

Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand

Convegno internazionale di studi
Gargnano - Palazzo Feltrinelli 15-17 giugno 2017

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

ISSN 2281-9290
ISBN 978-88-7916-856-4

Copyright 2018

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

La realizzazione e la pubblicazione di questo volume sono state finanziate dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano

In copertina:

Georg Pauli, *The Reading Light* (1884)

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

Sommario

Introduzione <i>Alessandra Preda</i>	9
---	---

I LIBRI PREDILETTI

TESTIMONIANZE

S'endormir en lisant. Variations littéraires et picturales sur le livre de chevet <i>Florence Dumora</i>	15
“O que c'est un mol et doux chevet, et sain, [...]”. Montaigne lecteur <i>Jean Balsamo</i>	27
La stufa e il comodino. Riflessioni sul <i>Discours</i> di Descartes <i>Elio Franzini</i>	43
Il libro e la voce. Tra François de Sales e Fénelon <i>Benedetta Papasogli</i>	53
Une affinité élective. Voltaire lecteur de l'Arioste <i>Vincenzo De Santis</i>	65
Les poésies d'Ossian, livre de chevet de Napoléon et de sa génération <i>Jean-Louis Haquette</i>	79
Livre de chevet? non, mais “coffret spirituel” du salon <i>Liana Nissim</i>	91
Un interminabile livre de chevet. Il Balzac-Frenhofer di Henry James <i>Susi Pietri</i>	103
Albert Camus, l'écrivain qui n'a pas eu de chevet <i>Pierre-Louis Rey</i>	115
Lire Rabelais en Acadie. “La vraie langue” d'après Antonine Maillet <i>Cristina Brancaglioni</i>	127
<i>Le rêve et son interprétation</i> : livre de chevet d'Henry Bauchau ou Freud au chevet de l'écrivain? <i>La sourde oreille ou le rêve de Freud</i> entre inconscient, psychanalyse et écriture <i>Michele Mastroianni</i>	139

Leggere Omero a New York in situazioni estreme. <i>De l'Iliade</i> di Rachel Bespaloff (1943) e <i>Why We Came to the City</i> di Kristopher Jansma (2016) <i>Silvia D'Amico</i>	161
---	-----

II

LIBRI PREDILETTI

RAPPRESENTAZIONI

De <i>Don Quichotte</i> au <i>Page disgracié</i> : la passion des lectures compulsives. Le lecteur-personnage, puis auteur, au XVII ^e siècle <i>Christian Biet</i>	177
<i>Paul et Virginie</i> , livre de chevet du XIX ^e siècle. Histoire d'une décadence <i>Guy Ducrey</i>	191
Un livre incomparable. Jean Floressas des Esseintes lecteur de Baudelaire <i>Marco Modenesi</i>	201
Livres de chevet dans l'apprentissage du Narrateur de la <i>Recherche</i> <i>Eleonora Sparvoli</i>	209
"Je vous envoie donc le mien". Le don du livre dans <i>Lettres à Anne</i> (1962-1995) et <i>Journal pour Anne</i> (1964-1970) de François Mitterrand <i>Florence Naugrette</i>	219
"Il trimbalaît toujours un imposant Littré". Secours et pièges d'un "livre-chevet" (ou deux) chez Raphaël Confiant <i>Francesca Paraboschi</i>	229

III

LIBRI PREDILETTI

POETI DI OGGI

L'immediatamente vicino <i>Stefano Raimondi</i>	249
Leggere, tradursi nell'altro, scrivere <i>Fabio Scotto</i>	253
Tavole / Tables	263
Indice delle opere letterarie, filosofiche, storiche e religiose <i>a cura di Giorgia Testa Vlahov</i>	271

Susi Pietri

Un interminabile livre de chevet

Il Balzac-Frenhofer di Henry James

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/856-2018-piet>

1. DA UN CAPOLAVORO ALL'ALTRO

But let me meanwhile frankly say that I speak of him, and can only speak, as a man of his own craft, an emulous fellow-worker, who has learned from him more of the lessons of the engaging mystery of fiction than from any one else, and who is conscious of so large a debt to repay that it has had positively to be discharged in instalments, as if one could never have at once all the required cash in hand.¹

Nelle seducenti vesti di un appassionato “compagno di lavoro”, Henry James legge e rilegge costantemente le opere balzachiane, le rielabora in raffinate, problematiche riscritture, dal giovanile *Roderick Hudson* a *The Ambassadors*, durante la cosiddetta *Major Phase* della sua avventura intellettuale e creativa, eleggendo Balzac a “maestro”, “incarnazione assoluta del romanzo”, “padre di tutti noi”². Tanto che si potrebbe affermare, paradossalmente, che il vero e proprio *livre de chevet* di James è l'intera *Comédie humaine*, nell'insieme di tutti i testi che la compongono: allo stesso tempo *Liber mundi*, *Opus magnum*, ciclopica architettura formale di opere distinte ma riunificate in un disegno globale – nonché modello supremo di quella “ricomposizione unitaria del diverso” a cui James stesso si accingerà, nei primi anni del Novecento, con il

¹ Henry James, “The Lesson of Balzac” (1905), in *Literary Criticism*, ed. by Leon Edel (New York: The Library of America, 1984), vol. II, 121; trad. it. di Luisa Villa in Henry James, *Tre saggi su Balzac* (Genova: il melangolo, 1988), 62: “Ma, nel frattempo, mi si permetta di dire in tutta franchezza che parlo di [Balzac] – e non potrei fare altrimenti – da membro della sua corporazione, da compagno di lavoro desideroso di emularlo. Da lui, infatti, più che da chiunque altro, ho appreso le lezioni sull'avvincente mistero della narrativa, e sono talmente consapevole della vastità del mio debito che vi ho dovuto far fronte, letteralmente, mediante pagamento a rate, come se non potessi mai disporre, tutto in una volta, del denaro contante necessario”.

² Henry James, “Honoré de Balzac, 1902”, in *Literary Criticism*, vol. II, 91; “Anne E. Manning”, *ibid.*, vol. I, 1155; “The Lesson of Balzac”, 120.

tentativo di un'impresa editoriale analoga a quella di Balzac, la celebre *New York Edition*³ in cui sono raccolti gran parte dei romanzi e racconti jamesiani.

Tra i confessati “pagamenti a rate” dell'inesauribile debito contratto con Balzac, un ruolo d'eccezione è assegnato alla riscrittura di una delle opere più note della *Comédie humaine*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*,⁴ che James riconfigura ripetutamente in *The Madonna of the Future*,⁵ quasi a replicare nelle fasi della sua complessa redazione il tormentato processo genetico del testo balzachiano: ben sei diverse versioni a stampa del racconto di Balzac, dal 1831 al 1847⁶, e, per *The Madonna of the Future*, un manoscritto andato perduto, le censure e le mutilazioni imposte da William Dean Howells e dalla famiglia James, la prima versione pubblicata sull'*Atlantic Monthly* nel marzo del 1873, seguita da più riprese e revisioni, fino all'inclusione del racconto nel XIII volume della *New York Edition*, uscito nel 1908⁷. Nella stratificazione temporale di queste riletture e riscritture di un *livre de chevet* incontornabile, l'ascendenza balzachiana di *The Madonna of the Future* è esibita esplicitamente:

I fancy, myself, that if one were to get into his studio, one would find something very like the picture in that tale of Balzac's – a mere mass of incoherent scratches and daubs, a jumble of dead paint!⁸

Le analogie strutturali dei due racconti investono i personaggi, gli assi tematici, l'andamento e le svolte dei rispettivi intrecci. In Balzac, si delinea una vera e propria catena iniziatica dei quattro pittori rappresentati, ognuno alla ricerca del suo “maestro” (il giovane neofita Poussin, nella prima fase della sua formazione, che si rivolge al maturo Porbus, Porbus al vecchio, geniale Frenhofer, e Frenhofer al suo antico mentore Mabuse, oramai scomparso), secondo una sorta di filiazione simbolica che sembra presupporre la continuità dei passaggi dall'uno all'altro del “segreto della pittura”, del “segreto dell'arte” oggetto, come il fuoco prometeico evocato nel testo⁹, di un trasferimento infinito e creatore del sapere pittorico. Analogamente, quattro “artisti”, a vario titolo,

³ *The Novels and Tales of Henry James. New York Edition* (New York: Scribners, 1907-1909), 24 voll.

⁴ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, éd. publiée sous la dir. de Pierre-Georges Castex (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. X, 1979), 413-438.

⁵ Henry James, *The Madonna of the Future*, in H. James, *Complete Stories*, ed. by Jean Strouse (New York: The Library of America, 1999), vol. I, 730-766.

⁶ René Guise, “Introduction” e “Histoire du texte”, in Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 393-412 e 1401-1409.

⁷ Jean Strouse, “Note on the Texts”, in James, *Complete Stories*, I, 964-966.

⁸ James, *The Madonna of the Future*, 745; trad. it. di Cesare Rusconi, *La Madonna del futuro*, in *Racconti di artisti* (Torino: Einaudi, “I Millenni”, 2005), 36: “Io stessa non sarei sorpresa se, il giorno in cui riuscissero a stanarlo, non trovassero molto di più che in quel tremendo racconto di Balzac: un semplice ammasso di segni e di sgorbi incoerenti, un guazzabuglio di colore spento!”.

⁹ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 417.

si muovono sulla scena jamesiana: il giovane e sconosciuto H. (il corrispettivo del Poussin balzachiano), colto americano innamorato dell'arte e *intelligent observer* in viaggio di formazione in Europa, con l'inevitabile corredo dell'apprendistato della prosa del mondo e infine del disincanto e delle illusioni perdute; Mrs. Coventry, un'esperta, raffinata collezionista americana trapiantata a Firenze; il misterioso pittore Theobald che, come Frenhofer, lavora da anni a un'opera interminabile; e infine uno scultore senza nome il quale, emulando il Mabuse di Balzac, assume le ciniche sembianze di uno scapestrato *bohémien* e di un sensuale *viveur*, ma possiede al sommo grado la maestria dei procedimenti tecnici della scultura, la facoltà di "infondere la vita" alle sue creazioni – piccole, inquietanti statue di animali, spesso gatti e scimmie, dal soggetto per lo più scabroso. Entro la rete di queste convergenze e coimplicazioni, tuttavia, James, riscrivendo il suo *livre de chevet*, ne esaspera tutte le tensioni e le figure conflittuali. Theobald è più frenhoferiano di Frenhofer nel suo richiamo costante all'ipertrofia del "meditare" sui fondamenti della pittura e all'aura culturale della "visione", concepita come atto conoscitivo totale, elargito dalla fede nell'arte e dall'investimento di sacralità e trascendenza di cui l'opera dovrebbe farsi lo spazio elettivo. All'opposto, l'equivoco scultore di gatti e scimmie intensifica la carica trasgressiva e beffarda di Mabuse e si propone provocatoriamente come la voce dell'empiria, contrapponendo a Theobald e all'epifania estatica della "creazione" la sua riducibilità razionalistica, che farebbe del "mistero" dell'arte un campo aperto alla conoscenza, relativizzato ai suoi soli mezzi operativi e totalmente sottratto, quindi, a qualunque dimensione sacrale.

In entrambi i racconti due sontuose serie di quadri, sia reali che immaginari, si susseguono nella rappresentazione, quasi a preparare l'apparizione finale dei due rispettivi capolavori, *Catherine Lescault* o la *Belle-Noiseuse*, di Frenhofer, e la *Madonna del futuro* di Theobald – opere rigorosamente custodite e segregate dai loro autori, che diventano perciò l'oggetto del desiderio degli altri personaggi. La religione della "forma" e il fascino dell'*inconnu* che fanno del capolavoro omonimo una "realtà di potenza" incomunicabile e un luogo toccato da un survalore estetico ed esistenziale, sono tematizzati infatti anche nella struttura compositiva di *The Madonna of the Future*. Tutti i piani riflessivi, le prospettive e le voci dei due racconti articolano l'una sull'altra la questione ineffabile dell'"arcano dell'arte", le distinte e alternative linee di ricerca intese a saggiarlo, e l'esitante strategia interpretativa messa in atto sia da Poussin che da H. come un progressivo approccio a un ignoto della pittura che è anche enigma narrativo: una catena di enigmi, in effetti, rinvianti l'uno all'altro e che, in luogo di trovare una risposta (sia pure attraverso una serie di equivoci e tecniche dilatorie), si rilanciano all'infinito rimandando a nuovi interrogativi indecifrabili, fino all'esibizione definitiva di "Catherine" e della "Madonna", cui è riservata, in entrambi i racconti, l'"ultima parola" – portatrice, a sua volta, di un'inesauribile carica di ambivalenza.

2. FINIRE O NON FINIRE

Entrez, entrez, leur dit le vieillard rayonnant de bonheur. Mon œuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne feront une rivale à *Catherine Lescault!*¹⁰

Nel primo *Chef-d'œuvre inconnu* del luglio-agosto 1831, Poussin e Porbus non rivelano affatto a Frenhofer il presunto fallimento del suo quadro – quadro che, a questo stadio del testo, appare solo come un insieme di “teintes brouillées, confuses...”¹¹, con l’irruzione destabilizzante di una poetica dell’irrapresentabile e dell’indefinito che celebra, nel primato dell’indistinto, il richiamo all’“aldilà del visibile” e alla “trascendenza dell’arte” come esperienza del sublime e dell’assoluto. Allo stesso tempo, il principio del “vago” e del “je ne sais quoi”¹² si pongono qui al servizio del conflitto tra il possibile e il reale, trasponendo il processo creativo in una zona di confine dove il senso è costantemente sul punto di rovesciarsi nell’assurdo e la stessa ricerca di un’autoconsapevolezza dell’arte sconfina nel “delirio”, nell’“allucinazione”, nella dissolvenza della pittura in “poesia” e della poesia in indicibile “silenzio”¹³ – un silenzio imponderabile e straniante, che Poussin e Porbus rispettano, pietosamente. Il primo epilogo del racconto balzachiano si chiude infatti sulla comunione estatica di un Frenhofer invasato che sorride alla sua donna immaginaria, e sull’apologia di un’estetica dell’ineffabile, a fronte di una soggettività contemplante tesa a perdersi nell’infinito:

- Savez-vous que nous voyons en lui un bien grand peintre! ... dit-il.
- Il est encore plus poète que peintre! répondit gravement Poussin.
- Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre ...
- Et de là, il va se perdre dans les cieux! ... dit Poussin.
- Que de jouissances sur ce morceau de toile! ... s’écria Porbus.

Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire.¹⁴

L’edizione Gosselin del settembre 1831 rovescia radicalmente l’*excipit* della versione dell’*Artiste*. Quasi in una sorta di regolamento dei conti tra Poussin e Frenhofer, si invertono i ruoli dell’allievo e del maestro attraverso la consacrazione del primo e la destituzione del secondo – “faux maître” che avrebbe “gâté son tableau”¹⁵ – con il passaggio dalla fascinazione per l’indicibile alla brutale condanna dell’opacità di una forma regredita a puro “rumore”¹⁶.

¹⁰ *Ibid.*, 434-435.

¹¹ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, versione de *L'Artiste*, 31 juillet - 7 août 1831, vol. II, 11.

¹² *Ibid.*, vol. I, 322.

¹³ *Ibid.*, vol. II, 10-11.

¹⁴ *Ibid.*, 11.

¹⁵ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, versione pubblicata nei *Romans et contes philosophiques* (Paris: Charles Gosselin, septembre 1831²), vol. III, 264.

¹⁶ *Ibid.*, 260.

Lo spazio pittorico di *Catherine Lescault* si è ora accresciuto di “couleurs confusément amassées et une multitude de lignes bizarres”¹⁷ infliggendo a Frenhofer la dolorosa riconversione dell’estasi in “lutto” per la donna e per il capolavoro perduti. L’invenzione della *Belle-Noiseuse* resta infatti sospesa al “tutto” di cui il suo autore la vuole mistica manifestazione, e al verdetto senza appello, questa volta di Poussin, che non sa riconoscere sulla superficie apparentemente illeggibile della tela nient’altro che un “rien”, un gelido nulla che finisce per annichilire la coscienza dello stesso Frenhofer:

– Mais, tôt ou tard, il s’apercevra qu’il n’y a rien sur sa toile! ... s’écria Poussin.
– Rien! ... sur ... ma toile! ... dit Frenhofer en regardant tour à tour les deux peintres et son prétendu tableau.

– Qu’avez-vous fait? répondit Porbus à Poussin. [...]

Porbus, indécis, n’osa rien dire; mais, l’anxiété peinte sur la physionomie blanche du vieillard était si cruelle, qu’il montra la toile en disant:

– Voyez! ...

Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela.

– Rien! ... rien! ... Oh! ... avoir travaillé dix ans! ...

Il s’assit et pleura.¹⁸

L’esito più drammatico per la conclusione del racconto balzachiano viene però orchestrato sei anni dopo, nell’edizione Delloye et Lecou delle *Études philosophiques*, quando Frenhofer, dopo aver congedato Poussin e Porbus, appicca un fuoco sacrificale a tutte le sue opere e muore nel corso della notte¹⁹. Ma, da tela immaginaria, il capolavoro sconosciuto si è fatto, nel ’37, un quadro effettivamente dipinto dal pittore, in grado ormai di dare una forma alla sua follia – ossia, la celebre esplosione della figura di “Catherine” in un magma materico di “couches superposées” e di “couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture”²⁰, dove si lascia ancora intravedere, attraverso un “chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme”²¹ l’immagine di un piede: è la dismisura e la pletora pittorica di un “ritratto” le cui forme sconfinano nel caos aprendo a una dissolvenza della figuratività che sembra voler annullare ogni valore semantico tradizionale. In questo nuovo contesto, i commenti irrimediabili di Poussin e Porbus rimangono senza risposta. Frenhofer oscilla tra l’incertezza (“Mon bon Porbus, reprit-il en se tournant vers le peintre, est-ce que, vous aussi, vous vous joueriez de moi? Répondez? [...] aurais-je donc gâté mon tableau?”²²), la resa al giudizio inap-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, 263-264.

¹⁹ Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, versione pubblicata nelle *Études philosophiques* (Paris: Delloye et Lecou, 1837), vol. XVII, 229.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, 228.

²² *Ibid.*, 236.

pellabile dei pittori rivali (“Je suis donc un imbécile, un fou! Je n’aurai donc rien produit”²³) e il rilancio della sua ossessione (“Moi, je la vois! cria-t-il, elle est merveilleusement belle!”²⁴), senza che sia possibile fissare la sua posizione in un pronunciamento definitivo, con un effetto di sospensione che dilaga retroattivamente su tutti i piani del racconto dislocando il sovrapporsi di reale e immaginario, “modello” e “ritratto”, “donna” e “opera” in una prospettiva di reciproca contestazione:

[Frenhofer] jeta sur les deux peintres un regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon, les mit silencieusement à la porte de son atelier, avec une promptitude convulsive. Puis, il leur dit sur le seuil de son logis:
– Adieu, mes petits amis.

Cet adieu glaça les deux peintres. Le lendemain, Porbus, inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu’il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.²⁵

Anche il rogo conclusivo che divora il capolavoro e il suo autore non si lascia ridurre, a sua volta, ad una sentenza univoca. Sanzione del fallimento di *Catherine Lescault* ma anche riaffermazione eroica della sua incommensurabilità alla pittura ordinaria, il “nulla” in cui sprofonda Frenhofer non fa che rilanciare all’infinito la carica enigmatica della sua “metafisica della forma”.

A sua volta, l’ultima riscrittura del racconto di James mette in scena un doppio, funesto fallimento, in cui si fa più profonda l’irriducibile lacerazione del pittore tra l’esperienza quotidiana, ridotta a pura negatività del “sublime” rappresentato dall’arte, e il trascendersi della pittura in rarefatto idealismo disincarnato. Il gesto conclusivo di H. – consapevole, crudele, malgrado la *pietas* di cui si ammantava e la cattiva coscienza del rimpianto per la “caduta” di Theobald – svela a un tempo la caducità della Donna, l’insufficienza del Modello e l’inanità dell’Opera, avvinti nell’ambiguità irreversibile di una “ricerca delle essenze” che si riafferma fino all’ultimo in due estremi correlati ed opposti, lo scacco della redenzione estetica della “vita” e l’afasia espressiva dell’“arte”. Non resta a Theobald che morire “in delirio”²⁶, come Frenhofer, invocando i dipinti spettrali mai portati a termine, mentre la *Madonna del futuro* azzera il sovraccarico pittorico di strati sovrapposti della *Belle-Noiseuse* e, quasi a risalire alla prima versione del racconto balzachiano, si esibisce come “vuoto”, puro e insondabile “bianco”:

The place savoured horribly of poverty. Its only wealth was the picture on the easel, presumably the famous Madonna. Averted as this was from the door, I was unable to see its face; but at last, sickened by the vacant misery of the spot, I passed behind Theobald, eagerly and tenderly. I can hardly say that I was surprised at what I found – a canvas that was a mere dead blank, cracked

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, 237.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ James, *The Madonna of the Future*, 764.

and discoloured by time. This was his immortal work! Though not surprised, I confess I was powerfully moved, and I think that for five minutes I could not have trusted myself to speak.²⁷

È precisamente sull'asse rappresentativo del rapporto tra la visione e l'opera che James radicalizza le opposizioni in atto nel suo *livre de chevet* balzachiano. Il culto della "concezione" e la tesi dell'autorivelazione attraverso la riflessione pittorica si affermano nella prospettiva di una ricerca di sé, entro e attraverso il tessuto della figura dipinta, che tende a illimitarsi, a perpetuare la sua propria creazione prolungando all'infinito la realizzazione della tela. Il differimento progressivo della conclusione della *Madonna* e di *Catherine Lescault* rimanda quindi, prima ancora che a ragioni di ordine tecnico, all'orientamento di pensiero che ne intenziona il rapporto con i rispettivi autori: più che un semplice autoriconoscimento nei "capolavori" sconosciuti, un interminabile itinerario espressivo dell'io, tra le cui spire la fase della formazione e l'attività intransitiva della visione prevalgono fatalmente sul risultato e la concrezione della forma. Anche per Theobald, come per Frenhofer, l'opera immaginaria assume dunque la minacciosa figura di una meta inaccessibile che non fa che testimoniare la perenne insufficienza dell'opera reale, e *tuttavia la rilancia all'infinito*: è la sua *ultima ratio* e, al contempo, l'ombra nichilistica di un *dream of work* il cui esito è l'annientamento del pittore.

3. IL SORTILEGIO DEL TUTTO

This interesting fact about [Balzac], with the claim it makes, rests on the ground, the high distinction, that more than all the rest of us put together he went in, as we say, for detail, circumstance and specification, proposed to himself *all* the connections of every part of his matter and *the full total of the parts*. The whole thing, it is impossible not to keep repeating, was what he deemed treatable. One really knows in all imaginative literature no undertaking to compare with it for courage, good faith and sublimity. There, once more, was the necessity that rode him and that places him apart in our homage.²⁸

²⁷ *Ibid.*, 761; trad. it. citata *La Madonna del futuro*, 52: "Tutta la scena esprimeva la più orribile indigenza. L'unica ricchezza della stanza era il quadro sul cavalletto, presumibilmente la famosa Madonna. Lontana com'era dalla porta, non potevo capire che aspetto avesse; ma alla fine, disgustato da quella impressione di vuoto e di miseria, passai dietro a Theobald con eccitazione e tenerezza. Non posso dire che restai sorpreso dalla scoperta che feci: la tela non era che uno spazio completamente bianco, screpolato e scolorito dal tempo. Questa era l'opera immortale! Anche se non sorpreso, confesso di essere rimasto profondamente scosso e incapace, per cinque minuti, di proferire parola".

²⁸ James, "Honoré de Balzac, 1902", 107; trad. it. citata, 42-43: "Questo aspetto interessante di Balzac, con tutte le sue implicazioni, si fonda sul fatto – sull'alta distinzione – che più di tutti noi messi assieme egli si votò, come si suol dire, al dettaglio, alla circostanza e allo specifico, proponendosi di realizzare *tutte* le connessioni di ogni parte del suo soggetto e *la piena totalità delle sue parti*. Egli riteneva che si potesse trattare – è impossibile non continuare a ripeterlo – la

Dal microcosmo del racconto al macrocosmo della *Comédie humaine*, l'aura dell'immensa costruzione narrativa balzachiana irradia il suo prestigio e la sua tormentata ambivalenza in tutti i saggi jamesiani su Balzac: un sortilegio e una minaccia costantemente compresenti, che si fanno tuttavia più pressanti e angosciosi negli anni della composizione della *New York Edition*. Dal 1902 fino alla conclusione della raccolta dei *Novels and Tales*, un Henry James sempre più in preda all'esaltazione e all'inquietudine concepisce le sue *collected works*, con timore e tremore, come la nascita di una "seconda *Comédie humaine*"²⁹, spingendo la sua ossessione mimetica per Balzac fino alla ripartizione della raccolta in 23 volumi, esatta replica dei 23 volumi della *Comédie humaine* pubblicati nell'edizione Calmann-Lévy di cui il giovane James, a suo tempo, aveva scritto la recensione nel 1875³⁰. Come Balzac, James sovrintende personalmente all'edizione newyorchese ed elabora diversi sottoinsiemi e sezioni in cui ridistribuire le sue opere³¹. Come Balzac, si impegna in una lunghissima campagna di revisione e riscrittura di tutti i testi inclusi³². E, come Balzac, scrive le prefazioni ai diversi volumi – prefazioni in realtà retrospettive, nelle quali si dispiega la storia della scrittura e delle opere, insieme alla ricostruzione interpretativa di un autore che vuole essere simultaneamente il critico, il teorico, il narratore e il lettore di se stesso³³: un vero e proprio manifesto della poetica jamesiana, dove i riferimenti a Balzac sono orchestrati con un'accuratezza quasi maniacale, dalla prima prefazione (a *Roderick Hudson*) in cui James ricorda i suoi esordi "sotto il segno di Balzac"³⁴, fino all'ultima (a *The Golden Bowl*), che si chiude con un inno al processo genetico della *Comédie humaine* e al modello balzachiano della riscrittura come pratica permanente dell'"autoconsapevolezza" della forma narrativa³⁵.

cosa nella sua interezza. Davvero, in tutta la letteratura di immaginazione non si conosce alcuna impresa paragonabile a questa per coraggio, buona fede, sublimità. Qui, ancora una volta, stava la necessità che lo incalzava e che nel nostro omaggio gli conferisce una distinzione particolare".

²⁹ Cf. Leon Edel, *Henry James: A Life* (New York: Harper and Row, 1985); trad. fr. *Henry James. Une vie* (Paris: Seuil, 1990), 771 ss. (per esigenze editoriali i volumi divennero infine 24, con grande delusione di James); Adeline R. Tintner, *The Book World of Henry James: Appropriating the Classics* (Ann-Arbour, MI - London: UMI Research Press, 1987); *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*, ed. by David B. McWhirter (Palo Alto: Stanford University Press, 1995); Donata Meneghelli, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo* (Bologna: il Mulino, 1997); Susi Pietri, "Figures de l'œuvre-monde. La *Comédie humaine* d'Henry James", *L'Année balzacienne* 11 (2010): 367-440.

³⁰ James, "Honoré de Balzac, 1875", 31-68.

³¹ Leon Edel, "The Architecture of Henry James's New York Edition", *The New England Quarterly* XXIV (1951): 169-178.

³² Philip Horne, *Henry James and Revision: The New York Edition* (Oxford: Clarendon Press, 1990); Julie Rivkin, "Doctoring the Text: Henry James and Revision", in *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*, 142-166.

³³ William R. Goetz, "Criticism and Autobiography in James's Prefaces", *American Literature* LI, 3 (November 1979): 333-348.

³⁴ Henry James, "Preface" a *Roderick Hudson*, in *Literary Criticism*, vol. II, 1044-1045.

³⁵ Henry James, "Preface" a *The Golden Bowl*, *ibid.*, 1336 ss.

Durante il periodo cruciale dell'elaborazione della *New York Edition*, nel rapporto di James con quel singolarissimo *livre de chevet* che è *La Comédie humaine* la posta in gioco appare dunque altissima. Si tratta, nientemeno, che della ricerca del disegno integrale dell'*opera omnia* che saprebbe o potrebbe ricollegare tutti i disegni dapprima indipendenti delle opere del passato in una nuova forma globale unitaria, esplorandone le "coerenze intensamente redentrici"³⁶. In pari tempo, osare il rischio del confronto con *La Comédie humaine* significa per James misurarsi con la figura iperbolica della vocazione del romanzo alla totalità, alla creazione di una "forma narrativa" senza limiti, in cui il mondo intero diventerebbe l'oggetto smisurato della rappresentazione:

For this latter fact probably lights up more than any other his conception of the range of the novel, the fashion after which, in his hands, it had been felt as an all-inclusive form, a form without rift or leak, a tight mould, literally, into which everything relevant to a consideration of the society surrounding him [...] might be poured in a stream of increasing consistency, the underlapping subject stretched, all so formidably, to its own constituted edge and the compound appointed to reproduce, as in finest and subtlest relief, its every minutest feature, overlying and corresponding with it all round to the loss of no fraction of an inch.³⁷

What makes Balzac so pre-eminent and exemplary that he was to leave the novel a far other and a vastly more capacious and significant affair than he found it, is his having felt his fellow-creatures [...] as quite failing of reality, as swimming in the vague and the void and the abstract, unless their social conditions, to the last particular, their generative and contributive circumstances, of every discernible sort, enter for all these are "worth" into his representative attempt. This great compound of the total looked into and starting up in its element, as it always does, to meet the eye of genius and patience half way, bristled for him with all its branching connections, those thanks to which any figure could *be* a figure but by showing for endlessly entangled in them.³⁸

³⁶ Henry James, "Preface" a *The Ambassadors*, *ibid.*, 1320.

³⁷ Henry James, "Balzac, Faguet" (1913), in *Literary Criticism*, vol. II, 141; trad. it. di L. Villa in James, *Tre saggi su Balzac*, 89: "Perché questo fatto getta luce, probabilmente più di ogni altro, sulla concezione [di Balzac] delle potenzialità del romanzo, sul modo cioè in cui esso fu per lui una forma omnicomprensiva, una forma senza incrinature o falle, uno stampo dalla tenuta perfetta, letteralmente, nel quale il flusso di tutto ciò che avesse una qualche rilevanza in relazione alla società che lo circondava [...] potesse essere versato e acquistare una compattezza sempre maggiore – stampo il cui soggetto sottostante si tende, in maniera davvero formidabile, da un bordo all'altro, e dove il composto, al quale si chiede di riprodurre, come in un rilievo di grande squisitezza e precisione, ogni più minuta caratteristica del soggetto stesso, lo ricopre corrispondendogli praticamente al millimetro".

³⁸ James, "Balzac, Faguet", 144; trad. it. citata, 92-93: "Balzac ha trasformato il romanzo in qualcosa di molto diverso, di gran lunga più capiente e significativo di quel che era prima di lui: e ciò che rende il suo caso tanto preminente ed esemplare è il suo aver ritenuto che i suoi simili [...] manchino affatto di realtà, fluttuino nel vago, nel vuoto e nell'astratto, a meno che tutte le loro condizioni sociali, fino all'ultimo dettaglio, le circostanze, di qualsiasi tipo, che li hanno prodotti e che hanno contribuito a renderli quali sono, non rientrino, per quel che

Il viluppo infinito del Tutto, “da un capo all’altro”, “da cima a fondo”, in ogni direzione³⁹: è questo il compito implacabile, quasi insormontabile che il *livre de chevet* sembra designare a un Henry James irresistibilmente irretito “au miroir de Balzac”. La rilettura e la riconfigurazione della *Comédie humaine* si identificano e si definiscono nei termini stessi dello *scontro diretto, senza vie d’uscita*, con l’idea-limite della totalizzazione romanzesca.

4. IL PROGETTO E LA CATASTROFE

It is the scheme and the scope that are supreme in him, applying this moreover not to mere great intention, but to the concrete form, the proved case, in which we possess them. We most of us aspire to achieve at the best but a patch here and there, to pluck a sprig or a single branch, to break ground in a corner of the great garden of life. Balzac’s plan was simply to do everything that could be done. He proposed to himself to “turn over” the great garden from north to south and from east to west.⁴⁰

Nella lettura di James, il progetto balzachiano costituisce lo spazio critico e riflessivo in cui il *Liber mundi* può pensarsi, concepire la sua organizzazione interna e la pluralità delle sue articolazioni e connessioni, sviluppando nel corso del tempo “il rigore assoluto dell’insieme delle sue stesse condizioni”⁴¹. Ma rappresenta anche, contemporaneamente, la chimerica *quest* della forma globale della *Comédie humaine*: la sua finalità utopistica, la scenografia ideale in cui si esplica l’apertura dei suoi possibili, il suo “fantasma” – ovvero, la simbolica figura promessa di un’unità sempre a venire, e sempre inattuabile. Per James è solo in questa *dimensione primariamente progettuale e ideale* che il Grande Libro balzachiano può assurgere a modello ineguagliabile della presenza unitaria dell’opera, della sua capacità di “fare sistema” dei romanzi

‘valgono’, nel suo tentativo di rappresentazione. Il grande composto della totalità, che viene esaminata e che si erge in ogni suo singolo elemento, per incontrare come sempre fa a mezza strada l’occhio del genio e della pazienza, pullulava, per lui, di tutte quelle ramificazioni e quelle connessioni grazie alle quali ogni figura può *essere* tale solo mostrandosi presa nel loro infinito viluppo”.

³⁹ James, “Honoré de Balzac, 1902”, 92; “The Lesson of Balzac”, 120; “Balzac, Faguet”, 144.

⁴⁰ James, “Honoré de Balzac, 1902”, 92; trad. it. citata, 23: “Sono il progetto e la sua portata ad avere per lui valore supremo, e per di più nel senso non solo, semplicemente, della grande intenzione generale, ma anche della forma concreta, del caso specifico in cui li possediamo. La maggior parte di noi aspira ad ottenere, nel migliore dei casi, un piccolo appezzamento qui e là, a cogliere una frasca o un singolo ramo, a dissodare un angolo del grande giardino della vita. Il progetto di Balzac era, invece, semplicemente quello di fare tutto ciò che potesse essere fatto. Egli si proponeva di ‘rivoltare’ il grande giardino da nord a sud, da est a ovest”.

⁴¹ James, “Honoré de Balzac, 1902”, 100, 93, 107; “The Lesson of Balzac”, 128.

e racconti che può virtualmente riunificare: un paradigma assoluto ascritto, prima ancora che alla *Comédie humaine reale*, effettivamente scritta da Balzac, *all'opera sognata e programmata* instancabilmente, alla *Comédie* “quale avrebbe dovuto essere”. I saggi jamesiani non nascondono mai la consapevolezza della dissociazione in atto tra queste due *Comédies*. Se James non cessa di riaffermare il primato del progetto sull'opera e del tentativo sul risultato (“All of which reaffirms – if it be needed – that his inspiration, and the sense of it, were even greater than his task”; “What is most interesting in Balzac is not the achievement but the attempt”; “But the greatest thing in Balzac cannot be exhibited by specimens. It is Balzac himself – it is the whole attempt”⁴²), non può tuttavia che indagare, dolorosamente, le loro discordanze e dissimmetrie, il loro rapporto impossibile e lo scarto perenne che li separa, insieme al compito disperato di colmare la loro distanza:

[...] a task – immense, heroic, to this day immeasurable – that he bequeathed us the partial performance of, a prodigious ragged clod, in the twenty monstrous years representing his productive career, years of concentration and sacrifice the vision of which still makes us ache.⁴³

To have wanted to do so much, to have thought it possible, to have faced and in a manner resisted the effort, to have felt life poisoned and consumed by such a bravery of self-committal – these things form for us in him a face of trouble that, oddly enough, is not appreciably lighted by the fact of his success.⁴⁴

He died, as we sufficiently remember, at fifty – worn out with work and thought and passion; the passion, I mean, that he had put into his mighty plan and that had ridden him like an infliction of the gods.⁴⁵

⁴² James, rispettivamente: “Honoré de Balzac, 1902”, 101; trad. it. citata, 34 (“Tutto questo ribadisce – se mai ve ne fosse bisogno – che la sua ispirazione, e il suo senso di essa, fossero persino più grandi del suo compito”); “Honoré de Balzac, 1875”, 40 (“Ciò che è più interessante in Balzac non è il compimento, il risultato, ma il tentativo”); *ibid.*, 66 (“Ciò che è più interessante in Balzac, non è il compimento, il risultato, ma il tentativo”; “Ma ciò che è più grande in Balzac non può essere motivato con esempi. È Balzac stesso, è il tentativo nel suo insieme”).

⁴³ James, “Honoré de Balzac, 1902”, 92; trad. it. citata, 23: “[...] un compito immenso, eroico, ancora oggi incommensurabile, di cui ci ha lasciato solo una parziale realizzazione, una ruvida e prodigiosa zolla, nei venti mostruosi anni della sua carriera produttiva – anni di concentrazione e sacrificio la cui visione ancora fa dolere”.

⁴⁴ *Ibid.*, 99-100; trad. it. citata, 32-33: “Aver voluto realizzare così tanto, averlo ritenuto possibile, aver affrontato lo sforzo e avergli, in certo qual modo, resistito, aver sentito la vita avvelenarsi ed usurarsi per l'audacia dell'impresa in cui si era impegnato – tutte queste cose gli conferiscono, ai nostri occhi, un aspetto tormentato che, strano a dirsi, non risulta rischiarato in maniera apprezzabile dal suo successo”.

⁴⁵ James, “The Lesson of Balzac”, 122; trad. it. citata, 64: “Balzac morì, come sappiamo, a cinquant'anni, logorato dal lavoro, dal pensiero e dalla passione; quella passione, voglio dire, che egli aveva profuso nel suo immenso progetto e che lo aveva dominato come una punizione degli dei”.

Come la *Catherine* di Frenhofer, come la *Madonna* di Theobald, *La Comédie humaine* effettiva riposa su un movimento di indeterminazione che sembra ridire indefinitamente il suo valore sempre incompleto, il suo essere costantemente in difetto rispetto alla sua fantasmatica “concezione”. Di lettura in lettura, la *quest* progettuale della *Comédie* a venire, da tensione unificatrice che le dà corpo e le permette di prendere forma, diviene così per James la “maledizione” di Balzac: la “trappola” della scrittura interminabile, la “mostruosa” dismisura della volontà di configurare l’inesauribile, l’“ombra” malefica che accompagna la costruzione progressiva dell’opera designando ossessivamente l’orizzonte di impossibilità della forma ricercata⁴⁶. Ed è una maledizione a doppio taglio, insieme riflessiva e autoriflessiva, che James sonda, suo malgrado, con sgomento crescente. Sull’ambiguo sfondo dell’elaborazione della *New York Edition*, nelle riletture e riscritture di quell’insostenibile *livre de chevet* che è divenuta ormai *La Comédie humaine*, la mistica del Progetto – tensione verso il Libro assoluto, “doppio” utopistico della *Comédie* balzachiana concepita come frontiera estrema del rappresentabile – rappresenta *lo spazio propriamente tragico* in cui si mette alla prova la relazione insidiosa, perturbante, tra la “Grande Opera” e il suo compimento, insieme all’incubo della sua “disfatta”⁴⁷.

⁴⁶ James, “Honoré de Balzac, 1902”, 100, 102-103.

⁴⁷ *Ibid.*, 94, 103-104.