

Henry James, il laboratorio dei Taccuini

Gianni Bonina

2 Maggio 2026

Per l'ossessione che li smania circa la forma ma anche il contenuto, i grandi narratori si rivelano nelle modifiche che apportano ai loro testi, quanto più ricercano l'esattezza della parola e la precisione del dettato. Proprietà di linguaggio e principio di realtà sono i capisaldi della ricerca di Henry James, la cui vicenda letteraria segue, con l'avvertenza che riguarda il suo particolare realismo della coscienza, un percorso diretto al più spasmodico e assillante risultato in entrambi i campi: amando peraltro tornare addirittura sui testi pubblicati in vista di una nuova stesura.

Come osservano i biografi F.O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock nell'Introduzione ai *Taccuini* (dopo *Theoria* nel 1986, ripubblicati adesso da Adelphi, stessa curatela e Postfazione di Ottavio Fatica, con il titolo [Ormai non poteva succedere più nulla](#), spunto sorpreso da Calasso in una nota di James del 1895 dove la gioia di una dama per la lettura di un libro diventa una *donnée*, idea di base o germe o *sujet de nouvelle*, secondo il suo lessico), i primi appunti del 1878 sembrano avere, così come tutti gli altri fino agli ultimi del 1911, lo scopo di contribuire a realizzare tutti i romanzi dopo i due fino ad allora pubblicati, *Roderick Hudson* e *L'americano*. Ne costituiscono insomma l'atto di concepimento e svelano dell'autore il *modus operandi*.

Già *Confidence*, uscito a puntate proprio in quell'anno, inaugura una maniera che iscrive l'autore nato americano e morto inglese nella schiera non degli scrittori *currenti calamo* ma degli altri, antitetici, del cartone preparatorio, più esattamente della sinopia: a indicare una tecnica compositiva che deliberatamente James prova sempre ad accostare alla pittura. Scrive infatti in *L'arte della finzione*: "L'arte del narratore è analoga a quella del pittore. La loro ispirazione è la stessa, il loro procedimento è lo stesso; il narratore compete con il suo fratello pittore nel suo tentativo di rendere l'aspetto delle cose, di cogliere il colore, il rilievo, l'espressione, la superficie e la sostanza dello spettacolo umano". Appassionato di Tintoretto non tanto e non solo per la rappresentazione acribitica

del reale quanto innanzitutto per la capacità di cogliere un determinato momento della vita sociale, quello solo e non altri, tale da fargli dire che i suoi dipinti non si guardano ma ci si entra dentro, James crea nello stesso calco *tableaux vivants* e *pageants* rifuggendo l'esteriorità, il *picturesque*, per prediligere il *pictorial*, la narrazione invece del dramma, appunto "la sostanza dello spettacolo umano".



HENRY JAMES
TACCUINI



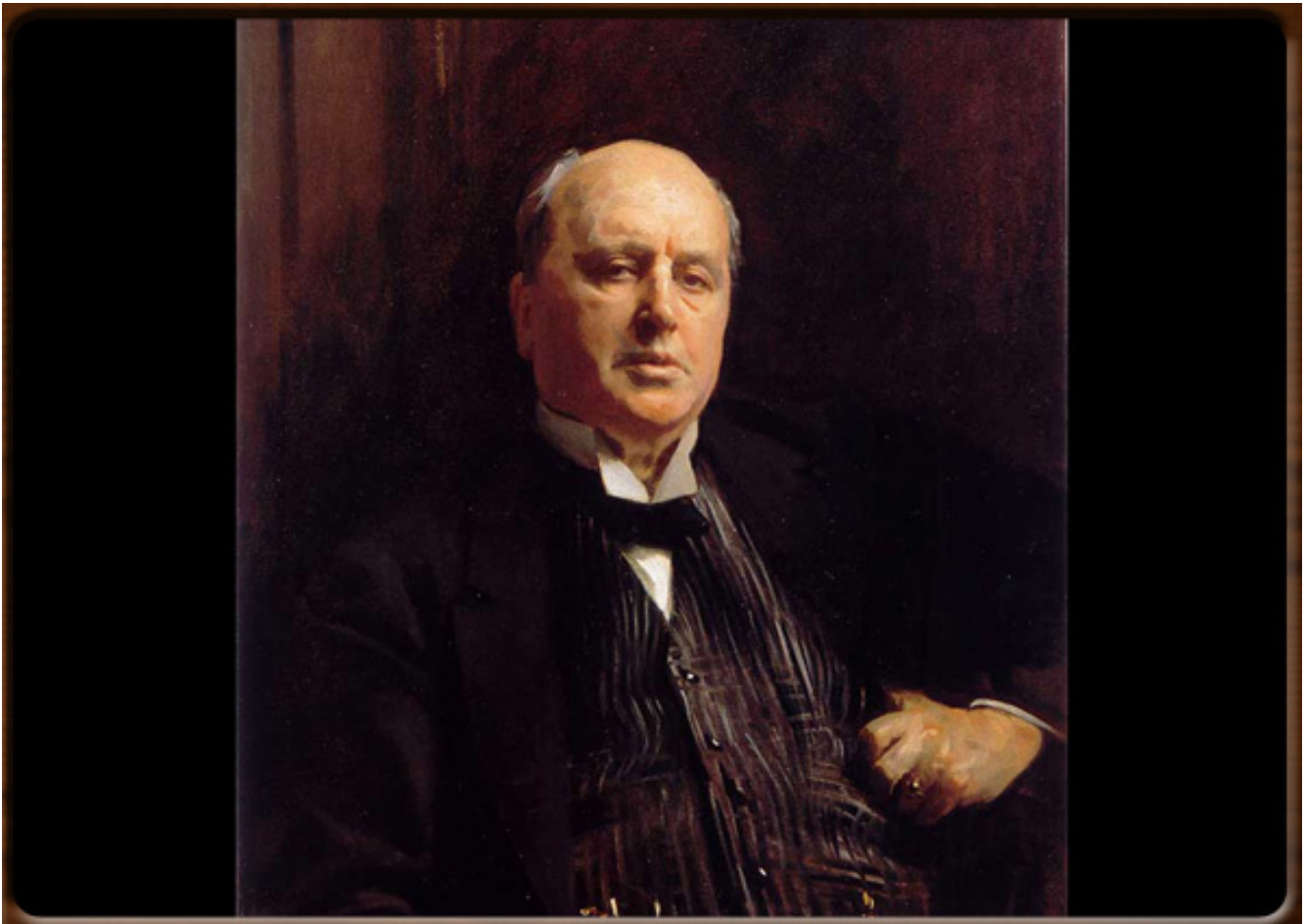
La distinzione che opera tra “metodo illustrativo” e “metodo scenico”, il primo a modello del quadro di un pittore, il secondo – come osserva Sergio Perosa in *Henry James e Shakespeare* – fondato sul montaggio di scene attraverso il dialogo e l’azione senza analisi psicologica, ciò che fa il teatro, spiega la propensione dell’autore per la descrizione, l’elemento che però da un registro inizialmente tradizionale e realistico lo porterà ad accentuare la verbosità, la prosa che Filippo La Porta chiama “eufuisistica, il barocchismo che diventa *tarabiscotée* come Ottavio Fatica chiama l’involuzione crescente di James: manovra inevitabile e progressiva questa, se lo scavo *in hinteriore homini* è spinto fino a fargli dire che “l’espressione è narrazione, crea la realtà”, la coscienza valendo i fatti messi in essere, la volontà contando la rappresentazione.

Allora il credo jamesiano è tutto in questo suo folgorante enunciato: “La coscienza morale di una bambina fa parte della vita tanto quanto le isole dei Mari del Sud”. Per dire che nessuna avventura potrà mai eguagliare la conoscenza emozionante di un’anima. La vita è in sé talmente “eccitante” che per narrarla non occorrono “incidenti”, cioè scene, ovvero azioni. Di qui (una volta smaltita la passione per il teatro, al quale immola in un clamoroso gesto persino la narrativa chiamata “pallida” perché incapace di rendere appieno i traumi dello spirito, e una volta aver però capito che sulla ribalta i personaggi, mediati dagli attori, non possono pensare, quando per essi conta solo come vedono e sentono le “situazioni”: ciò che vedeva per certi versi unicamente nel teatro di Shakespeare, che per lui non era però rappresentabile ma, perché rischia di cadere nel pittoresco, solo leggibile come Seneca – e come la sua stessa opera) la fulminante conclusione per cui “nulla sappiamo se non grazie allo stile”.

Per James è lo stile che distingue il “caso”, che può essere oggetto solo di un dramma, teatrale dunque, dalla “situazione”, che è connessa invece con la vita e fornisce, per il tramite della narrativa che esalti la descrizione, non l’effetto “scenico” ma il “quadro illustrativo” della personalità nonché della condotta di un individuo.

Tale vertiginosa teoresi non poteva non richiedere in James una formulazione che trovasse una sua sede. I Notebooks nascono appunto come laboratorio nel quale l’autore progetta ogni romanzo come anche i racconti, nessuno dei quali manca di rintracciare in essi un suo disegno, un cosiddetto “seme”, giusto il suo postulato: “La maggior parte delle storie che hanno cercato una forma nelle mie mani sono sbocciate da un piccolo seme”. Il seme, o germe o *donnée*, è la particella elementare necessaria a James per avviare il laboratorio, essendo il suo realismo non un punto di arrivo à *la* Balzac o Dickens, ma di partenza, l’elemento primo

che gli permette lo scavo della coscienza sul terreno dell'esperienza attraverso la conoscenza diretta: che sia una battuta sentita in salotto, la più futile occasione, un'idea ricevuta, un'intuizione nata da un incontro. Più esattamente il seme alimenta il portato della tipicità dei personaggi e dell'osservazione del costume. Per spiegare come questa tecnica fiorisca in una narrazione e quale qualità assuma, James ricorre all'immagine del pallone aerostatico che, fino a quando è trattenuto da una fune, integra l'idea di *récit*, di racconto realistico per poi, se liberato, diventare *romance*, cioè allegoria, simbolismo, dimensione archetipica.



Scrutare dentro la coscienza altrui, come fanno i suoi amati Shakespeare e Hawthorne - e come in Italia si esercitano anche Pirandello e Svevo - costa a James uno sforzo, pur simile a una sprezzatura, pari a quello di tradurne la presa di realtà in un racconto scritto quanto più aderente al vero interiore. Ne dà conto Agostino Lombardo quando scrive che “basta leggere i *Taccuini* per avere il senso pieno di quanto ogni racconto, ogni romanzo, costasse a James; e di quante misurazioni, calcoli e prove avesse bisogno prima di affrontare la stesura definitiva (si pensi ad esempio alle decine e decine di pagine in cui consiste il ‘piano’ di *Gli ambasciatori*, per non fare che un titolo)”.

I *Taccuini* allora. Prendono forma da un'idea del fratello William, psicologo e autore della definizione trovata per Joyce di “flusso di coscienza”, che gli

suggerisce di appuntare le idee di futuri lavori, non tenendo conto che quanto Percy Lubdock dice del suo epistolario, definendolo “non una mera successione di fatti, bensì una fitta rete di emozioni e memorie” (l’epistolario formando un’altra grammatica della biografia di James insieme alle tre autobiografie e a *Le Prefazioni* scritte a cominciare dal 1907 quando accoglie la proposta di un editore newyorkese di ripubblicare i suoi romanzi e lui non solo ne introduce e spiega diciotto su ventiquattro, escludendone non pochi dal canone, ma li revisiona riscrivendoli in parte), vale ancor più per i *Taccuini*: i “fatti”, sempre *faits divers*, sono quelli che James registra nella vita quotidiana, le “emozioni” quelle che vive raccogliendoli e le memorie il patrimonio di vissuto che anche nei *Taccuini* offre la misura di un vasto e profondo impegno morale, una vera immersione di sé nella letteratura che coniuga pirandellianamente forma e vita e che fa dire ad Harold Bloom che il “credo estetico” di James è quello di “non separarsi dalla vita comune”. Così in *La lezione del maestro* James può spiegare di non essere un alchimista verbale per apparire calligrafico ma per dare alla realtà valori assoluti. E in *Le Prefazioni* scrive che l’arte tratta di ciò che vediamo e mette ordine nella confusione della vita umana.

E se *Le Prefazioni* vengono dopo le opere e ne sono il collaudo e la revisione, i *Taccuini* arrivano prima di esse e ne formano l’officina, laddove le autobiografie, riguardando la vita privata – sempreché in James essa possa davvero scindersi dall’attività letteraria – costituiscono il background, lo spogliatoio. Ma possono apprezzarsi a ridosso sia di *Le Prefazioni* che delle autobiografie perché sottendono un processo di formazione, di maturazione e di elaborazione condotto sul filo di un continuo autorispecchiamento.

In questo quadro i *Taccuini* permettono per esempio di fissare tre fasi nella produzione jamesiana: la prima, relativa agli anni Settanta, che comprende *L’americano*, *Gli europei*, *Daisy Miller* (romanzo breve che gli dà notorietà), non “preparati” tuttavia nei *Taccuini*; la seconda sugli anni Ottanta, la più ricca di “un’attività creativa che ha del prodigioso” nota Lombardo, da *Washington Square* a *L’età ingrata*, passando per *Ritratto di signora* e *Le bostoniane*; e la terza degli anni Novanta coincisa secondo Perosa con la “grande triade” formata da *Le ali della colomba*, *Gli ambasciatori* e *La coppa d’oro* (ma Bloom aggiunge *Ritratto di signora*), che sono “tra le espressioni più alte della narrativa del Novecento”.

La prima fase è riconducibile sotto il segno del “motivo scenico”, del dramma fatto di dialoghi e azioni; la seconda appartiene al “metodo illustrativo” e la terza, rivolta com’è più alla “situazione” che al “caso”, declina entrambi i sistemi. È con

La coppa d'oro, del 1904, l'ultimo romanzo di rilievo dopo il quale la vena si isterilisce, che si assiste al compimento del processo di astrazione formale che toglie realismo quanto più psicomachismo aggiunge. Ma occorre essere più flessibili, perché nel suo romanzo più noto, *Ritratto di signora* del 1891, James annota nei *Taccuini* che "il debole della storia nel suo insieme è che è troppo esclusivamente psicologica, troppo poco legata agli avvenimenti". Richiede dialoghi e azioni, cioè "incidenti". Il processo di formalizzazione si compie perciò non di chiusa in chiusa, ma per progressive sostituzioni di moduli narrativi: principio che però James non arriva a teorizzare rimanendo fermo ai suoi schemi. Epperò violandoli.

Quanto al contenuto, i *Taccuini*, più *storyboard* che appunti, ma anche *memoir* e diario di viaggio, fanno peraltro luce sulla posizione di James come tardo-vittoriano e proto-modernista e lo mostrano mentre da un lato indugia ancora nei salotti, tra milionari ed ereditiere (che hanno, per Dorothea Krook, la funzione che nel romanzo storico hanno avuto re, regine e principesse) e da un altro rompe con i valori del romanzo naturalista per esplorare l'insorgente crisi dell'io, l'introspezione del monologo interiore, la frantumazione della personalità, anticipando in sostanza il codice del primonovecentismo.

Ma, come Verga, non si fa mai *agens* perché rimane *spectator*, né cede all'uso dell'io narrante così da immedesimarsi nei suoi protagonisti, perlopiù eroine o "fragili vasi" come George Eliot chiama le donne di James. Preferisce la posizione di distacco dai fatti e dai personaggi, di cui vuole essere anche il controllore dei pensieri, non lasciando che siano essi a formularli, e solo in *Gli ambasciatori*, adottando il punto di vista che chiama "circoscritto", cede a un criterio di focalizzazione che lo porta a raccontare gli eventi e il mondo dall'ottica di Lambert Strether.

Henry James

Le Prefazioni

A cura di Agostino Lombardo

1994
Neri Pozza Editore
Trento

James non è certo un esteta, epperò evoca climi del decadentismo anche nel profilo che dà delle donne, sempre volitive, tormentate, determinate, rispetto agli uomini, inutili, superflui, rinunciatari e in una parola “inetti” nella visione oblomoviana, vaganti, scrive Perosa “nell’inquietudine e irrequietezza della mente più che nell’agone dell’esistenza”.

Come notano i curatori, i *Taccuini* si infittiscono negli anni Novanta, ma più esattamente dal 1895 in poi, dopo le delusioni avute dal teatro e la decisione di servirsi dell’“altro inchiostro”, quello della narrativa: quando soprattutto la sua spinta espressionista nella scelta stilistica si fa più acuta e sentita. Prendendo con maggiore accelerazione e determinazione la strada di quella che Lombardo chiama “trasfigurazione” e che lo condurrà con *La coppa d’oro* “in un regno di anime”, James sente di dovere prestare maggiore attenzione nella cura dei

registri stilistici preparatori ma anche al proprio spirito inventivo.

Si tratta nondimeno di studi privati e riservati che James non ha alcuna intenzione di rendere pubblici, perché custodiscono i segreti e i ferri del mestiere di un autore che, benché scriva moltissimo di sé, mai pensa di rivelare aspetti della vita privata quali l'orientamento sessuale, le infatuazioni e le relazioni amorose, né nelle autobiografie racconta di vicende intime, se non quella dell'infortunio fisico (non precisato del resto nella sua natura) che psicologicamente lo segnerà per sempre. Ma, sebbene distrugga molto materiale personale, il nipote alla sua morte rende disponibili i *Taccuini* che nel 1947 Matthiessen e Murdock pubblicano annotandoli accuratamente.

Sappiamo dunque di James molto più di quanto lui voleva che si sapesse circa non la sua vita ma la sua opera, sulla quale aveva pur ritenuto di dire tutto in *Le Prefazioni* (poi uscite in volume con il titolo *L'arte del romanzo*), nelle autobiografie e nei libri di critica letteraria come *Ritratti parziali*, *L'arte della finzione* e in tanti altri interventi.

Senonché, essendo precipuo della letteratura rendere i personaggi immortali ma anche immutabili e con essi soprattutto la trama, scoprire che Isabel Archer di *Ritratto di signora*, nelle prime intenzioni di James riportate nei *Taccuini*, non avrebbe dovuto intuire da sé che Parsy è figlia naturale di Madame Merle e del marito ma che ne avrebbe avuta fatta rivelazione dalla stessa Madame Merle in un urlo o in alternativa dalla contessa Gemini, caso nel quale però sarebbe saltata "la grande scena tra Madame Merle con Isabel", che comunque nel romanzo non c'è, induce ad offuscare la figura di Isabel alla definizione granitica e cartesiana del cui carattere James ha lavorato per oltre metà del romanzo. I *Taccuini* alla fine si prestano ad essere, nei modi di una trasgressione, un buco della serratura attraverso il quale sbirciare una signora che si sta vestendo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Biblioteca Adelphi 784

Henry James

ORMAI NON POTEVA
SUCCEDERE PIÙ NULLA

TACCUINI

