso, riferimento e autonomia, ma anche, nello specifico,

⁵ Si veda T. PETROVICH NJEGOSH, *The Real Fiction: Tourism, Modern Italy and a «Conscious and Cultivated Credulity»*, in AA.VV., *Transforming Henry James*, a c. di A. De Biasio, A. Despotopoulou e D. Izzo, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing 2013, pp. 128-144.

tra linguaggio letterale e linguaggio simbolico. Il caso di Daisy Miller, protagonista del racconto parzialmente omonimo (*Daisy Miller: A Sketch*, 1878), è al proposito emblematico. Il personaggio, una ricca ragazza statunitense in vacanza in Svizzera e poi in Italia, ha anzitutto più di un nome; sembra averne due, ma di fatto ne ha *almeno* tre. La pluralità di nomi del personaggio riflette il tentativo di ridefinire intensione ed estensione, senso e referenza del nome proprio di persona, e frustra la tentazione scettica, o poi postmoderna, di vedere nel nome un segno vuoto.

Il racconto apre su un piccolo mistero: chi è l'affascinante sconosciuta che, completamente sola, prende il fresco della sera estiva sulla terrazza di un albergo svizzero? A farsi la domanda è un giovane uomo, un personaggio il cui nome è per la verità piuttosto eloquente, quasi in linea con i tanto vituperati nomi di Trollope. Il co-protagonista del racconto, il glaciale e assai rigido esponente della buona società del New England si chiama infatti Frederick Winterbourne. Chi è dunque la fascinosa creatura, e qual è il suo nome? A dare una prima risposta è un bambino molto loquace, il fratello della sconosciuta, dal quale apprendiamo in sequenza che la sorella è una «American girl», quasi un 'tipo', dunque, che il suo nome è Daisy Miller, e che il suo «real name» è Annie P. Miller. La dicotomia onomastica binaria introdotta dal pestifero fratello minore di Daisy Miller (il cui nome è Randolph C. Miller, e si noti che tutta la famiglia dei Miller, in omaggio a un criterio ironico di verosimiglianza, esibisce il tipico *middle name* puntato) salta però improvvisamente quando entra in scena la madre della *American Girl*, la quale chiama la figlia con un terzo, e ulteriore nome. Il terzo nome è una sorta di 'ibrido' che unisce, nel rimprovero materno, la familiarità del diminutivo e la formalità del cognome (Annie Miller). C'è poi, con tutta probabilità, un quarto nome 'possibile', non detto esplicitamente nel testo, e cioè Ann (o Anne) P. Miller, un quarto nome dove peraltro il P. è destinato a rimanere misterioso come la protagonista che lo porta.

La presenza di più di un nome complica il racconto sia a livello semiotico, frustrando la riduzione dell'interpretazione del personaggio, e del testo in generale, a banali 'fatti' denominativi o nominalistici, e rispecchia, a livello della superficie testuale, con un effetto meta-letterario, gli intrecci complessi, nella finzione letteraria, tra vero e falso, livello letterale e simbolico, tra funzionalità verosimiglianza, ed effetto di realtà. A livello interpretativo, per far parlare il nome, o meglio i nomi del personaggio, il lettore ideale dovrà ignorarne il valore meramente strumentale e l'impulso morale e allegorico cui la scelta di uno dei nomi del personaggio principale del racconto sembra alludere. La decisione di chiamare Daisy Miller la protagonista del racconto (nome e cognome la cui portata allegorica è peraltro stemperata dall'essere piuttosto comuni) sottolinea l'ambizione di James: assimilare e cannibalizzare

la tradizione allegorica e didascalica di buona parte della grande letteratura britannica dell'Ottocento⁶ per mostrarne i limiti, come in questo caso, attraverso le cattive interpretazioni letterali e binarie offerte dai due personaggi maschili del racconto. La muffa ideologia e insomma la generale vecchiezza epistemologica ed estetica dei due uomini è segnalata, *in primis*, proprio dal nome, per entrambi ridicolmente simbolico e stereotipico. I due personaggi maschili sono il già menzionato, glaciale e anaffettivo Frederick Winterbourne, squattrinato studente di filosofia fuori corso, statunitense espatriato in Europa, e il dandy italiano, il cavalier avvocato Giovanelli (il tipico nome italiano del tipico personaggio italiano della letteratura di second'ordine, aveva ricordato James nel 1878, doveva finire in *-elli*).

Winterbourne e Giovanelli si interrogano su Daisy, creatura sfuggente sin dal nome, e si può dire che il racconto tracci il percorso interpretativo del tipico statunitense del New England e del tipico italiano, ma l'ampiezza della loro speculazione è di corto raggio, perché essi si affannano a domandarsi, secondo il tipico schema maschilista binario, se la ragazza sia innocente, pura, o invece «civetta», cioè una fanciulla di piccola virtù con la quale è lecito prendersi le libertà che si vogliono.

Le concezioni della referenza cambiano naturalmente nel tempo (si pensi soltanto alla distanza tra Gottlob Frege e Willard Quine), e nel caso di James sembra avere avuto una considerevole influenza l'approccio pragmatista del fratello, il filosofo William James. Daisy rimanda, si potrebbe dire, a un 'contenuto' dereificato e riempito di significati e referenza dall'interazione tra elementi interpersonali e contestuali, tra elementi del testo e dell'extratesto, tra mondo del testo e mondo dei lettori e delle lettrici. Sul piano estetico nonché di estensione, invece, la compresenza di più livelli e registri simultanei (letterale e simbolico) ridefinisce il riferimento del personaggio e, più in generale, l'ontologia e la ricezione della finzione letteraria. I tre, o quattro, nomi di Daisy mettono cioè in discussione l'opposizione dualistica tra nome 'vero' o 'verosimile' e nome 'finzionale' o piattamente simbolico, mentre l'intreccio, interdipendenza e simultaneità non gerarchica dei nomi che proliferano motivatamente nel testo rispecchiano il gioco libero e dinamico, ma non privo di regole, del segno. A rompere il dualismo e a rilanciare la natura di 'terza' realtà della finzione letteraria, come accennato sopra, è il terzo nome della protagonista omonima del racconto, quell'Annie Miller pronunciato dalla madre a storia già avanzata. Un simile gioco di rilancio vanifica le strategie esclusivamente descrittiviste o viceversa causali del lettore (non) ideale, frustrando sia la ricerca del senso, sia quella della referenza dei nomi (e più in generale del testo nel suo insieme), e riflette la ridefinizione

⁶ J.T. HORRELL, "a Shade of a Special Sense": Henry James and the Art of Names, «American Literature», XLII (1970), 2, pp. 203-220, p. 204.

complessiva e anti-dualista, da parte di James, dell'ontologia e della referenzialità della finzione letteraria.

La «conscious and cultivated credulity»

La peculiare ontologia della finzione narrativa, così come l'adesione del lettore (la «conscious and cultivated credulity» citata sopra) consiste in una variante modernista della categoria aristotelica del possibile, e l'adesione alla finzione scatta, si badi bene, esattamente perché sappiamo che ciò che stiamo leggendo è fittizio, non *nonostante* quella consapevolezza. La storia della critica letteraria è naturalmente «filled with the struggles to make sense» di una «dual awareness»: «we take fiction for truth [...] even if we know it is not truth», come sottolineato quasi cinquant'anni fa da Murray Krieger.⁷ La stessa tormentata storia del realismo, secondo Ricoeur, riflette la natura paradossale di un'impresa 'impossibile' in cui James figura come autore esemplare. L'ambizione rappresentativa del romanzo di matrice realista, rappresentare la vita, corre di pari passo con il carattere sempre più convenzionale di quell'impresa: «Que des conventions, que d'artifices ne faut-il pas pour écrire la vie, c'est-à-dire en composer par l'écriture un simulacre persuasif?». ⁸ Come ha sostenuto inoltre Garroni, è proprio in tale nodo che si manifesta il 'problema' dell'arte, un problema che molte teorie estetiche contemporanee non riescono a risolvere, né spesso a comprendere, perché esse spesso poggiano su una dicotomia post-illuminista tra vero e falso.⁹ La credulità consapevole rovescia in modo significativo la formula di Coleridge, la sospensione intenzionale e volontaria di un sano e razionale «disbelief», spostando l'attenzione sull'«altro» primitivo e femminilizzato del modello binario che caratterizza sia le teorie letterarie, sia la retorica dell'autenticità culturale e del turismo ottocentesche: la credulità. La natura 'duplice' della finzione letteraria è, *in primis*, una questione estetica, ma anche, come ancora Garroni ha rilevato, un problema psicologico e antropologico più ampio, che riguarda lo status, il funzionamento e la risposta all'«immaginario» nei processi mentali e nelle dinamiche culturali.¹⁰ Analogamente, la 'buona' distanza nella ricezione cognitiva, emotiva e immaginativa della finzione letteraria passa anche attraverso un linguaggio in cui il livello figurato scaturisce in

⁷ M. KRIEGER, *Fiction, History, and Empirical Reality*, «Critical Enquiry», I (1975), pp. 335-360, pp. 337-338.

⁸ P. RICOEUR, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil 1984, p. 28.

⁹ E. GARRONI, *Introduzione*, in O. MANNONI, *La funzione dell'immaginario: letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza 1972, pp. ii-xv, pp. vi-vii, tit. or. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, 1969.

¹⁰ GARRONI, *Introduzione*, cit., pp. vi-vii; si veda anche MANNONI, *La funzione dell'immaginario...*, cit., p. 9.

relazione alla presenza, esplicita o implicita, di un livello letterale, scaturisce cioè sia grazie a un'operazione comparativa (che riflette l'interdipendenza tra letterale e figurato), sia perché, parafrasando Gorgia, non c'è inganno, il senso proprio è il patrimonio comune su cui fiorisce ciò che non esiste né esisteva prima che l'autore o l'autrice lo creasse: il tropo.¹¹

Come accennato sopra con l'esempio di Daisy Miller, i nomi di James nascono in buona parte da un modello ossimorico, di contrappunto, sono cioè simultaneamente realistici, verosimili, e apertamente simbolici (come i già citati Daisy Miller e Frederick Winterbourne), uniscono allusione e aspirazione referenziale. In altri casi, il modello di contrappunto si traduce in una giustapposizione tra vero e falso che deriva dall'unire nello stesso nome e cognome aree, campi e discipline che le poetiche ottocentesche considerano in rigida opposizione, come la letteratura e la storia. Il nome del protagonista statunitense di *The American* (1875) è Christopher Newman, e uno dei personaggi principali di *The Golden Bowl* (1903) è l'italiano, e principe squattrinato, Amerigo. Newman è un giovane uomo molto ricco, un tipico uomo d'affari statunitense, che nel nome mette a contatto ironico i due poli che nella gran parte della letteratura statunitense ed europea tra Ottocento e Novecento sono in antitetica opposizione: il Vecchio e il Nuovo Mondo, l'Europa e l'America. La scelta di battezzare l'uomo nuovo americano con il nome dell'ammiraglio 'italiano' che ha 'scoperto' l'America, o di utilizzare il ben noto nome di Vespucci per il personaggio italiano che introdurrà la crisi all'interno della famiglia dello statunitense Adam Verver, riflette l'ironia sulla pretesa eccezionalista di diversità e superiorità dell'"impero americano" e degli statunitensi.

Vero o falso?

I nomi propri dei personaggi di James svolgono un ruolo significativo sia a livello letterario, sia a livello meta-letterario, coprono molte delle «funzioni onomastiche» finora documentate e spesso superano una prospettiva «meramente 'semantica'»,¹² per riprendere Leonardo Terrusi, perché rivelano «connessioni» con «le strutture profonde dei testi di appartenenza». Nonostante ciò, gli articoli riconducibili al campo dell'onomastica letteraria jamesiana sono pochi, e limitati al periodo tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento, cioè in piena epoca formalista e strutturalista. Pur scarsa, la bibliografia secondaria sull'onomastica in James è però importante, sia perché

¹¹ GARAVELLI, *Parlar figurato...*, cit., p. 34.

¹² L. TERRUSI, *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS 2012, pp. 21-22.

costituisce appunto un'eccezione, sia perché non sembra cogliere la doppia caratteristica della poetica e pratica dello scrittore cui ho accennato, e anzi riproduce una più generale polarizzazione all'interno degli studi su James. In una nota a piè di pagina di un articolo del 1972 sulla «tradizione», «teoria» e «metodo» dei nomi in James, Evelyn J. Hinz sottolineava il valore personale e soggettivo dei nomi nell'immenso corpus narrativo dello scrittore portando l'attenzione su *The Notebooks* (*I taccuini*, cioè i diari non destinati originariamente alla pubblicazione, in cui James prendeva note eterogenee, tra cui liste di nomi propri di persona): «James chose certain names, as *The Notebooks* suggest, because his conception of the name fitted the characters he had in mind, not necessarily because the original bearer of the name attracted him».¹³ Distanziandosi dall'approccio 'scientifico' adottato qualche anno prima da Robert Gale, il quale in *Names in James* (1966) aveva tracciato le 'fonti' storiche, letterarie e biografiche dei nomi jamesiani, Hinz proponeva un approccio opposto. Le raccolte e liste di nomi appuntate nei *Notebooks* costituiscono un elenco di materiali per così dire grezzi. Il prodotto finale è altro da quello di partenza, e i complessi processi di raccolta, selezione, decantazione ed elaborazione dei nomi propri in James dovrebbero dirigere l'attenzione critica non tanto sulle presunte fonti, sul dato di partenza, quanto sulla capacità creativa, poetica, d'invenzione di James.¹⁴ I nomi di James, i suoi nomi, non sono, in altre parole, echi intertestuali che segnalano l'eventuale saccheggio da opere altrui, o una relazione passiva verso la tradizione e i contesti letterari britannico, europeo e statunitense. E basterebbe ricordare, al proposito, i nomi che, in linea con le strategie assimilative di James, assorbono, trasformano e riscrivono autori sacri ma evidentemente ingombranti della letteratura europea e mondiale come ad esempio Honoré de Balzac, il cui Louis Lambert diventa Louis Lambert Strether in *The Ambassadors* (1901). Né, tanto meno, essi sono indizi di una concezione della letteratura come documento sociale o bassa mimesi della realtà. I nomi di James sono piuttosto segni ben specifici il cui valore, significato e referenza non scaturiscono da alcuna realtà extra-testuale, ma sono 'pezzi' originali, oggetti linguistici cesellati dalla personalità creativa dell'autore il cui significato e il cui referente si 'trovano' all'interno del testo specifico, racconto o romanzo, in cui compaia il nome in questione: «if a name is allusive, its referent is quite explicitly found in the specific fiction in which it appears».¹⁵

L'approccio di Gale, e, all'opposto, quello di Hinz riflettono le linee principali, e fortemente polarizzate, della critica jamesiana del secondo

¹³ E. J. HINZ, *Henry James's Names: Tradition, Theory, and Method*, «Colby Quarterly», IX (1972), 11, pp. 557-578, p. 559n.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

Novecento. Semplificando, James è stato definito, e interpretato, sia come scrittore realista (soprattutto nella sua prima fase), sia come scrittore modernista, maestro di una forma romanzo nuova e squisitamente auto-referenziale. La seconda immagine, tutt'ora diffusa, è stata forgiata dalla Nuova critica statunitense tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento. Entrambe le immagini sono altamente parziali e riduttive: già nel 1875 James celebra Balzac come modello di poetica letteraria esemplare in quanto «realistic romancer». Nello specifico, il punto debole dell'ipotesi di Hinz, e all'opposto di quella di Gale, è che i nomi propri di persona (e per estensione la letteratura di e per James) siano veri o falsi. Nella mia ipotesi, come ho cercato di dimostrare con esempi dai testi narrativi e, in breve, teorico-critici di James, i nomi sono invece simultaneamente veri (realistici, verosimili, familiari, presi dalla realtà) e fittizi, inventati, e palesemente tali (simbolici, allegorici, metaforici insomma patentemente figurati), e la loro verità e realtà letterarie consistono proprio nell'interrelazione di vero e falso, letterale e simbolico, e funzionano grazie alla consapevolezza, del lettore ideale, di tale interrelazione.

Secondo Hinz, i nomi di James sono 'pezzi' originali e autentici che non hanno alcuna corrispondenza con la realtà extratestuale, e dunque l'eccezione, cioè i nomi presi in prestito, non farebbe altro che confermare la regola. Nei rari casi in cui James prende in prestito nomi 'reali', poiché egli non ama «the presence of real characters in fiction», le tracce del prestito extratestuale sono accuratamente cancellate: «would obviously lead him to conceal rather than emphasize the borrowing».¹⁶ Nell'interpretazione di Hinz, James metterebbe in atto, per parafrasare Gorgia, un doppio *inganno*: lo scrittore 'inganna' se stesso (deroga alla regola di inventare i nomi, usa nomi reali, esistenti, e copre gli indizi di questo suo 'peccato') e il lettore. Come ho cercato invece di dimostrare, una delle peculiarità della letteratura di James, la sua più eclatante letterarietà, consiste esattamente nel sapere che la letteratura è finzione e nel credere in essa.

The Notebooks/I taccuini

Publicati postumi, prima nel 1947 e poi nell'edizione a cura di Leon Edel e Lyall H. Powers nel 1987, i *Notebooks* ammontano a circa seicento pagine di appunti eterogenei, la cui datazione parte dal 1878 e arriva fino al 1915. Si tratta di annotazioni di ogni tipo, scritte a mano personalmente da James o da lui dettate, che spaziano dall'appunto di visite, pranzi, inviti, occasioni pubbliche, note spese. Grande spazio è dedicato a ogni sorta di materiale,

¹⁶ *Ibid.*

altamente eterogeneo, dove vita privata e professionale si fondono: impressioni, ricordi, memorie, e idee, frasi, soggetti e germi ancora informi di possibili future storie, scene abbozzate, frammenti di dialoghi, e infine centinaia di nomi propri. I nomi propri, di persona (nome, cognome o più raramente entrambi) e in qualche caso di luogo, appartengono a due grandi categorie: i nomi propri *veri*, realmente esistenti – uditi per strada, nelle udienze di tribunale che James usava frequentare per ‘documentarsi’ sulla società londinese, o letti, soprattutto sui quotidiani – e i nomi inventati. In entrambe le categorie, i nomi hanno diverso genere e varia origine: le liste contengono nomi femminili, maschili, inglesi, statunitensi, francesi, italiani, tedeschi, spagnoli. Qualche anno fa (2009) è stato pubblicato in rete, a cura di Adrian Dover, un indice elettronico (*An Index to James's Notebook Name-List*),¹⁷ che elenca però soltanto i nomi propri, reali o inventati, appuntati da James negli otto volumi dei *Taccuini* nelle lunghe liste di nomi eventualmente utilizzabili nelle sue opere. Dover ha anche fornito, quando possibile, l’indicazione della data di inserimento, o creazione *ex novo*, dei nomi, nonché la data e il luogo (opera) del loro eventuale (e conosciuto) utilizzo, con il risultato finale. Mentre nei *Notebooks* i nomi sono sparsi qua e là in otto libri (e l’edizione non ha un indice dei nomi reali o fittizi appuntati da James), la lista di Dover genera un effetto leggermente perturbante in chi la guarda, la consulta o la studia, perché è possibile vedere, in una tabella sinottica, l’elemento ‘grezzo’ di partenza, e il risultato finale, frutto di una sorta di innesto fittizio su una base di realtà. La possibilità di vedere, e volendo di calcolare la quantità di nomi scaturiti da un contatto tra vero e falso contribuisce a provare, credo, l’interazione tra realtà e finzione nel processo e nei risultati finali del metodo creativo di James riguardo ai nomi propri dei suoi personaggi.

Coda: Jeffrey Aspern, o il ritratto senza il modello

Per chiudere, vorrei parlare di un caso specifico che costituisce a mio parere un esempio cruciale del metodo creativo di James per i nomi propri e che in generale sottolinea quanto accennavo all’inizio sul ruolo e valore dei nomi nelle strutture profonde del testo letterario, sia per la ridefinizione ontologica della finzione narrativa, sia per la sua ricezione ideale. Nelle prefazioni alle opere raccolte nella edizione newyorchese dei romanzi e dei racconti pubblicata tra il 1907 e il 1909, James ricorre a una metafora pittorica, e definisce i suoi personaggi «portraits without models»: rappresentazioni, finzioni senza diretta, immediata e univoca corrispondenza, il cui «degree of

¹⁷ Reperibile online alla URL: < <http://www.henryjames.org.uk/nbnames/home.htm> > (data di consultazione marzo 2013).

verisimilitude» è sempre «artfully obtained».¹⁸ La palese finzionalità di quei ritratti non ne inficia la verosimiglianza, né incide sull'adesione del lettore a quelle verità e realtà fittizie. Come James scrive nelle prefazioni a proposito del personaggio di Jeffrey Aspern, il protagonista assente del racconto *The Aspern Papers* (1888), Aspern svolge il ruolo del più grande poeta statunitense, ma il «link with reality» del personaggio non consiste tanto nell'evocare un poeta realmente esistente, vivo o morto, britannico o statunitense, quanto piuttosto «in the exquisitely calculated», «harmless hocus-pocus under cover of which we might suppose him to have existed».¹⁹ Jeffrey Aspern non rimanda ad alcun poeta reale britannico o statunitense, ma, e qui sta il gioco serio di James, con un innocuo atto di magia (cioè con la letteratura) è possibile immaginare che il suo riferimento extratestuale rimandi a un «comparative American Byron».²⁰ Il 'referente' di Jeffrey Aspern è un Byron americano, una creatura immaginaria che non scaturisce da un generico e astratto campo estetico dei possibili di matrice aristotelica, ma un ibrido fantastico, una vera e propria figura mostruosa, palesemente ironica, generata dal serbatoio dei possibili dell'autore statunitense nel contesto specifico dei rapporti tra le due grandi potenze di lingua inglese e della sostanziale sudditanza culturale degli Stati Uniti nei confronti della Gran Bretagna. I nomi propri di James intendono generare nel lettore una sensazione doppia, di familiarità e indeterminatezza, fornendo una generale riconoscibilità al personaggio impedendone però un 'riconoscimento' che riflette una poetica di equivalenza e corrispondenza mimetiche tra letteratura e realtà, come se il senso di un'opera di finzione consistesse nel dare la caccia al riferimento extratestuale di ogni 'nome', nella ricerca, cioè, dell'*originale* di una *copia*.

Biodata: Tatiana Petrovich Njegosh è Ricercatrice confermata in Letteratura e cultura anglo-americana presso il Dipartimento di Studi Umanistici – Lingue, Mediazione, Lettere, Storia e Filosofia – dell'Università degli Studi di Macerata.

tpn87@hotmail.com

¹⁸ H. JAMES, *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, vol. II, a c. di L. Edel e M. Wilson, New York, The Library of America 1984, p. 1230 e 1179.

¹⁹ Ivi, p. 1181.

²⁰ Ivi, p. 1179.