

L'arte in America e gli oroscopi di Henry James

di

Enzo Siciliano

Una sera, sulla metà di novembre del 1872, Henry James, che era a Parigi, andò a trovare James Russell Lowell all'hotel Lorraine. Con Lowell aveva stretto una salda amicizia nonostante il divario di età: Lowell aveva cinquantatré anni, James ventinove. James amava i romanzi di Lowell? Forse era più sedotto dall'amabilità dell'uomo che dallo scrittore, dall'eccentrica mescolanza di sottigliezze e ingenuità che lo governava con grazia. Nella suite d'albergo dell'amico trovò Ralph Waldo Emerson con la figlia Ellen.

Emerson era già vecchio, già la mente lievemente appannata: aveva idea che James fosse interessato alle arti e alle lettere. Gli propose di unirsi a lui e Lowell per visitare il Louvre, e James accolse l'invito.

Con Emerson, James si incontrò poi l'inverno successivo a Roma, e anche a Roma lo accompagnò nella visita ai Musei Vaticani. Passati gli anni avrebbe detto che conservava un ricordo vivo di quelle passeggiate per le sale parigine e le sale romane, ma era un ricordo venato da stupore per la genericità con la quale il vecchio scrittore guardava alle opere d'arte. Se Lowell reagiva con vivacità a quanto gli capitava di vedere, Emerson non manifestava alcuna acutezza estetica. James annotò che l'esistenza passata dal vecchio scrittore quasi per intero sulle colline di Concord nel Massachusetts aveva un fondo di opacità. Diverse le reazioni di Lowell, sempre attratto da tutto quanto il mondo poteva offrire.

Certe corde erano del tutto assenti dalla mente di Emerson: se la sua mente risuonava, era la vita e la letteratura a farla risuonare, la pittura e la scultura no.

Quelle corde risuonavano invece con echi profondi nell'animo di James, ma in modi peculiari e fortemente originali. I significati corsivi delle parole mettevano in sospetto la sensibilità di lui. Si trovò per questo a irritare metodicamente la mentalità comune. Libero da ogni sentimentalismo, la spiritualità dell'arte, per lui, non poteva tralasciare il fatto d'essere legata a oggetti, a una materialità varia ed eletta, quadri, sculture, gioielli, persino mobili, carte e quant'altro. Non è stato forse James a far protagonista di un romanzo splendido ed enigmatico come *The Spoils of Poynton* (1897) il mobilio di una casa avita?

Se andate alla pagina di apertura d'un capolavoro come *The Golden Bowl* (1904), dove è raccontata la passeggiata che un giovane principe romano compie per il centro di Londra fra Piccadilly Circus e Bond Street, l'attenzione che il narratore dedica allo sguardo del nobiluomo attratto dalla magnificenza di quanto esposto nelle vetrine, pietre preziose, vasellame d'oro e argento, lo scrutinio che ne fa ricorrendo alla storia, in un confronto fra l'antica, perduta magnificenza dell'impero romano e la presente magnificenza dell'impero britannico, addita quanto nella sua mente fosse custodita una scrupolosa serietà che divorava la pura sensibilità estetica trascinandola a scoprire in ogni manufatto d'arte non solo tracce e immagini del passato, ma la complessità delle orme viventi dell'uomo. Di qui, una singolare necessità di possesso – un possesso di cose, di situazioni, di atmosfere, di paesaggi da fissare a memoria, e rimettere a futura conoscenza.

In *On Native Grounds* (1942), Alfred Kazin scrisse che a distinguere James da molti scrittori, non soltanto suoi contemporanei, a parte la cultura unita a una insaziabile curiosità e a una naturale

acutezza, era una intensità imperscrutabile di sguardo, una intensità ingannatrice, che distanziando da sé gli oggetti sottoposti alla sua attenzione, quasi li rapinava selezionandoli con un fiuto pronto a cogliere tutte le gradazioni possibili, tutte le possibili sfumature, lasciandoli penetrare nella complessità della coscienza sciogliendo ogni nodo, ogni ostacolo. Come la protagonista di *The Princess Casamassima* (1886), James poteva dire di non voler imparare ma di voler prendere per sé.

Una grande collezione d'esperienze rende possibile i romanzi di James – e queste esperienze sono per lo più compiute in Europa e in Italia.

Gli capitava di dire, con quella ambiguità ironica per molti intollerabile nella sua bulimica conversazione, che per capire bisognasse essere stretti (è sempre Kazin a raccontarcelo, dove “stretti” adombra qualcosa di molto simile a “riduttivi”). Era la pressione intensa e avida della sua percezione a dissolvere con impressionante chiarezza una congerie confusa di motivi diversi, temi, avvenimenti, ricavati dall'osservazione dei comportamenti umani, appunto del paesaggio e dell'arte, per costruirne un sistema di confronti e conoscenze, un acquisto intellettuale di enorme valore drammatico. Nelle strettoie della sua mente la fisicità del reale subiva la metamorfosi dello spirito.

James interpretò per intere generazioni di americani successive alla sua un famelico bisogno di andare oltre confine, passare l'Oceano e conoscere l'inferno che stava al di là, un congestionato inferno denso di memorie e di tradizioni, rischiando di perdere innocenza e pudore intellettuale, energia vitale e desideri, per tornare ricchi di un arredo per la propria mente così vario e articolato da ricompensare ogni rischio corso, ogni sventura subita.

Mark Twain, con la sua ficcante spregiudicatezza, aveva già offerto resoconti del proprio pellegrinaggio in Europa con *The Innocents Abroad* (1869) prefigurando atteggiamenti che potremmo confrontare a quelli di James.

Ma la malaria inestinguibile della Campagna intorno a Roma offriva alla sensibilità dell'autore di *Daisy Miller* (1879) significati più complessi, e materia di conflitti più inquietanti e misteriosi.

Era stato Nathaniel Hawthorne prima di lui, nella metafora di *The Marble Faun* (1860), a prefigurare quelle infezioni, quei drammi, quei misteri. D'altra parte, nel 1879, dopo le prime e lunghe esperienze europee, James dedicò a Hawthorne un lungo saggio fra i più felici che abbia scritto.

Ezra Pound sostenne che James fece ogni sforzo per rendere intelligibile l'America agli americani, così che chi non fosse americano non ne avrebbe potuto cogliere il senso. Forse, bisognerebbe meglio dire che i romanzi di James tendono a decifrare, nel confronto con la sensibilità americana, cosa sia essere francese, inglese, italiano; ma anche ciò che alla purezza dell'essere americano serva nell'accrescere la consapevolezza di sé.

L'inconsapevole dipendenza dall'Europa, per James deve diventare coscienza d'essere americani – un passaggio lungo la linea d'ombra dell'adolescenza verso la maturità. Il possesso dell'arte europea, dei suoi esempi più fulgidi, non è soltanto un acquisto materiale ma definisce una crescita per il proprio spirito, l'occasione per un più complesso, appunto adulto, futuro.

Quanti personaggi jamesiani al vivo, ricchi borghesi di Boston o di New York, si fecero collezionisti d'arte. Gli esempi sono molti, e sempre significativi. Gran maestro di questo fu, nemmeno a dirlo, Bernard Berenson – e Berenson, con tutta la sua singolarità e il suo genio, non cessa di apparirci come una proiezione estrema del genio di James.

Non vale la pena mettersi a discutere se la villa berensoniana sui colli fiorentini, I Tatti, sia uscita □o no dalle pagine di *The Portrait of a Lady* (1881). Ma è sicuro che Berenson si mosse, fra quelle che potremmo chiamare in metafora le spoglie di Poyton di tanti palazzi patrizi, con lo stile del “conoscitore” la cui mente, il cui cuore e le cui ambiguità per James erano un libro aperto.

James sarebbe morto nel 1916. L'anno prima, in polemica con la politica degli Usa nei confronti del conflitto europeo, aveva preso la cittadinanza inglese. Intanto, quell'America vogliosa di Europa, con tutti i rischi che questo poteva comportare, di cui egli aveva fatto spassionato oggetto di romanzo, coagulava concreti rapporti, fissava linee portanti di una nuova tradizione culturale che nel sincretismo fra i due continenti scopriva la propria forza.

Gertrude Stein già aveva preso casa a Parigi da qualche anno e collezionava pittura d'avanguardia, da qualche anno era diventata intima amica di Matisse e di sua moglie e con loro passava serate incomparabilmente piacevoli. Matisse non aveva peli sulla lingua e Gertrude non era da meno. C'era anche il giovane Pablo Picasso nella partita, forse un po' geloso della troppa confidenza che Henri Matisse aveva con Gertrude. Ma c'erano a Parigi anche molti ragazzi americani infatuati dell'esprit modern: studiavano come poter rinnovare il proprio mondo morale e come acquisire un abito mentale che potesse far loro comprendere le novità dei vorticisti, dei futuristi, dei suprematisti, insomma di quel mondo affatto diverso dell'arte che si andava delinendo e che provocando il buon senso borghese apriva sentieri imprevedibili per la vita. Là si incrociavano rinnovamento sociale, libertà sessuale, l'eccezione cinematografica, sorprendenti visioni materialistiche e spiritualistiche.

Maestro di tanto sincretismo, capace di spiegare come una scultura di Constantin Brancusi andasse a incollarsi su un ideogramma cinese, vero raddomante delle lettere, era un giovanotto dell'Idaho che, oltre a dettare versi limpidissimi in lingua inglese, offriva in traduzione, liberandoli dal gusto preraffaellita che ne aveva fatto abuso sentimentale, gli endecasillabi di Guido Cavalcanti o gli esametri di Properzio: Ezra Pound, appunto.

Ai suoi giovani amici, T. S. Eliot fra i primi, Pound spiegò come alla nuova letteratura americana potesse servire la lezione stilistica di Gustave Flaubert, di Guy de Maupassant e dei Goncourt, senza dimenticare la forza rappresentativa di quanto James aveva indagato nei suoi romanzi – mai dimenticare la vecchia Europa, e il grande arredo intellettuale che essa aveva creato lungo la sua complessa storia.

È stato detto che lo stile di Pound fosse spregiudicato come quello di un qualsiasi propagandista: il poeta del Hugh Selwyn Mauberley (1920) suggeriva che si dovesse utilizzare tutto quanto necessario senza lasciarsi catturare dai lacci pedanteschi della filologia. Il passato offriva materia che poteva essere usata pronta cassa, e che non c'era altra bellezza che in quella materia –: di questa bisognava impossessarsi.

Ma un tale possesso – la medesima ossessione jamesiana – non poteva essere soltanto intellettuale o stilistico o veicolato attraverso il citazionismo che, nel bene e nel male, avrebbe caratterizzato molta parte dell'arte e della letteratura del secolo XX.

Quelli erano anni in cui una grande officina di idee, di qua e di là dell'Atlantico, era in funzione. Piccoli laboratori, come "The Little Review" di Margaret Anderson (sobillata sempre da Pound a pubblicare Eliot, James Joyce o Wyndham Lewis), accompagnavano negli Stati Uniti quel gran lavoro. Ma erano anni in cui alcuni "eventi" si dice abbiano mutato radicalmente gusti, percezione del mondo e così via. Per esempio, a Parigi l'esecuzione del *Sacre du printemps* (1913) di Igor Stravinsky; a New York l'Armory Show.

La mostra dell'Armory Show, datata al 1913, fra il 15 febbraio e il 15 marzo ebbe luogo nell'armeria del Sessantanovesimo Reggimento. Appunto, ancora prima che scoppiasse la guerra in Europa: anzi, alla soglia di quella conflagrazione.

Un vasto locale rettangolare, situato a Manhattan sulla Lexington Avenue, fra la 25th e la 26th Streets, ospitò, diviso in diciotto galleries, per l'Association of American Painters and Sculptors

milleduecentocinquanta opere di artisti dell'avanguardia europea, scelti a partire da Ingres e Delacroix per arrivare a Vasily Kandinsky (per esempio, *Improvvisazione 27 (Giardino d'amore)*, 1912), Marcel Duchamp (il cui *Nu descendant un escalier [No. 2]*, 1912, venne stimato provocazione oltre ogni misura), Ernst Ludwig Kirchner, Francis Picabia (per esempio, *Danze alla sorgente*, 1912) e Brancusi, insieme ad alcuni artisti statunitensi come George Bellows, Marsden Hartley, John Marin.

Le reazioni della stampa furono per lo più furibonde. L'inventiva modernista metteva in questione convinzioni radicate e un concetto del bello che nell'uso della prospettiva, per esempio, aveva il proprio fondamento. L'arte nuova dimostrava che quel fondamento era una convenzione, di cui il linguaggio espressivo poteva fare tranquillamente a meno.

Ma il vero problema, per i benpensanti, non fu tanto scoprire le novità d'oltreoceano – poiché gran parte di quegli artisti “nuovi” erano già noti in America –, quanto capire che ormai di essi l'America poteva fare tesoro, un tesoro materiale oltre che intellettuale.

Lo scandalo e il successo stimolarono l'interesse dei collezionisti. Alcuni di loro, come Walter Arensberg, John Quinn (anche mecenate di alcune iniziative editoriali di Pound) e Arthur B. Davies non si fecero indietro rispetto alle “spericolatezze” di un Raymond Duchamp-Villon o di un Henri Gaudier-Brzeska. E quando Alfred Stieglitz, già attivissimo fotografo e amico di Gertrude Stein, suggerì al Metropolitan Museum di acquistare un Cézanne (pag. TK) all'Armory Show, il board severissimo di quella istituzione lo ascoltò. Gli occhiuti americani che avevano viaggiato per il mondo, con lo spirito che James aveva ricreato nei suoi romanzi, si erano aperti senza pregiudizi a una libera sperimentazione dell'esistenza.

Il collezionismo veniva coinvolto così anche dalla dirompente forza della contemporaneità, mutando il proprio registro, fino ad allora cristallizzato sulla ricchezza della pittura classica europea. Il Novecento con il suo bisogno per la sperimentazione a ogni costo seduceva l'America – il paese che quel bisogno, come un dato autoctono, nello spirito della frontiera, aveva anzitutto tenuto in gran conto per costruire e consolidare se stesso. La coincidenza non poteva essere maggiormente proficua.

Le due collezioni Guggenheim, di Solomon e di Peggy, a poco meno di due decenni dall'Armory Show, nacquero su quell'onda. L'inclinazione verso la spiritualità nell'arte – l'Astrattismo – o verso le avventure dell'inconscio proiettate in immagini visibili – il Surrealismo – poterono coagularsi in scelte parallele e diverse. Costituirono comunque insieme un singolare patrimonio, oggi unito, divenuto spontaneamente fondamento di frutti ulteriori – per esempio, l'Espressionismo astratto e l'Action Painting (ma già stiamo scivolando verso gli anni '40 e '50 del secolo), peculiari e originali caratteristiche dell'arte americana.

Se James era stato profeta, la sua profezia andava ad avverarsi, anche nel possesso della tela bianca compiuto con le sgocciolature e il gesto rivoluzionario da Jackson Pollock. Di Pollock, per esempio, Peggy Guggenheim fu la scopritrice e la prima collezionista. Ma Peggy anzitutto fu gallerista, mescolando la propria esistenza con quella di tanti amici artisti, in una lotta talvolta disperata per la loro affermazione, che aveva un solo significato, anche l'affermazione di se stessa.

Di più: si può dire che Solomon Guggenheim, nelle foto che ci restano, abbia l'a-plomb del genitore severo di Washington Square (1880), con una differenza: sappiamo che amava le belle donne.

Peggy è invece ingolfata nel Novecento fino al collo, per i suoi traumi esistenziali, la fame insaziabile di vita, la confusa leggerezza che la portava a consolidare sempre più la propria personalità accanto alla tentazione dell'azzardo, ai tanti amori e le famiglie multiple, i cani, le case

firmate dagli amici artisti, l'abbandono degli Stati Uniti per Venezia. Ciò non significa che non possa apparirci come una creatura letteraria, sgusciata forse da pagine di Ernest Hemingway e di F. Scott Fitzgerald sovrapposte.

Ma il vecchio James, non c'è dubbio, nel futuro del suo mondo, doveva aver intravisto anche corpose e significative eccezioni ai propri disegni. La sua letteratura contiene l'oroscopo dell'America che meglio conosciamo.

Vidi per caso a Venezia, inverno '70 o '71, una giornata piovigginosa e di scirocco, Peggy Guggenheim sulla soglia posteriore del palazzo Venier dei Leoni. Per la galleria, giornata di chiusura. Era sola, sembrava in attesa di qualcuno o qualcosa. La bocca contratta, la zazzaretta bianca stretta da un foulard Hermès annodato sotto il mento, le rughe accentuate intorno alle orbite, gli occhi fissavano il vuoto spalancato davanti. In quello sguardo velato si potevano scorgere i bagliori di ardenti anni giovanili. Ricordo gli stivaletti neri, le calze anche nere, e un abito di lana con la gonna stazzonata. Sull'asciuttezza del corpo faceva mostra una giacca impermeabile d'una misura un po' troppo abbondante, il colletto rialzato. Quegli occhi fissi e perduti lungo il filo del canale verso il piccolo imbarcadero –, mi venne spontaneo di pensare alla misteriosa Miss Bordereau, la jamesiana protagonista di *The Aspern Papers* (1888), allo stregonesco mistero che ne fascia la figura. Chissà, anche Peggy avrà avuto le sue "carte" da nascondere: anche lei aveva da curare il bianco splendore delle ceneri del suo passato.