

Alessandro Portelli

Freedom, Fortune, and Fancy.
Henry James e la frontiera

* Alessandro Portelli insegna lingue e letterature anglo-americane all'Università di Roma "La Sapienza" e fa parte della redazione di "Ácoma".

1. Henry James, *The Portrait of a Lady*, Harmondsworth, Midds., Penguin, 1986, p. 104. Ulteriori citazioni saranno indicate nel testo con l'iniziale P e il numero di pagina. Le traduzioni da James sono mie; sacrificano talora i valori estetici del testo all'accuratezza letterale delle parole.

2. Henry James, *The Wings of the Dove*, Harmondsworth, Midds., Penguin, 1986, p. 125-26. Ulteriori citazioni saranno indicate nel testo con l'iniziale W e il numero di pagina.

3. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1800* (1983), New York, Harper, 1996, p. 471.

4. Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (1920), New York, Holt, 1953, pp. 2, 3.

5. Cfr. il mio "A Place of Brightness": La controcultura americana nella geremiade transatlantica," in Carlo Chiarenza and William L. Vance, a cura di, *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: la percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 113-25; e "The Sky's the Limit": dove comincia e dove finisce l'America, "Ácoma, I, 1 primavera 1994, pp. 8-18. In entrambi i saggi, in modi diversi, cerco di dimostrare che questa descrizione di Isabel è anche una figura dell'autopercezione dell'America. Il presente saggio va inteso come una continuazione ed approfondimento

Freedom/Libertà

Nel momento in cui introduce Isabel Archer, eroina di *Portrait of a Lady*, Henry James ci informa che "Aveva una ferma determinazione di vedere il mondo come un luogo di luminosità, di libera espansione, di irresistibile azione [*a fixed determination to regard the world as a place of brightness, of free expansion, of irresistible action*]. E ancora: "aveva un'infinita speranza che non avrebbe mai fatto niente di errato".¹ Di Milly Theale, eroina di *Wings of the Dove*, la sua amica Mrs. Stringham pensa che "Era ricco, romantico, abissale [*rich, romantic, abysmal*] avere, come era evidente, migliaia di sterline l'anno, avere giovinezza e intelligenza [...] e per di più godere una libertà senza limiti [*boundless freedom*], la libertà del vento nel deserto".² Più tardi, la sua amica e antagonista Kate Croy ha "una percezione dell'alta felicità della libertà della sua compagna. La prospettiva [*range*] di Milly dunque era immensa: non doveva chiedere niente a nessuno, confrontarsi su niente con nessuno; la sua libertà, la sua fortuna e la sua immaginazione [*her freedom, her fortune and her fancy*] erano la sua legge; un mondo ossequioso la circondava"... (W., 167). Queste, che possono essere percezioni soggettive dei personaggi, sono confermate dall'intenzione autoriale dichiarata da James nella prefazione al romanzo: Milly "sarebbe stata l'ultimo bel fiore, che fioriva solitario, per la più piena affermazione della sua libertà [*freedom*]", con "una forte e speciale implicazione di libertà [*liberty*], libertà di azione, di scelta, di apprezzamento, di contatto - derivante da fonti che meglio garantiscono ampia indipendenza [...] di qualunque altra condizione al mondo" (W., 38).

L'elevato status canonico raggiunto da Henry James ha fatto sì che le basi estetiche e morali della sua opera venissero per lo più accettate acriticamente e senza un esame accurato. Tuttavia, non possiamo non vedere che le definizioni di libertà sopra citate, e confermate in tutto l'arco di questi due testi e di altre opere, non sono le uniche definizioni possibili, e non sono pertanto né neutrali né universali. L'indipendenza di Milly e di Isabel si fonda, infatti, non tanto su una autonomia trascendentalista del soggetto (*self-reliance*) quanto sulla disponibilità di spazio illimitato (*free expansion, boundlessness*), ed è garantita dall'assenza di altri soggetti (*desert*) se non dal dominio su di loro (*irresistible action, obsequious world, fortune*). Più che la definizione di libertà generalmente attribuita a John Locke e fondata sulla presenza di altri e su un con-

retto di limitazione (“la mia libertà finisce ove comincia quella del mio vicino”), rinviano alla definizione associata con Daniel Boone, fondata sull’immagine dello “spazio per allargarsi” (*elbow room*) e sulla pratica di spostarsi più a ovest quando si cominciava a vedere da lontano il fumo di un’altra casa vicina.

Richard Slotkin ha mostrato che “Nel West americano [...] la solitudine dell’individuo e il suo diritto a una libertà senza intralci di movimento e di espressione costituivano l’ideale mitico”.³ Negli anni fra la prima pubblicazione di *Portrait of a Lady* e la composizione di *Wings of the Dove*, questa visione fu trasformata in mito nazionale e in dogma storiografico dalla “tesi della frontiera” di Frederick Jackson Turner. “La peculiarità delle istituzioni americane”, proclamava questi nel suo memorabile saggio sul “Significato della frontiera nella storia americana”, consiste nel fatto che sono state forgiate “dai cambiamenti di un popolo in espansione” e dal “processo di espansione”. Il confine dell’America non è fisso, ma è costituito da una “linea di frontiera in perpetuo movimento” che avanza senza ostacoli su di un territorio disabitato: “La cosa più significativa da dire sulla frontiera americana è che giace all’orlo interno [*hither edge*] di una terra libera”.⁴

Come ho mostrato altrove, i concetti di *orlo* e di *spazio libero* sono cruciali nel paradigma di immagini di *The Portrait of a Lady*.⁵ *Edge* è una parola chiave: Isabel è sempre sull’orlo di qualcosa, sempre “così vicina all’orlo” del lago e alla riva del mare, sempre intenta a “tormentare l’orlo del libro con un tagliacarte” – ma mai la vediamo nell’atto di inoltrarsi nell’acqua o di aprire il libro e leggerlo (*P.*, 265, 358). La sua immaginazione ha una “espansione illimitata”, e suo cugino Ralph Touchett le mette a disposizione “mezzi illimitati” per soddisfarla: la sua immaginazione e la sua libertà sono dunque fondate sulla possibilità dell’espansione e sull’assenza di limiti. Allo stesso modo, in *The Wings of the Dove*, la libertà è una condizione dell’immaginazione e l’assenza di limiti (*boundlessness*) è una condizione della libertà: la parola chiave è forse *perched*, come un uccello su un ramo, sempre sul punto di volare, mai nell’atto di farlo. E forse non è casuale che attorno a Milly si addensino parole come *range* e *desert*, che rispondono alle caratteristiche del territorio dell’estremo Ovest.

A un rapporto fra Henry James e la frontiera ha accennato in un importante studio Henry Seidel Canby.⁶ Quest’ultimo, tuttavia, sembra accettare acriticamente la tesi di Turner, e vede un’influenza della frontiera solo come fonte dell’individualismo autosufficiente di Isabel Archer. In questo saggio, tuttavia, la tesi di Turner sarà considerata meno come fatto storico che come discorso storico, riguardante non tanto quello che l’America è effettivamente stata quanto il modo in cui ha scelto di rappresentarsi. Perciò, più che usare Turner per leggere James, può essere utile rileggere James per ripensare Turner.

Come abbiamo visto, libertà ed espansione in questi due romanzi sono sempre azioni e condizioni possibili piuttosto che realizzate, più vagheggiate che attivamente cercate. La ragione è che una libertà che esiste solo se è infinita può restare tale solo fin quando non viene utilizzata.

delle analisi ivi articolate.

6. Henry Seidel Canby, *Turn West, Turn East: Mark Twain and Henry James*, Boston, Houghton Mifflin, 1961.

7. Turner, *The Frontier in American History*, cit., p. 1.

8. *id.*, p. 2, 37, 2; corsivo mio.

9. *id.*, p. 9.

10. In questo passo, James spiega che “la possibilità di infliggere un serio danno a un’altra persona, sia pure considerata solo ipoteticamente, le faceva a volte mancare il respiro”: “La sua vita sarebbe stata sempre in armonia con le impressioni più piacevoli che lei poteva produrre” (*P.*, 105).

11. Turner, *The Frontier in American History*, cit., p. 7.

12. Notiamo, ancora una volta, la corrispondenza fra il linguaggio di James (inevitably, entangled, coerced) e quello di Turner (compelled, forced). Aggiungerei che *entangled* (come peraltro il pervasivo *independence*) rimanda alle fondazioni politiche stesse della nazione: il messaggio di addio di George Washington, secondo cui l’indipendenza degli Stati Uniti sarebbe stata garantita dalla capacità di evitare “*entangling alliances*” europee. Che è precisamente quello che succede a Isabel e Milly.

13. Turner, *The Frontier in American History*, cit., p. 3.

14. Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987.

15. Rebecca Harding Davis, *Life in the Iron Mills* (1861), Boston, The Feminist Press, 1972, p. 4.

16. Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, Cambridge, Mass., Harvard University Press,

1959, p. 95.

17. Id., p. 118.

18. id., p. 117.

19. Richard Slotkin guarda all'altro lato di questo confine quando scrive: "L'istituzione schiavistica diede al Sud le sue frontiere interne, in cui il territorio dei bianchi era spezzettato dalle isole 'selvagge' delle abitazioni degli schiavi" (*Regeneration through Violence*, cit., p. 462).

20. Toni Morrison, *Playing in the Dark*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992.

21. Turner, *The Frontier in American History*, cit. p. 24.

22. Ellen Moers, *Two Dreisers*, New York, Viking, 1991.

23. Douglass, *Narrative*, cit., p. 141.

24. Harding Davis, *Life in the Iron Mills*, cit., pp. 37, 38.

25. Ronald Sukenick, *Doggy Bag*, Boulder, Co., Black Ice Books, 1994, p. 53.

26. Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, New York, Viking, 1951.

27. Fabrizio Ravelli, "L'austerità del Dirigente medio," *La Repubblica*, Nov. 21, 1996, p. 6.

28. Luigi Ferrajoli, intervento al convegno "La Repubblica delle autonomie," Roma, 12-13 dicembre 1996 (dattiloscritto su cortesia dell'autore).

Isabel è sull'orlo, Milly sul ramo, perché la frontiera che avanza è tanto il luogo dal quale lo sguardo si volge sulle possibilità infinite, quanto il luogo dove queste possibilità cominciano a restringersi: la libertà infinita è sempre posposta, è sempre un'onnipotenza solo virtuale, "come una grossa somma in banca, che si ha il terrore di cominciare a spendere" (P., 360). Quando la "invitante distesa [*expanse*]" del possibile diventa la pratica dell'esperienza, allora lo spazio si comincia a chiudere: "Bisogna scegliersi un angolo e coltivare quello" (P., 297, 392). La linea del confine o avanza o retrocede; non c'è equilibrio, non c'è pausa, tra la "libera espansione" e la "casa della tenebra, la casa del mutismo, la casa del soffocamento" (P., 478).

E torniamo allora al classico *incipit* di Turner: "L'esistenza di un'area di terra libera, il suo continuo arretramento [*recession*], e l'avanzata verso ovest della colonizzazione [*settlement*] americana, queste sono le spiegazioni dello sviluppo dell'America".⁷ Con in mente James, capiamo tutto il dramma di quella parola: *recession*, arretramento. A seconda di dove ci collochiamo, la frontiera è sia una linea che avanza, sia una linea che retrocede. Poiché è già libera, la terra libera può solo restringersi, arretrare; quello che avanza e si espande non è la libertà, ma la colonizzazione (*settlement*, con tutte le sue implicazioni di immobilità e chiusura). La frontiera che avanza non rappresenta dunque l'espandersi della libertà ma la diminuzione delle condizioni spaziali su cui la libertà è predicata.

Questo ci aiuta allora a cogliere anche il subtesto di preoccupazione che attraversa le immagini di espansione in Turner: le istituzioni americane "sono state *costrette* [*compelled*] ad adattarsi" alla "incessante espansione che solo è stata loro offerta ma gli è stata addirittura *imposta* [*forced upon them*]" . Citando Calhoun, Turner nota che l'America si sta "rapidamente – stavo per dire *paurosamente* [*fearfully*] – crescendo".⁸ E allora lo spazio che davvero conta, per Turner, non è tanto la distesa di terra libera davanti allo sguardo, quanto l'orlo (interno, *hither*) da cui la si guarda.

Questo sottofondo di preoccupazione in Turner a sua volta illumina un'altra parola chiave riferita a Isabel: "*irresistible action*". *Irresistible* postula, se non la realtà, almeno la possibilità, la nostalgia di una resistenza nei confronti di un'azione espansiva teoricamente portatrice di libertà. Può trattarsi della resistenza di soggetti altri che ingombrano le terre libere e che vengono spazzati via fisicamente (Turner non dimentica che ogni passo avanti sulla frontiera "fu conquistato grazie a una serie di guerre indiane")⁹ o immaginativamente (dichiarando a priori "libera" la terra che occupano). Tornerò più avanti su questa resistenza dell'alterità nei confronti dell'illimitatezza; qui, farò notare soltanto che la resistenza a cui James è più interessato, e che è più profondamente annidata nell'immaginazione americana, è una resistenza *interiore* (una resistenza che ha luogo sullo *hither edge*). In primo luogo, il fatto stesso che l'espansione ha luogo prevaricando altri – per quanto rimosso – non può non generare un sospetto sulle implicazioni morali dell'espansione stessa – e l'America, come Isabel, "aveva un'infinita speranza che non

avrebbe mai fatto niente di errato”.¹⁰ Ma in ultima analisi la resistenza deriva precisamente dalla consapevolezza del fatto che qualunque tipo di azione può solo far perdere, mai guadagnare né aumentare, una libertà che è totale fin dall’inizio – e che tuttavia, agire bisogna.

Bisogna agire perché l’ideale di libertà della frontiera è fondato sul movimento – avanzata, espansione. A un primo livello, James aggira questa contraddizione smaterializzando il movimento. Nella prefazione, dice che Milly Theale “desidera appassionatamente acquisire [*put in*] prima dell’estinzione il più possibile delle vibrazioni più sensibili [*finer vibrations*]” (*W.*, 35). Se leggiamo le “vibrazioni” di Milly accanto all’“espansione” di Isabel, e a un’altra parola cara a James, *reverberation*, abbiamo la sensazione che designino non solo i delicati movimenti interiori dell’anima, ma anche le onde circolari in perenne espansione che questi movimenti generano attorno a sé – vibrazioni di luce (Isabel), vibrazioni di voce (Milly), che si espandono impalpabili verso la circonferenza (penso, ovviamente, a Emily Dickinson) – “destinate ad andare avanti” (per dirla con Turner) “finché una barriera fisica non ne ostruisca infine il progredire”.¹¹

“Ogni cosa è un limite, una barriera”, dice Isabel (*P.*, 252). La barriera è la materialità degli oggetti e la recalcitrante presenza di altre persone, che non solo si dimostrano opache alle illimitate vibrazioni espansive delle eroine ma possono addirittura avere progetti espansionisti per conto loro. Come spiega James nella prefazione di *Wings of the Dove*, Milly “avrebbe fondato la sua lotta su specifici interessi umani, che inevitabilmente avrebbero determinato, nei suoi confronti, gli atteggiamenti di altre persone”. La sua brama di vita “può aver luogo solo con l’aiuto di altri”, rovesciando dunque l’indipendenza in dipendenza. E gli altri a loro volta sono “impigliati e costretti [*entangled and coerced*]” e – dato che non hanno le sue stesse infinite risorse – non possono far altro che affollarsi intorno a lei e soffocarla (*W.*, 37).¹²

La presenza degli altri è espressa in immagini di barriere materiali, tangibili, che ostruiscono le intangibili vibrazioni dell’eroina. Questo vale in primo luogo sul piano metalinguistico della costruzione dell’intreccio: l’intenzione dichiarata dell’autore nella prefazione è di “creare il dilemma, e costruirlo compattamente [*solidly*]”. La costruzione dell’intreccio diventa come quella di un muro concentrico: “si comincia [...] con la cerchia esterna, avvicinandosi al centro con circonvallazioni sempre più strette”. All’espansione si contrappone dunque non la stasi ma un movimento contrario, centripeto, un assedio; se l’espansione è immateriale, il restringimento (*narrowing*) è solido, compatto, concreto. *Circumvallation* implica *vallum*, muro; e come un muro è la persona che incarna il dilemma e l’ostacolo, l’assedio: “la costruzione della coscienza di Kate Croy [...] sarebbe stata [...] questione di [...] centinaia di mattoni compatti [*close-packed bricks*]” (*W.*, 40, 43).

L’opposizione fra espansione immateriale e barriera materiale si fonda a sua volta sull’opposizione fra la libera frontiera mobile americana e l’affollato, statico confine europeo: “La frontiera americana”, scrive Turner, “è nettamente distinta dal confine europeo – una linea di con-

fine fortificata che attraversa zone densamente popolate”.¹³ Questa opposizione regola due scene fondamentali di *Wings of the Dove*.

All’inizio del romanzo, Milly siede con lo sguardo perso oltre “il vertiginoso orlo [*edge*] [...] di un breve promontorio, un’escrescenza che additava verso destra a distese di aria”, proiezione visuale della sua “abisale” libertà. “Aveva tutto davanti a sé”; era “in uno stato di elevato e illimitato possesso che non aveva niente da guadagnare dalla violenza. Gettava lo sguardo sui regni della terra [...] Stava scegliendone uno, o li voleva tutti?” (*W.*, 135). Ma quando è Kate Croy a cercare di salire in alto – arrampicandosi su una scala poggiata a un muro “per vedere il probabile giardino dall’altra parte”, non le si presentano viste sterminate ma una presenza alternativa: “Arrivata in cima, si trovò faccia a faccia con un signore impegnato in un analogo progetto [*calculation*] nello stesso momento, e i due cercatori erano rimasti a guardarsi in faccia [*confronted*] sulle rispettive scale”. È il primo incontro di Kate col suo futuro complice, Merton Densher (*W.*, 89).

La parola chiave è *calculation*: se lo spazio oltre il muro di confine è “densamente popolato” da altre facce, si può scegliere di fargli la guerra (si confronti qui la *confrontation* con l’inciso sull’inutilità della violenza nella scena di montagna di Milly) o di negoziare con loro un compromesso e un’alleanza. Se la frontiera mobile è la fonte dell’innocenza americana, allora il confine statico e fortificato genera l’immoralità europea; la prima prefigura l’espressione autentica di sé, il secondo richiede compromesso, inganno, negazione. Se la libertà personale finisce al muro dove comincia la libertà di un altro, allora non è libertà affatto. Se il soggetto è dotato di immaginazione, allora questo dilemma si risolve con l’invasione del territorio dell’altro; se non ha immaginazione, allora questo dilemma soffoca la moralità e la personalità. Basta pensare alla “povera Marian”, la sorella di Kate: la sua non è povertà autentica, che potrebbe persino essere romantica, ma *reduced circumstances*, ristrettezze – cioè l’esatto opposto dei “mezzi illimitati”. Lo spazio limitato di Marian diventa il suo peccato: la povertà è immorale perché genera avidità e soffoca l’immaginazione. Povera Marian, davvero.

Fancy/Immaginazione

La relazione fra *freedom and fancy*, libertà e fantasia, come quella fra *independence and imagination* è mediata da un termine intermedio: *fortune*, cioè soldi. “Chiamo ricca la gente che può soddisfare le richieste della propria immaginazione”, dice Ralph Touchett (*P.*, 236). Se l’immaginazione è ampia, ampi devono essere i mezzi. Solo chi è libero può esprimere immaginazione, e solo chi ha “mezzi” può essere libero.

Non si tratta, spero, del volgare pregiudizio secondo cui solo i ricchi hanno l’anima. È più utile pensare ai soldi, in questi romanzi, come al mezzo che permette a James di sganciare i suoi personaggi dall’attrito delle necessità materiali, perché possano fare esperimenti allo stato puro con le leggi dell’immaginazione, come gli esperimenti di laboratorio

sulle leggi di natura condotti senza l'attrito dell'aria. Ma è proprio vero che l'immaginazione funziona sempre e soltanto così, che è sempre e soltanto resa possibile dall'assenza di attriti, ostacoli, limiti? Questo è un altro dei presupposti di James che nessuno ha mai davvero preso in esame criticamente. Esiste un'immaginazione che si realizza grazie alla libertà, ma esiste anche una libertà che si realizza grazie all'immaginazione, e quindi un'immaginazione che, anziché venire spenta e soffocata dagli ostacoli materiali, trova sprone nella fatica per superarli.

Tra l'altro, è così che funziona l'immaginazione di James stesso. La sua creatività è stimolata dalla "interessante e splendida difficoltà" di creare il ritratto di Isabel; le sue immagini di cornici, case, architetture implicano sempre l'idea di un'arte che pone non solo cornici ma limite all'illimitatezza della vita, e che forgia del materiale resistente ("metti il peso maggiore sulla bilancia [...] premi appena in giù (...)") (W., 50).

Il paradosso è che, mentre James non riesce a immaginare un'immaginazione capace di funzionare come la sua senza perdere l'innocenza, la letteratura americana è intessuta di esempi di questo genere di immaginazione. Potremmo pensare a Harriet Jacobs, archetipo di spazio confinato e di sconfinata capacità di creare se stessa con l'immaginazione, la cui lunga reclusione dimostra che non sempre una casa di tenebra e una casa di soffocamento è anche una casa di mutismo e di silenzio.¹⁴ O potremmo pensare a Hugh Wolf, l'operaio-artista di Rebecca Harding Davis in *Life in the Iron Mills*, la cui immaginazione è messa alla prova proprio dal doversi misurare con la resistenza del corpo e dei materiali grezzi con cui lavora, e che crea dalle scorie dei forni "la forma nuda di una donna, fatta ruvida dalla fatica, le membra possenti intrise di un qualche acuto desiderio".¹⁵

Ancora più puntuale sarebbe un confronto fra Isabel e Milly e la loro contemporanea Carrie Meeber, protagonista di *Sister Carrie* di Theodore Dreiser. Alla fine del romanzo, infatti, troviamo Carrie esattamente nella stessa posizione in cui avevamo trovato Isabel all'inizio del suo – seduta accanto a una finestra con un libro in mano, come se Carrie fosse infine arrivata al punto da cui Isabel comincia. La differenza, naturalmente, è che Carrie il libro lo legge, e sappiamo anche di che libro si tratta: è un libro specifico, quindi limitato, non tutti i libri o un'astratta immagine di avventura intellettuale sconfinata – come quei libri non aperti e non identificati in mano a Isabel, figure di possibilità infinite perché mai messe alla prova. Poiché immagina tutto, Isabel fa fatica a immaginare qualcosa di specifico; d'altra parte, sebbene le ansie desideranti di Carrie siano vaghe e inesauribili, tuttavia la sua immaginazione è, come i suoi mezzi, limitata. A differenza di Isabel, lei può immaginare solo quello che si può permettere; e siccome, a differenza di Isabel, non si può permettere tutto, allora immagina una cosa alla volta. E, una cosa alla volta, non smette mai di immaginare: l'immaginazione di Carrie è l'ampliarsi di uno spazio ristretto, mentre quella di Isabel è il restringersi di uno spazio illimitato.

L'opposizione fra la vicenda di una libertà ottenuta per mezzo dell'immaginazione e quella di un'immaginazione resa possibile dalla

libertà può essere rappresentata mettendo a confronto due canoniche scene di sguardi su spazi aperti. Questa è Isabel che immagina l'Italia:

L'Italia, ancora imperfettamente vista e sentita, si stendeva davanti a lei come una terra di promesse, una terra in cui un amore della bellezza poteva avere il conforto di un sapere senza fine. Ogni volta che passeggiava sulla riva [...] guardava oltre il mare, con occhi desiderosi, verso dove sapeva che si trovava Genova. Era contenta di indugiare, tuttavia, sull'orlo di questa più ampia avventura; c'era un'emozione così forte già solo nella sosta preliminare. (P., 275).

E questo è Frederick Douglass, che immagina la libertà:

La nostra casa era a pochi passi dalla baia del Chesapeake, il cui ampio seno era sempre imbiancato da vele provenienti dai quattro angoli del globo abitato. Questi bellissimi vascelli, in vesti del bianco più puro, così gradevoli agli occhi degli uomini liberi, erano per me fantasmi avvolti in sudari, per terrificarmi e tormentarmi col pensiero della mia miserabile condizione. Spesso, nella profonda quiete di una domenica d'estate, mi sono alzato in piedi sulle elevate rive di quella nobile baia, e ho seguito con occhi tristi il numero infinito di vele che si dirigevano verso il possente oceano.¹⁶

Isabel ha una illimitata libertà di navigare quel mare, ma resta sulla riva: Ralph ha messo "del vento nelle sue vele", ma lei preferisce invece "far salpare" il vascello di Osmond (P., 235, 476). Douglass è nato in schiavitù (a lui potrebbe applicarsi la figura di Isabel – un uomo "che è stato usato", *who's been made use of*, letteralmente: uno strumento di lavoro agricolo); e infine, anche se non farà letteralmente vela su quel mare, almeno varcherà quel confine. L'Italia, "imperfettamente vista e sentita", perde significato con la conoscenza ("Andava per gallerie e palazzi [...] e scambiava per un sapere che era a volte un limite un presentimento che di solito si scopriva essere stato un vuoto" P., 297); la "incerta libertà" (*doubtful liberty*) che Douglass può solo oscuramente immaginare diventa invece reale quando finalmente la raggiunge.

Le relazioni di analogia e differenza fra questi due testi sono anche più complesse di così. Isabel ha una *fixed determination* di espandersi; Douglass ha una *fixed determination to run away*, una ferma determinazione di fuggire.¹⁷ Non solo le parole sono le stesse, ma anche la struttura retorica è condivisa, con l'uso ironico di *fixed* per esprimere un desiderio di muoversi. E questa analogia retorica ne illumina a sua volta un'altra, strutturale: tutti e due i testi contengono un'ellissi narrativa, e questa ellissi contiene un viaggio – i viaggi all'estero di Isabel, il viaggio di Douglass verso il Nord.

Ovviamente, l'analogia non fa che renderci più chiare le differenze. La ragione per cui James non racconta i viaggi di Isabel è che lei è libera di andare dove vuole, e quindi dove va non fa nessuna differenza: il viaggio praticato da Isabel e Milly o immaginato da Kate e Densher è fondamentalmente un viaggio turistico. Douglass, invece, non è libero di andare da nessuna parte, e perciò il luogo dove si dirige e il modo in cui ci arriva hanno un'importanza talmente decisiva da non poter es-

sere nominati – affinché altri possano percorrere la stessa strada, dice Douglass, offrendoci così un'altra definizione di libertà: la mia libertà comincia dove comincia quella del mio vicino. Ma questa è un'altra storia.

Il fatto è che Milly, Isabel, e Douglass sono *perched*, appollaiati, sull'orlo di frontiere differenti. Le eroine di James stanno su una frontiera americana non della geografia ma della mente. Così, quando Milly e la sua compagna vengono avvertite (da camerieri e impiegati italiani *interested* – calcolatori, da bravi europei) che “i passi non sarebbero stati transitabili”, loro ignorano l'avvertimento: non è che i confini europei siano in realtà transitabili, ma che per gli americani, dovunque si muovano, tutti i confini possono essere resi trasparenti da un atto di volontà.

Douglass, invece, sta sull'orlo interno (*hither*) di un confine interiore dell'America, una linea di divisione che somiglia precisamente ai confini europei descritti da Turner, una “linea fortificata” attraverso “zone densamente popolate”. “A ogni cancello che dovevamo passare”, dice Douglass, “vedevamo un guardiano – a ogni traghetto una guardia – a ogni ponte una sentinella – e in ogni bosco una pattuglia”.¹⁸ Forse, la lezione combinata di Turner, James e Douglass è questa: quando l'America guarda al di là, oltre se stessa, vede libertà, innocenza, panorami democratici; quando si guarda dentro, rischia di scoprire linee divisorie e confini fortificati con una guardia a ogni passo.¹⁹

Fortune

Come ha mostrato Toni Morrison, l'assenza o la distorsione della presenza afroamericana in molti testi americani non è tanto il risultato di una marginalità dei neri quanto di un attivo, permanente lavoro di soffocamento della loro voce dissonante.²⁰ Questo lavoro si è esercitato anche su altre presenze conflittuali: per esempio, la tesi della frontiera di Turner cancella i neri (“la questione della schiavitù è marginale” rispetto alla frontiera),²¹ gli Indiani (terra *libera*, figurarsi!), e gli operai (la frontiera come valvola di sicurezza dai conflitti sociali – nel bel mezzo degli scioperi di Haymarket e di Pullman!).

Nell'opera di Henry James, il visibile e costante lavoro di soppressione delle classi subalterne e del conflitto di classe produce esiti moralmente e artisticamente migliori dei suoi tentativi di rappresentarle e includerle (come nel caso di *The Princess Casamassima*). La cancellazione della differenza di classe da un lato e la sua rappresentazione mediata dall'altro sono infatti essenziali al presupposto del denaro come condizione per la libertà e l'immaginazione delle sue eroine.

Come abbiamo visto, la ricchezza è l'interfaccia che libera l'immaginazione immateriale dalle restrizioni del materiale. Per funzionare come tale, il denaro stesso deve subire un processo di smaterializzazione che ne oscuri la concretezza e la storia. Se la funzione del denaro è di eliminare l'attrito della necessità dalle radici dell'immaginazione, allora è necessario ripulire da ogni attrito le origini e l'uso della ricchezza.

Pertanto, la ricchezza deve essere non solo *illimitata* (così da non doversi più pensare) ma anche, soprattutto, *ereditata*.

Il concetto di eredità infatti rimuove il lavoro di accumulazione della ricchezza e le relazioni sociali che da questo lavoro derivano, esattamente come il concetto di terra libera rimuove il processo attraverso cui la terra è in effetti posseduta. Ogni volta che si fa menzione dei modi in cui la ricchezza è stata accumulata (pensiamo a *The American* o *The Ambassadors*), essa viene connessa in modi oscuri ma sempre sgradevoli e leggermente indecenti con le funzioni inferiori del corpo. Altrimenti, come la terra o la *wilderness*, sempre ereditate in importanti testi americani, da *The Pioneers* di Cooper a *The Bear* di Faulkner, il denaro è sempre già lì nel momento in cui viene ereditato – il proprietario precedente è morto, il proprietario nuovo è innocente.

Ancora una volta, questo tratto culturale dell'opera di James viene messo più chiaramente in luce dal confronto con gli altri testi che ho discusso in questo articolo. Si tratta infatti di testi nei quali c'è sempre un cruciale, esplicito passaggio di soldi. Ellen Moers ha dedicato uno straordinario capitolo al passaggio delle banconote fruscianti da Drouet a Carrie e al silenzioso negoziato e compromesso che inaugura.²² Nella *Narrative* di Douglass, il padrone dà a Frederick qualche moneta di mancia, e gli ingiunge di “farne buon uso” – non molto diversamente da come Ralph Touchett passa una parte della sua eredità a Isabel per vedere che uso ne farà. Tuttavia, l'episodio di Douglass è infinitamente più complesso di quello di James. In primo luogo, si tratta di un passaggio bi-direzionale: Douglass non ci permette di dimenticare che, prima di passare dal padrone a lui, il denaro è passato da lui al padrone; non ci permette di dimenticare, insomma, che la ricchezza si forma attraverso specifiche relazioni sociali di espropriazione violenta (di pirateria, lui dice). In secondo luogo, la famosa risposta di Douglass al padrone – “I told him I would”, gli dissi che l'avrei fatto – rivela nel suo ironico silenzio che in un simile scambio ineguale quello che è “buon uso” per il donatore non è necessariamente tale per il ricevente, e viceversa.²³ Infine, in *Life in the Iron Mills*, un signore in visita alla fabbrica dove lavora Hugh Wolf gli ammannisce il vangelo della *self-reliance* trascendentalista (“Fai di te stesso ciò che vuoi, ne hai il diritto”); ma quando l'operaio gli chiede i mezzi per realizzare questo diritto, taglia corto: “Non ho i soldi, figliolo [boy]”.²⁴

“Soldi... Di questo si tratta? Soldi?” La domanda di Hugh può essere rivolta anche a Isabel e a Milly. Ma, a differenza di loro, Hugh Wolf non eredita, e per questo ruba – e finisce in una casa di tenebra, di mutismo e di soffocazione adatta a quelli della sua classe, cioè in prigione. Di soldi si tratta, e nessuno lo sa meglio dei senza soldi, meglio di Carrie Meeber, di Frederick Douglass, di Hugh Wolf, e ci metterei anche Kate Croy e Madame Merle. Carrie fa compromessi, Hugh ruba, Douglass inganna (e, come direbbe Huck Finn, ruba se stesso). E la fantasiosa Kate Croy (“avrò io dell'immaginazione per te”) e l'artistica Madame Merle hanno a disposizione un'unica *trama* (*plot*): l'inganno che prepara la loro caduta morale nel tentativo, in un cupo esorcismo della lotta di classe, di procu-

rarsi i soldi che mancano loro sottraendoli alle ricche che hanno ereditato la terra.

Dove la proprietà è eredità, la povertà è un furto. Perciò l'immaginazione dei senza soldi può essere solo un'immaginazione criminale o immorale. Per forza che la "povera Marian" si chiama così: in una storia dove prendere ai ricchi per dare ai poveri non è più giustizia ma delitto, lei rappresenta il rovescio di Lady Marian, la mitica sposa di Robin Hood.

Limiti

Gli zombies vogliono veramente credere che il punto sia volere tutto.

E perché non dovrebbero volere tutto? Se non vogliono tutto loro, vorrà tutto qualcun altro e loro sono convinti che chi vuole tutto ottiene tutto. Se

loro non vogliono tutto non avranno niente e allora come andranno a finire? Senza niente del tutto, credono.

(Ronald Sukenick, *Doggy Bag*)²⁵

L'immaginazione fine-secolo di Henry James è giustamente apparsa come il culmine della "immaginazione liberale".²⁶ Anche l'immaginazione egemonica del nostro fine secolo, negli Stati Uniti e altrove, chiama se stessa "liberalismo", nell'antico, provato senso liberistico, imprenditoriale, di libero mercato. Forse non è del tutto improprio chiedersi in che misura questa ideologia del nostro tempo fosse prefigurata (sia pure con altra grazia e complessità) nell'immaginazione liberale di Henry James.

Dopo il varo della cosiddetta "tassa per l'Europa", *La Repubblica* chiese a un "Dirigente [d'azienda] medio" in che misura questo evento avrebbe intaccato il suo stile di vita. L'intervistato rispose che adesso avrebbe dovuto pagare 150-200.000 lire in più per l'uso dell'Alfa Romeo aziendale; che avrebbe dovuto rinviare (non annullare) la ristrutturazione dell'appartamento e una vacanza a Parigi, e che adesso prima di portare la famiglia a cena in un ristorante di lusso ci pensa due volte. Si rende conto che questa non è proprio povertà, ma esprime uno stato d'animo non diverso da quello della povera Marian: il fatto di dover fare i conti con l'attrito del denaro e i limiti della possibilità riduce le sue "circostanze" e soffoca la sua immaginazione – "per noi tutto diventa più grigio".²⁷

Quando il colore (*brightness*) e l'immaginazione dipendono dalla disponibilità di mezzi illimitati, un appartamento non ristrutturato diventa una casa di grigiore. Non c'è una sosta intermedia nell'oscillare perenne di espansione e assedio, onnipotenza e soffocamento, libertà senza limiti e dittatura totalitaria: ogni forma di tassazione, ogni limite ai movimenti aziendali è risentito come imposizione, a scelta, stalinista o fascista. Perciò il problema non è di garantire diritti ai poveri, ma di proteggere dalle intrusioni dei poveri la libertà dei ricchi – come Isabel da Osmond, Milly da Densher. Come ha notato il giurista Luigi Ferrajoli, le classi dominanti si sono impadronite, in quest'ottica, della terminologia libertaria che ap-

parteneva un tempo ai poveri e ai subalterni: “Un mutamento di senso”, scrive Ferrajoli, “è intervenuto in questi anni anche nell’uso delle parole *libertà* e *liberalismo* che parimenti nel senso comune si sono sempre di più venute identificando come assenza di regole e di limiti alla libertà individuale e specificamente alla libertà del mercato”, generando “assolutismi” economici e politici, un senso di “onnipotenza” e una diffusa “insofferenza per le regole, insofferenza per i controlli... insofferenza per limiti e vincoli costituzionali” che costituivano per i deboli l’estrema “garanzia contro il potere”.²⁸

Ci sono differenze, tuttavia. In primo luogo, l’espansione odierna non è tanto *irresistibile* quanto *non resistita*. Non trova resistenze *esterne*: tutti gli altri soggetti che avrebbero potuto erigerle sembrano essere svaniti e quindi, in un blackout di azione e pensiero alternativi, l’immaginazione dei senza soldi sempre più prende la forma dell’inganno, del crimine, e del passaggio illegale di confini e frontiere. In secondo luogo, e più tragicamente non trova resistenze *interne*. La “immaginazione liberale” contemporanea è pienamente consapevole della sua dipendenza dalla ricchezza e dal potere, ed esibisce un materialismo avido per il quale procurarsi e ostentare la ricchezza è in larga misura un fine in sé. Non a caso, l’immaginazione liberale del nostro fine secolo ha eroi che la ricchezza non l’hanno ereditata ma l’hanno accumulata, e non guarda tanto per il sottile a come hanno fatto. Proprio perché davano tanto per scontata la loro disponibilità di ricchezza ereditata o donata, invece, Milly Theale e Isabel Archer potevano ancora illudersi che per loro la ricchezza fosse un mezzo e non un fine, e usarla senza pensarci più. Da questa illusione potevano derivare una certa insensibilità verso quelli che stavano fuori del cerchio dorato, ma anche una grazia, un gusto, una generosità autentici. In una certa misura, il loro spessore morale deriva proprio dalla contraddizione fra i loro desideri sinceri e la loro falsa coscienza. Come per il Dirigente Tipico, anche per Milly Theale e Isabel Archer si tratta di viaggi a Parigi e cene costose. Ma almeno lo stile è diverso.