

Donatella Ventimiglia

JAMES, TROLLOPE, SERAO, SCANABISSI: IL FASCINO DEL TELEGRAFO

L'ufficio delle poste e telegrafi in generale, e soprattutto il piccolo ufficio locale del quartiere, scena di transazione di tanta parte dei nostri affari, meta dei nostri bisogni e dei nostri doveri, delle nostre fatiche e della nostra pazienza, e quasi delle nostre ricompense e delle nostre delusioni, delle nostre gioie e dei nostri dolori, aveva sempre avuto, per me, tanta parte di Londra da offrire, e tanta parte della sua enorme, perpetua storia da raccontare, che qualsiasi momentanea sosta colà sembrava aver luogo in mezzo ad una forte corrente sociale, al vento più impetuoso della commedia umana.

Così scriveva Henry James nella prefazione a *In the Cage*¹. Composto nello stesso anno del più famoso *The Turn of the screw*² (1898), *In the Cage* racconta la storia di una telegrafista impiegata in un ufficio postale (all'interno di una drogheria, da cui la separa una grata di ferro) nel ricco quartiere di Mayfair a Londra, che dal suo punto di osservazione intreccia le storie, vere o presunte, dei suoi clienti. Il racconto si muove attorno alla ricostruzione minuziosa che la ragazza fa delle vicende di Lady Bradeen e del Capitano Everard attraverso i telegrammi che i due le consegnano. Nella gabbia, dove per un rovescio di fortuna è costretta a lavorare, la ragazza sviluppa una notevole capacità investigativa alimentata dalla lettura dei romanzi, presi

¹ *In the Cage* fa parte dell'undicesimo volume dell'edizione newyorkese dei *Romanzi e racconti* di Henry James, *The Novels and Tales of Henry James*, The New York Edition, New York, 1907-1917, 26 voll. Le *Prefazioni* furono poi raccolte da R. P. Blackmur nel volume *The Art of the Novel*, pubblicato nel 1947. L'edizione italiana delle *Prefazioni* (a cura di A. Lombardo) è stata pubblicata da Neri Pozza, Venezia, 1956.

² *The Turn of the screw* racconta la storia di una ragazza assunta dallo zio e tutore di due piccoli orfani per prendere il posto della governante morta di recente. Poco dopo il suo arrivo alla villa dove vivono i bambini, la ragazza viene tormentata dalla visione dei fantasmi della governante, Miss Jessel, e del suo amante, il maggiordomo Peter Quint, morti entrambi in misteriose circostanze. Convinta che i due bambini siano posseduti dai fantasmi di Miss Jessel e di Peter Quint, la ragazza li ossessiona con frequenti domande e indagini fino al tragico epilogo della morte del bambino.

in prestito a mezzo *penny* al giorno, con i quali vince la noia nei momenti di pausa. Ma le sue supposizioni si riveleranno esatte soltanto alla fine del racconto e quasi inaspettatamente, quando il gioco indagatorio avrà finito di interessarla. Per tutto la narrazione la ragazza è catturata dalla trama che essa stessa costruisce, come una seconda gabbia. Non ha importanza la storia che lega Lady Bradeen al Capitano Everard, ciò che incuriosisce la ragazza è la sua funzione di soggetto, e al tempo stesso, oggetto del medium. La telegrafista diventa parte dello strumento di comunicazione, che senza la sua mediazione non potrebbe funzionare, e contemporaneamente ne è vittima perché non può fare a meno di utilizzarlo. Ma quello che conta più di tutto per la telegrafista è l'esercizio dell'unico potere che essa è in grado di usare: Lady Bradeen e soprattutto il Capitano Everard dipendono da lei e da lei dipende la possibilità per loro di comunicare. Con sottile sadismo la ragazza manovra i fili della loro storia e li manovra a tal punto che la matassa si ingarbuglia, le informazioni si accavallano, si perde la sequenza logica.

Verso la fine del racconto succede un fatto strano: un telegramma non si trova più. Il Capitano Everard si rivolge disperato alla telegrafista, solo lei può aiutarlo. Proprio con l'ultima scintilla di potere che resta in mano alla ragazza ha termine la geniale macchina della narrazione. Quello che segue rientra nella normalità della scrittura e della vita: la storia si chiarisce e la ragazza si sposa.

In the Cage appartiene alla cosiddetta fase sperimentale dell'opera narrativa di James: indica come si può costruire una storia. La sperimentazione è messa in evidenza fin dall'inizio del racconto, quando la telegrafista viene descritta come una «cavia costretta a vivere dietro la grata di uno sportello», come fa notare Sergio Rufini nella brillante introduzione a *In gabbia*³. Nella claustrofobica dimensione della gabbia essa svolge il suo esperimento esaminando brandelli di comunicazione. Ma lo fa unendo la curiosità per la ricostruzione di una misteriosa vicenda allo zelo professionale. La sua incessante operosità ha questo doppio aspetto: da una parte l'indagine ricostruttiva, dall'altra la dedizione al lavoro con un estenuante sacrificio di sé.

Una spiegazione proviene da James stesso nel suo saggio su Balzac⁴ dove afferma di «aver immaginato lo scrittore come “messo in gabbia” dall'intensità con cui vedeva il soggetto in genere come un insieme». Nell'ossessiva ricerca dell'insieme, esercitata dalla anonima ragazza del telegrafo, non c'è forse l'estenuante sforzo dello

³ Prima versione integrale italiana del racconto di James, *In gabbia*, con introduzione e traduzione di Sergio Rufini, è stato pubblicato da il Saggiatore, Milano, 1981. Una precedente versione italiana, con traduzione anonima, fu pubblicata dalla casa editrice Elite, Milano, 1933, con il titolo *Una fanciulla nell'ombra*.

⁴ Il saggio è tratto da Henry JAMES, *Notes on Novelists with Some Other Notes*, New York, Charles Scribner's Sons, 1914.

scrittore di dare alla propria opera una visione globale? Ed è proprio attraverso tale procedimento scientifico, tale affannosa riunione dei frammenti che James esplicita la sua teoria del “punto di vista”. Come aveva già fatto in *What Maisie Knew* (1897), dove tutto il racconto è filtrato dalla percezione che della storia ha la piccola protagonista.

Ci troviamo di fronte dunque alla visione limitata, parziale. Ma non è soltanto questo che accomuna la piccola Maisie alla ragazza del telegrafo. Entrambe sono elementi marginali della società: l’una per la sua giovanissima età l’altra per il suo carattere di subalternità. La ragione è che si tratta di un artificio letterario, attraverso il quale lo scrittore riesce a coniugare l’esigenza di ritrarre la realtà con l’esigenza di scavare nella coscienza di sé:

La composizione che ci sta davanti narra infatti chiaramente, mi pare, la storia della propria crescita ⁵.

C’è anche qualcosa di assolutamente moderno nella solitudine che incalza la ragazza del telegrafo nella sua febbricitante attesa del *dénouement*. Attesa come sospensione dell’insopportabilità del vuoto interiore. La telegrafista si illude che esista fuori di lei qualcosa di spettacolare e di inaspettato al tempo stesso. Vaneggiamenti e isolamenti che preludono, anche nel linguaggio, a quelli di certi personaggi beckettiani:

[...] erano inarrestabilmente scivolato giù per la china dal cui fondo solo lei era riuscita a risalire. La madre non ne era mai risalita, non più di quanto ci fosse riuscita durante la caduta: aveva soltanto brontolato e mugugnato mentre rotolava giù [...] ⁶.

Alla fine non accade nulla. Godot, l’inaspettato atteso, non arriva. La ragazza non può far altro che comprendere l’inutilità della sua ricerca. Il suo fervore iniziale, la smania investigativa si spengono quando il mondo *patinato* in cui si muovono il Capitano Everard e Lady Bradeen le appare in tutta la sua inconsistenza. Quando scopre che le sue congetture si erano rivelate esatte è già distante, separata.

Sulla panchina del parco — dove la ragazza incontra il Capitano per la prima e unica volta al di fuori dell’ufficio postale — palcoscenico simbolico della narrazione, avviene il *dévoilement/dénouement* della commedia umana. Con un procedimento da ripresa cinematografica, man mano che la narrazione va avanti gli *oggetti di scena* (la panchina, la gabbia) vengono zoomati in un primo piano sempre più ravvi-

⁵ Henry JAMES, *Le Prefazioni* (a cura di Agostino Lombardo), Venezia, Neri Pozza, 1956, p. 170.

⁶ Henry JAMES, *In gabbia in Romanzi brevi* (a cura di Sergio Perosa), Milano, Mondadori, 1990, p. 829.

cinato. Mentre l'oggetto conquista il ruolo di protagonista, il soggetto viene condotto fuori dall'obiettivo, per il pudore di proteggere quel po' di pelle che ancora gli è rimasta attaccata addosso. L'uomo ormai senza qualità, nell'ultimo tentativo di difendere la propria soggettività, finisce per separarsene del tutto. È proprio se stesso che perde, alla fine. C'è un punto in *In the Cage* in cui James dice della telegrafista:

Le riusciva di cogliere solo i rari sprazzi di luce che rompevano quella fitta oscurità, e si chiedeva quali complicazioni, anche tra le più facili da sopporre — le peggiori —, potessero essere tanto gravi da giustificare tutto quel terrore. C'erano punti in cui le viti giravano e, penetrando, facevano colare sangue: punti che lei non riusciva nemmeno a immaginare. Era sempre più felice di non volerli immaginare ⁷.

La vite, dopo *The Turn of the screw*, è, si potrebbe dire, *the screw of consciousness*. Ma la ragazza non vuole vedere questo sanguinamento interiore, anzi non lo vuole nemmeno immaginare. Perché se lo immaginasse dovrebbe descriverlo e non ne è capace. Allora è preferibile che tutto resti segreto, nascosto. In questo modo il non detto può assumere un significato. Così James esprime quello che altrimenti non potrebbe esprimere.

Se in *The Turn of the Screw* l'assenza ha la forma del fantasma, è comunque percepibile nella proiezione all'esterno di sé creata dalla governante, in qualche modo si *materializza*; in *In the Cage* l'assenza ⁸ resta sempre evocata perché è un'assenza di significati. Attraverso la visione dei fantasmi di Miss Jessel e di Peter Quint la governante di *The Turn of the Screw* esorcizza le proprie angosce, fa uscire i suoi demoni. Una tale presa di coscienza non c'è nella telegrafista, il suo rapporto con la storia è emotivamente freddo, distante. La ragazza senza nome è una protagonista esterna perché è colei che costruisce la storia. James stesso chiarisce la figura della telegrafista, partendo da una analisi di sé: «Quando scrivo sono al di là di me stesso. Wilde aveva ragione sul fatto che i critici possono essere noiosi quando parlano degli altri, ma si sbagliava perché quando io parlo degli altri parlo di me stesso. Io sono ambedue, come la telegrafista di *In the Cage*. Lei è se stessa soprattutto quando conta le parole degli altri e spedisce i loro messaggi. Non soltanto comprende che cosa significhi essere altro da se stessa, e avere altre identità, ma che cosa può significare esse-

⁷ JAMES, *In gabbia*, cit., p. 919.

⁸ Sul concetto di assenza in *In the Cage* scrive anche Paola Cabibbo in "Una città invisibile: la Londra di *In the Cage*", in *Atti del X Congresso Biennale Internazionale Aisna, RSA Rivista di Studi Angloamericani*, Sassari, Chiarella Editore, 1990. Paola Cabibbo afferma che «Da *In the Cage* Londra è assente [...] Assente o invisibile. [...] Londra è miniaturizzata nell'ufficio postale di Mayfair [...] Il Post Office si configura dunque come vero e proprio modello in scala minimale della struttura sociale londinese e delle sue tensioni [...] Nella sua assenza fisica, Londra è presente come spazio altamente gerarchizzato, in cui l'eroina occupa una posizione liminale ».

re altro per se stessa, e sapere che anche per se stessa lei è una sconosciuta. Sa che scrivere l'avvicina e l'allontana terribilmente da ciò che vive ai margini di lei stessa, che chi scrive può sentire un'enorme intimità con se stesso. Dalla sua posizione nella gabbia simultaneamente contatta il cliente e estende la sua funzione, attraverso il telegrafo (le sue righe), da speditrice a contenitrice, e così è ambedue al tempo stesso. Lei è diversa da tutti quelli che conosce, compresa se stessa ⁹».

C'è un momento, durante l'incontro con il Capitano Everard sulla panchina, in cui James descrive quello che passa per la testa della ragazza: «C'erano altre coppie sulle altre panchine che era impossibile non vedere, ma che era anche impossibile guardare».

La ragazza non vuole guardare. Si limita a uno sguardo esterno perché se guardasse vedrebbe sé stessa e non potrebbe sopportarlo. Una visione esteriore è sufficiente a renderla viva, è quanto le basta. Il protagonista maschile di *Commedia* di Samuel Beckett, l'uomo che moglie e amante si contendono, alla fine, quando avrà abbandonato tutte e due, dirà: «Posso pensare di essere almeno visto».

E se nel triangolo beckettiano c'è un elemento esterno, il proiettore, che muovendosi dall'uno all'altra, come un «inquisitore luminoso [...], estorce loro la parola» ¹⁰, in *In the Cage* è la ragazza ad essere contemporaneamente parte del triangolo e strumento di composizione della storia.

Ma che cosa sapeva veramente la ragazza? Potremmo dire, parafrasando James, *what telegraphist knew*. Durante una delle visite del Capitano alla gabbia, James scrive che:

[...] la fantasia della giovane si nutrivava dell'idea che non si era mai vista sulla terra una forma di comunicazione così trascendente e rarefatta. Tutto poteva, al limite, significare qualsiasi cosa: stava a loro deciderlo [...].

E ancora, quando rivede il Capitano Everard all'ufficio postale, dopo il loro incontro nel parco, James dice della ragazza:

Non era stata proprio lei a stabilire per entrambi una coscienza che avrebbe potuto finire soltanto con la morte?

Ma da questa ambigua posizione finirà per accorgersi:

[...] di quanto le fosse sfuggito nelle lacune, nei vuoti e nelle risposte mancanti, di quanto aveva dovuto fare a meno: fu questa l'unica scintilla di luce nell'oscurità più completa.

⁹ Logan ESDALE, *The Patent Office*, Buffalo, 2000.

¹⁰ Dario VENTIMIGLIA, *Il teatro di Samuel Beckett*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 165.

Nel 1877, Anthony Trollope ¹¹ compone una short story dal titolo *The telegraph girl*. Il racconto, poi pubblicato nella raccolta *Courtship and marriage*, si conclude, inevitabilmente, con il matrimonio della protagonista.

È la storia di Lucy Graham, giovane impiegata in un ufficio postale. L'antefatto descrive Lucy nella casa del fratello sposato, librario nella cittadina di Holborn. Per provvedere a se stessa, Lucy decide di andare a lavorare al servizio della Corona, come impiegata all'Ufficio del Telegrafo:

In order, however, that she might earn her own bread she had gone into the service of the Crown as a "Telegraph Girl" in the Telegraph Office ¹².

Ma molto presto il fratello muore e la ragazza si trova costretta a riesaminare la propria vita:

Allora accadde che Lucy Graham dovette pensare alla sua indipendenza e ai suoi diciotto scellini a settimana da una parte, e alla sua desolazione e alle sue femminili necessità dall'altra. [...]

Quando, dunque, le fu suggerito che sarebbe stato meglio per lei lasciare l'Ufficio del Telegrafo e cercare la sicurezza di una qualche sistemazione, il suo animo si ribellò a quel consiglio. Perché non avrebbe potuto essere indipendente, e (al tempo stesso) rispettabile e sicura? [...]

Essa ardeva troppo all'idea di diventare una dipendente del Governo, con un salario fisso e sicuro, — legato, certamente, al suo lavoro in un orario preciso, ma legato di certo, in questo modo, solo a quel preciso orario. Durante un terzo della giornata era, come orgogliosamente diceva a se stessa, un servitore della Corona. Durante gli altri due terzi era il padrone — o la padrona — di se stessa. [...]

Per alcuni mesi dopo la morte di suo fratello essa continuò a vivere con la cognata, e in tutto quel periodo questa importante questione veniva continuamente discussa. Ma la cognata e i bambini all'improvviso se ne andarono. Così diventò impellente per Lucy stabilirsi da qualche parte. Dovette incominciare a vivere in quello che le era sembrato il modo meno femminile — "proprio come fosse un giovanotto" — era così che descriveva a se stessa la propria posizione, continuamente ¹³.

La protagonista del racconto di Trollope deve risolvere un problema assai complesso. Lucy Graham viene a trovarsi nelle condizioni di dover provvedere da sola al proprio mantenimento, è un fatto certo che essa è costretta ad affrontare. Ma c'è anco-

¹¹ Lo scrittore inglese Anthony Trollope (1815-1882), romanziere assai prolifico, contemporaneo di Thackeray, fu un minuzioso ritrattista di una realtà provinciale che descriveva senza alterarla né idealizzarla. Famosa è la sua serie di racconti ambientati nella cittadina di Basset.

¹² Anthony TROLLOPE, "The Telegraph Girl", in *The Complete Short Stories*, vol. III, *Courtship and Marriage*, London, William Pickering, 1991, p. 69.

¹³ TROLLOPE, "The Telegraph Girl", cit., pp. 70-71 (traduzione di Donatella Ventimiglia).

ra qualcosa. Lucy si dibatte tra un forte desiderio di indipendenza e il dilemma sulla sua identità che tale desiderio scatena.

A quei tempi, normalmente, una ragazza che restava sola al mondo finiva quasi sempre per fare la governante in casa d'altri. Era il modo più semplice per mantenersi e, al tempo stesso, per assicurarsi una protezione. Ma Lucy Graham ha un'idea diversa: vuole assicurare a se stessa, in maniera del tutto autonoma, il proprio sostentamento e la propria salvaguardia. Tuttavia Lucy non possiede ancora una coscienza precisa della propria identità. Pertanto la conquista dell'indipendenza da parte della ragazza si accompagna alla mancanza di consapevolezza delle proprie femminili attrattive.

Trollope abbonda di descrizioni sulle qualità fisiche della ragazza e sulle percezioni che essa ha di se stessa:

Aveva ventisei anni, era ben fatta, allegra, in buona salute, e agli occhi di qualcuno singolarmente attraente, benché nessuno probabilmente avrebbe potuto definirla carina o bella. In primo luogo la sua carnagione era scura. Era impossibile negare che il suo viso era scuro, così come i suoi capelli e generalmente i suoi vestiti. [...] non c'era nessuno così convinto che lei fosse scura dalla testa ai piedi quanto lei stessa ¹⁴.

Più avanti nel racconto, il giudizio che Lucy esprime su se stessa viene messo a confronto con il giudizio sulle qualità fisiche della compagna di lavoro, amica e convivente Sophy Wilson:

Sophy aveva lunghi neri lucenti boccoli, grandi occhi, una carnagione rosea, ed era molto piccola ¹⁵.

The Telegraph Girl appare per la prima volta in *Good Cheer*, l'edizione natalizia di *Good Words*, del 1877.

Nel 1883, a un anno dalla morte di Trollope, James scrive un saggio, poi pubblicato nella raccolta di scritti critici *Partial Portraits* ¹⁶, sull'opera dello scrittore inglese, nel quale colloca Trollope «in quel gruppo di mirabili scrittori che, in Inghilterra, [...] ha così tanto elevato l'arte del racconto ¹⁷».

James prosegue dichiarando che Trollope non può essere messo sullo stesso piano di Dickens, Thackeray e George Eliot: il talento di Trollope è di una qualità

¹⁴ Ivi, p. 71 (traduzione di D. Ventimiglia).

¹⁵ Ivi, p. 73 (traduzione di D. Ventimiglia).

¹⁶ Henry JAMES, "Anthony Trollope", in *Partial Portraits*, London, Macmillan and Co., 1894.

¹⁷ Ivi, p. 97.

meno raffinata¹⁸. Ammette, tuttavia, che appartiene alla stessa famiglia di scrittori, avendo egli scritto così tanto sulla vita degli inglesi. Definisce Trollope energico, geniale e abbondante e afferma che, come Dickens e Thackeray, ha pubblicato troppo:

Dickens era prolifico, Thackeray produceva con una libertà della quale gli siamo perennemente grati; ma percepiamo che questi scrittori avevano i loro periodi di gestazione.

Impiegavano più tempo a studiare il loro soggetto; [...] erano capaci di attendere l'ispirazione. Trollope era prodigiosamente fecondo; non c'erano limiti al lavoro che era pronto a fare. Non è ingiusto affermare che egli sacrificava la qualità alla quantità. La prolificità, certamente, è un gran merito di per se stessa; pressoché tutti i più grandi scrittori sono stati prolifici. Ma la fertilità di Trollope era grossolana, molesta. [...]

Negli ultimi anni fu un grande improvvisatore¹⁹.

Trollope scriveva negli intervalli del suo lavoro. A causa dei gravi problemi finanziari che affliggevano la sua famiglia, cominciò a lavorare molto presto. All'età di diciannove anni, ebbe il suo primo impiego al General Post Office di Londra. Trascorse a Londra sette anni in solitudine e povertà, prima del suo trasferimento a Banagher, in Irlanda, nel 1841, in qualità di rappresentante dell'ispettore postale. Questo incarico lo risollevò finanziariamente e gli aprì le porte a una vita più agiata. Infatti, dopo qualche anno, nel 1844, sposò Rose Heseltine Rotherham, figlia di un direttore di banca. Dopo una promozione e il trasferimento a Mallow, nel 1845, Trollope incominciò la sua carriera di ispettore postale che lo portò di nuovo in Inghilterra, poi in Egitto, Scozia e fino alle Indie Occidentali. Finché, nel dicembre del 1859, si trasferì a poche miglia da Londra, a Waltham Cross, dove divenne ispettore generale dell'Ufficio Postale. In tutto questo periodo continuava a scrivere, anche nella speranza di accrescere le sue riserve finanziarie. Ciononostante non abbandonerà mai il suo lavoro come ispettore postale (lavorerà trentatré anni alle dipendenze dell'ufficio postale). Continuerà a viaggiare per lavoro così come continuerà a scrivere. Non solo romanzi, ma anche racconti di viaggio. Tale eccessiva produzione suscitò — e non soltanto in James — il sospetto che egli fosse un *journeyman of letters*. Scrive ancora James nel suo saggio:

¹⁸ È interessante, a tal proposito, l'opinione di Praz, in Mario PRAZ, *La letteratura inglese*, Milano, BUR, 2001, ristampa, pp.136-138. Praz afferma che Trollope fu «Molto letto ai tempi suoi, [...] dichiarato poi "stupido" dai critici saccenti, guidati da Henry James». Praz prosegue dichiarando che «Trollope, che accettava senza discuterli i capisaldi della società vittoriana, poté conservare la cristallina purezza della sua lente di osservatore; [...] non vuole presentarci la vita in una deformazione ironica e amara alla Thackeray: ha infilato la sua buona testa barbata di fotografo sotto il drappo nero, e ha scoperto l'obiettivo, ed è sorprendente quanto poco siano ingiallite le sue fotografie».

¹⁹ JAMES, "Anthony Trollope", cit., pp. 97-98 (traduzione di Donatella Ventimiglia).

Ogni giorno della sua vita scriveva un certo numero di pagine del racconto a cui stava lavorando, sempre lo stesso sacrosanto numero di pagine, a prescindere dalla voglia che aveva di scrivere e dal luogo ²⁰.

James mette in evidenza la qualità ossessiva della scrittura di Trollope. Risulta abbastanza evidente che il rapporto di Trollope con una produzione così copiosa affondava le radici nel bisogno di colmare dei vuoti interiori. Egli riempiva la pagina con la frenesia di chi accumula. Anche nel breve racconto oggetto del nostro interesse, Trollope abbonda in descrizioni minuziose, quasi sempre eccessive rispetto all'obiettivo della narrazione.

Emerge l'assenza di un punto di vista, sottolineata da James:

[...] Trollope, con il suo continuo "racconto", che era l'unica cosa che lo interessava, il suo tenace buon senso, la sua sincera buona natura, il suo generoso apprezzamento per la vita in tutti i suoi aspetti, risponde alla perfezione a un certo ideale inglese. Secondo questo ideale è piuttosto pericoloso essere un artista in maniera esplicita o cosciente – possedere un sistema, una dottrina, una forma. Trollope, dapprincipio, come si dice, scrisse in una forma per quanto possibile minore; è probabilmente sicuro che egli non avesse "punti di vista" sul soggetto dei romanzi che scriveva. [...] trattava i suoi lettori in un modo onesto, familiare, cauto, come se fosse uno di loro, e condivideva la loro indifferenza per la visione d'insieme, i limiti della loro conoscenza, il loro amore per il lieto fine, tutto ciò lo rese caro a diverse persone in Inghilterra e in America. [...] Con Trollope siamo sempre al sicuro; siamo certi che non ci sono nuovi esperimenti ²¹.

L'analisi che James fa dell'opera di Trollope è significativa anche e soprattutto perché ribadisce quella che è invece la sua teoria della scrittura. Tutto è racchiuso nell'assenza del "punto di vista". È lì che sta la differenza. James afferma che «con Trollope siamo al sicuro»; il lettore di Trollope non è una cavia, un animale da laboratorio. Trollope dà al lettore quello che la coscienza del lettore è in grado di sopportare. James, viceversa, dà al lettore quello che il lettore non vuole vedere, i fantasmi della propria coscienza, che lo inquietano. Ma i lettori di Trollope appartenevano ancora a un mondo che non voleva concepire l'esistenza di una coscienza profonda. I lettori di James, invece, cominciano a fare i conti con tutto quello che giace dentro di loro, nelle parti più nascoste della loro soggettività.

Lo specchio di Trollope riflette l'immagine così com'è e ne esalta il carattere di verosimiglianza. Le sue storie non sono vere, ma è come se lo fossero. Trollope gioca a costruire delle storie sapendo che non vi è niente di vero in esse se non il desiderio che appaiano tali. Egli inganna un lettore che vuole essere ingannato.

²⁰ JAMES, "Anthony Trollope", cit., p. 98 (trad. di D. Ventimiglia).

²¹ JAMES, "Anthony Trollope", cit., p. 100 (trad. di D. Ventimiglia).

Nel suo saggio *L'arte del romanzo* ²², James scrive:

Ci si aspetta ancora, sebbene la gente forse si vergogni a dirlo, che un'opera che dopo tutto è solo un "far credere" (perché cosa altro è una "storia"?) sia in qualche modo apologetica, rinunci cioè alla pretesa di tentare veramente di rappresentare la vita. Ma questo è proprio ciò che ogni storia, attenta e sensibile, si rifiuta di fare, rendendosi immediatamente conto che la tolleranza garantita a tali condizioni è solo un tentativo di soffocarla, mascherato sotto forma di generosità. [...] La sola ragione di esistere, per un romanzo, è il suo tentativo di rappresentare la vita.

Certi eccellenti romanzieri hanno un'abitudine di tradirsi che deve spesso far venire le lacrime agli occhi di coloro che prendono sul serio i loro scritti. Rileggendo recentemente molte pagine di Anthony Trollope, sono rimasto colpito dalla sua mancanza di discrezione a questo riguardo. Con digressioni, parentesi, "a parte", egli confessa al lettore che sia lui che il suo fedele amico stanno solo "facendo credere". Ammette che gli avvenimenti che narra non sono mai realmente accaduti e che egli è in grado di dare alla sua narrazione qualsiasi piega il lettore preferisca. Un tale tradimento di un compito sacro mi sembra — lo confesso — terribile crimine; è ciò che io intendo per abitudine all'apologia e mi indigna in ogni fibra in Trollope [...] ²³.

The Art of Fiction (1884), è stato scritto un anno più tardi del saggio dedicato interamente a Anthony Trollope. James ha l'abitudine di ritornare sui luoghi già visitati, lo fa anche con le sue opere. Ma la critica di James alla «mancanza di discrezione» — così la definisce — di Trollope, non è una critica al potere immaginativo dello scrittore. Infatti in un altro punto del saggio su Trollope, James afferma:

Trollope è stato accusato di mancare di immaginazione, ma a questo proposito l'accusa sembra ingiusta ²⁴.

Il nodo della questione, dunque, è nella presunta grossolanità con cui Trollope utilizza tale strumento. Lo scrittore inventa sempre, anche quando cerca di rappresentare la vita. È il punto di partenza che conta. Occorre sempre tener presente che scrittore e lettore non possono essere una cosa sola. Esiste un principio morale — deontologico, se si vuole — al quale lo scrittore si deve attenere. Non si può eccedere nella promiscuità con il lettore, né essere troppo compiacenti.

Paradossalmente i racconti di James sono più veri di quanto la sapiente costruzione dello scrittore possa far immaginare. Sono veri proprio in quanto sfiorano il livello più profondo della coscienza individuale. Sono talmente veri che il lettore stenta a riconoscersi perché non lo vuole; perché rifiuta di vedere. Mancano totalmente di quello sfacciato realismo che lo scrittore detestava. La realtà nella scrittura

²² Henry JAMES, "The Art of Fiction", in *Partial Portraits*, cit.; tr. it. *L'arte del romanzo*, (raccolta di saggi a cura di Agostino Lombardo), Milano, C. M. Lericci editore, 1959.

²³ JAMES, *L'arte del romanzo*, (a c. di A. Lombardo), cit., pp. 37-38.

²⁴ JAMES, "Anthony Trollope", cit., p. 99 (trad. di D. Ventimiglia).

di Henry James non è mai trattata per piani, per vaste campiture. E tuttavia non mette in evidenza il particolare. Il vero in Henry James è rappresentato dalla coesistenza di ampi spazi compositivi con i frammenti che da quegli spazi si distaccano creando un secondo, un terzo e altri piani o semipiani ancora. Ed è ciò che avvicina la sua scrittura all'uomo contemporaneo. Un uomo aperto, ma anche sempre più diviso: «Lasciate che parli di me stesso, ma non come me stesso... La coppia moderna nei miei scritti è spesso un io diviso. Non me stesso e una metà oscura..., ma le fratture che risultano dall'essere una creatura di linguaggio nel linguaggio»²⁵.

In un altro passo di *The Art of Fiction*, James riprende il problema del rapporto dello scrittore con la realtà, esaminando le relazioni tra scrittura, pittura e ricerca storica, e offrendo una singolare soluzione:

La sola ragione di esistere, per un romanzo, è il suo tentativo di rappresentare la vita. Quando avrà abbandonato questo tentativo — lo stesso tentativo che vediamo sulla tela di un pittore — si troverà in una situazione molto singolare. Dal quadro non ci si aspetta che si renda umile per essere perdonato, e l'analogia tra l'arte del pittore e quella del romanziere è, per quanto io possa vedere, completa. Uguale è la loro ispirazione, uguale il loro procedimento (tenendo conto della diversità dei mezzi) e il loro successo. [...] come il quadro è realtà, così il romanzo è storia. Questa è l'unica definizione generale che (rendendogli giustizia) possiamo dare al romanzo. Ma anche la storia è autorizzata a rappresentare la vita; [...] Anche il materiale della narrativa è raccolto in documenti e archivi, [...] deve parlare con sicurezza, con il tono dello storico²⁶.

Anche la telegrafista di *In the Cage* raccoglie documenti, i pezzi di un puzzle da comporre. Il suo affanno per la ricerca la rende simile allo storico. In tutti e due i casi si tratta della ricerca di una verità che non può essere sbandierata, ma che deve entrare lentamente nella coscienza del pubblico.

James si colloca su un piano diverso, e non soltanto rispetto a Trollope. Tuttavia — seppure è spesso rinchiuso nella gabbia del suo raffinato microcosmo intellettuale — non perde la capacità di spingere il suo sguardo critico molto oltre la linea dell'orizzonte:

Il suo grande, il suo inestimabile merito era un totale apprezzamento dell'usuale. [...] ²⁷
Trollope non ha scritto per i posteri, ha scritto per il quotidiano, per il momento; ma sono proprio questi gli scrittori che i posteri sono propensi a mettersi in tasca. [...] Trollope rimarrà uno dei più leali tra gli scrittori, [...] che hanno aiutato il cuore dell'uomo a conoscere se stesso²⁸.

²⁵ In L. ESDALE, *The Patent Office*, cit.

²⁶ JAMES, *L'arte del romanzo*, (a c. di A. Lombardo), cit. pp. 37-38.

²⁷ JAMES, "Anthony Trollope", cit., p. 100 (trad. di D. Ventimiglia).

²⁸ Ivi, pp. 132-133 (trad. di D. Ventimiglia.).

Anche Matilde Serao, nel 1884, compone un racconto ambientato in un ufficio del telegrafo, *Telegrafi dello Stato (Sezione femminile)*. Il racconto appare per la prima volta sulla rivista letteraria *Nuova Antologia* in due puntate, nell'ottobre e nel novembre del 1884 e viene raccolto, successivamente, nel volume *Il Romanzo della fanciulla*, pubblicato nel 1885²⁹.

James incontra Matilde Serao in Italia, nel marzo del 1894³⁰. L'incontro tra i due scrittori avviene a una cena a casa del conte Primoli³¹. Matilde Serao frequenta lo scrittore francese Paul Bourget e la moglie Minnie e la scrittrice americana Edith Wharton³², tutti amici di Henry James.

«Tra il 1880 e il 1890, Matilde Serao ottenne segni di stima tra gli scrittori europei [...]. I romanzi di Matilde Serao vennero tradotti in francese, inglese e americano [...]. Nell'introduzione all'edizione americana di *Fantasia*, pubblicata nel 1890, Edmund Gosse definisce Matilde Serao "la più importante e fantasiosa tra gli scrittori italiani dell'ultima generazione"»³³. Nel 1901 James pubblica sulla *North American Review* un saggio sulla scrittrice italiana, poi inserito nella raccolta di saggi critici *Notes on Novelists*, pubblicata nel 1902. Così scrive James:

Ricordo bene quale impressione produssero su di me — quando il libro era nuovo (la mia copia, che a quanto sembra risale alla prima edizione, reca la data 1885) — la rara energia e l'immensa *disinvoltura* de *La conquista di Roma*. Fu questo il mio primo contatto con l'autrice, a seguito del quale lessi immediatamente *Fantasia, Vita e avventure di Riccardo Joanna*, e alcune pubblicazioni più brevi; quindi la persi di vista — ma si trattò di una pausa, non di un distacco — e infine ripresi a frequentarla grazie a *Il paese di Cuccagna* — all'epoca, tuttavia, non più fresco di stampa. Questo romanzo mi indusse a leggere subito tutto ciò di cui potei impadronirmi, e credo quindi che, eccetto *Il ventre di Napoli* e due o tre produzioni piuttosto recenti, non vi sia opera dell'autrice che io non abbia approfondito³⁴.

²⁹ Matilde SERAO, *Il Romanzo della fanciulla*, a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985 (Nota introduttiva, p. I e Nota al testo, p. XLIII).

³⁰ Maurizio ASCARI, "One-way words. An interpretation of *In the Cage*, by Henry James", *Atti del XII Congresso Biennale Internazionale Aisna, RSA Rivista di Studi Angloamericani*, Venezia, Supernova, 1994, p. 251.

³¹ Donatella IZZO, *Quel mostro bizzarro: Henry James nella cultura italiana, 1887-1987*, Roma, Bulzoni, 1988, p.18.

³² Edith Wharton traccia un breve ritratto di Matilde Serao in *A Backward Glimpse*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934, pp. 275-277.

³³ Judith Jeffrey HOWARD, "The Feminine Vision of Matilde Serao", in *Italian Quarterly*, Boston, 1975, p. 56.

³⁴ Henry JAMES, "Matilde Serao", in *Paragone Letteratura* (traduzione di M. Ascari), 1994, p. 12.

James conobbe *Il Paese di Cuccagna* — nella traduzione francese inviatagli da Minnie Bourget — soltanto nella tarda estate del 1898, come risulta dalle sue lettere a Paul Bourget e a Madame Paul Bourget rispettivamente del 19 e del 22 agosto 1898³⁵.

Nella lettera all'amico Paul Bourget del 19 agosto 1898, James scrive: «I have received the *Duchesse Bleue*³⁶, and also the *Land of Cockaigne* from Madame Paul, whom I thank very kindly for her inscription. I had just read the *Duchess*, but haven't yet had leisure to attack the great Matilda».

E ancora nella lettera a Madame Bourget del 22 agosto 1898, ringrazia l'amica del consistente dono e si esprime così a proposito di Matilde Serao: «Let me thank you more directly for the solid *cadeau* of your accomplished translation. I am only waiting for the first cool day to begin it: I shrink a little, otherwise, under the dog-star, from Naples and the ardent Matilda».

Per affrontare — o meglio espugnare — la «grande Matilde» James deve sentirsi in forze, ben saldo in se stesso. Deve attendere che arrivi la stagione più fresca a mitigare il calore che emanano le pagine dell'«ardente Matilde». Egli ha bisogno di contrapporre la propria visione circoscritta all'impeto passionale che erompe da una scrittura così forte come è, per lui, quella di Matilde Serao.

Secondo Maurizio Ascari, James «aveva letto diversi lavori di Matilde Serao dopo il 1885 e aveva anche letto pressoché tutti gli altri lavori della scrittrice napoletana dopo aver scoperto il romanzo *Il paese di Cuccagna*, nella tarda estate del 1898. [...] *In the Cage* fu pubblicato nell'agosto del 1898. [...] Anche se non esistono conferme sul fatto che James avesse letto *Telegrafi dello Stato (Sezione femminile)* prima di comporre *In the Cage*, non lo si può neppure escludere con certezza³⁷».

Scriva Matilde Serao nella prefazione a *Telegrafi dello Stato*:

Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla inconsapevolezza a ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Ella deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante; deve avere un'ambizione cocente e consumatrice, un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo, e deve essere fredda e deve essere indifferente. [...] In questo dramma interiore, imposto alla fanciulla dalla necessità della nostra vita, ella diventa profonda, pensosa, malinconica spesso, scettica sempre³⁸.

³⁵ Henry JAMES, *The letters*, (selected and edited by Percy Lubbock), vol. I, London, MacMillan and Co., 1920, pp. 295, 301.

³⁶ *The Duchesse Bleue* è il titolo di un romanzo di Paul Bourget.

³⁷ ASCARI, «One-way words», cit.

³⁸ SERAO, prefazione a «Telegrafi dello Stato (Sezione femminile)», in *Il Romanzo della fanciulla*, cit., p. 3.

Poco importa, dunque, che James abbia tratto o no ispirazione dal racconto di Matilde Serao per comporre la storia della sua telegrafista. Ciò che conta è che il ritratto della fanciulla disegnato da Matilde Serao nella sua prefazione a *Telegrafi dello Stato* corrisponde perfettamente a quello della protagonista di *In the Cage*. La telegrafista di James è quella fanciulla che «deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante»; è quella fanciulla che «deve avere un'ambizione cocente e consumatrice», «una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo» e «deve essere fredda» e «indifferente».

L'impianto di *Telegrafi dello Stato* è molto diverso sia da quello di *The Telegraph Girl* sia da quello di *In the Cage*. A differenza dei suoi colleghi di lingua inglese, Matilde Serao costruisce un racconto corale dove la descrizione di ciascuna fanciulla possiede una rara fattura. L'uso del termine fanciulla piuttosto che ragazza dà, di per se stesso, una qualità più preziosa all'immagine. Quelle figurine sullo sfondo dello stanzone dell'ufficio del Telegrafo risaltano come pregiati cammei.

Come Trollope, anche Matilde Serao fu impiegata — per un certo periodo — presso l'Ufficio del Telegrafo³⁹. Da quell'esperienza derivò il racconto *Telegrafi dello Stato*, come essa stessa sottolinea nella prefazione:

Ora, anch'io ho traversato questo drammatico tratto della vita [...] Tutte quelle fanciulle mi sono passate accanto [...] ma l'immagine loro è rimasta in me, vivente. [...] Voi vivete in me, come eravate un tempo, [...] negli uffici del Telegrafo [...] Ogni volta che io tento di costruire lo schema ideale [...] della fanciulla, [...] tutte quante le vostre voci [...] mi risuonano nella testa, in coro. È un chiasso confuso come una volta: rammentate?⁴⁰

Tra le signorine dell'Ufficio del Telegrafo, Matilde Serao ritrae anche se stessa nel personaggio di Caterina Borrelli⁴¹, «lo spirito forte⁴²» del gruppo:

Scendendo per la via di Monteoliveto, erano giunte presso la fontana, Giulietta Scarano assorbita nella desolazione della sua idea amorosa, Maria Vitale crollando il capo sulle miserie umane. Ecco, ella non era una testa forte come Caterina Borrelli che scriveva continuamente un romanzo in un suo quaderno grosso grosso [...] ⁴³

Scrive ancora Matilde Serao nella prefazione a *Telegrafi dello Stato*:

³⁹ SERAO, *Il Romanzo della fanciulla*, cit., Nota introduttiva, p. VI.

⁴⁰ Ivi, p. 4-5.

⁴¹ Bonelli o Bonelly o Borrelly era il cognome della madre di Matilde Serao, secondo quanto scrive F. Bruni nell'introduzione a Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. XXXVII.

⁴² SERAO, "Telegrafi dello Stato", cit., p. 20.

⁴³ Ivi, p. 11.

Ho fatto delle novelle corali, ove il movimento viene tutto dalla massa, ove l'anima è nella moltitudine: e non me ne pento. Invece di fabbricare una fanciulla, ho rievocato tutte le compagne della mia fanciullezza: invece di costruire un'eroina, ho rivissuto con le mie amiche del tempo lontano ⁴⁴.

Matilde Serao non ha bisogno della macchina fotografica di Trollope per dare ai lettori il ritratto di quelle fanciulle nell'ufficio del Telegrafo. Esse rivivono, insieme a lei, sulle pagine del racconto. Valgono in quanto sono una moltitudine. E proprio per questo sono così autentiche. La scrittrice non gioca con il lettore né si addentra nei recessi della psiche umana:

[...] non voglio fare un romanzo, non voglio creare un tipo, non voglio risolvere un problema di psicologia sperimentale. Io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo, senza ricostruire degli animali fantastici, vi do delle novelle senza protagonisti, o meglio dove tutti sono protagonisti ⁴⁵.

È difficile, perciò, raccontare la storia di *Telegrafi dello Stato*, proprio perché non è una storia. Non c'è una vicenda; non c'è un inizio né, tanto meno, un lieto fine. Alla fine del racconto una delle fanciulle muore; qualche altra, nel frattempo, si era sposata. Sono le "cose" della vita, così come il temporale descritto nelle ultime righe del racconto:

- Temporale: vi è pericolo: linee alla terra! [...]

- Linee alla terra! – comandò il capoturno.

Subito dopo una quiete si allargò nell'ufficio. Napoli era isolata: i tasti, le macchine, gli isolatori, parevano colti da una improvvisa morte: la corrente era morta. E attorno alla direttrice, che veniva dal cimitero, le ausiliarie, aggruppate, rimpiangevano Maria Vitale che era morta ⁴⁶.

James presenta Matilde Serao come:

[...] una scrittrice che, a parte gli altri successi, ha il grande merito, agli occhi del lettore, di non lasciar esaurire i propri romanzi con la fine delle storie che raccontano — raro segno di forza ⁴⁷.

Egli prosegue nella sua analisi dell'opera di Matilde Serao. Il passo che qui di seguito si riporta appare chiarificatore, non soltanto per la posizione critica di James.

⁴⁴ SERAO, prefazione a "Telegrafi dello Stato", cit., pp. 5-6.

⁴⁵ Ivi, p. 5.

⁴⁶ SERAO, "Telegrafi dello Stato", cit., p. 48.

⁴⁷ JAMES, "Matilde Serao", cit., p. 10.

Ma soprattutto perché emerge con evidenza che James doveva aver letto attentamente la prefazione di Matilde Serao a *Telegrafi dello Stato*:

Non certo ignara dell'esistenza di una legge letteraria — di cui in realtà si preoccupa ben poco, qualsiasi torto arrechi ad essa (lo ripeto, perché qui sta la sua debolezza) — non ha neppure il gradevole incentivo di saper valutare l'impatto 'morale' delle sue opere ⁴⁸.

Nella prefazione a *Telegrafi dello Stato*, infatti, si legge:

Se ciò sia conforme alle leggi dell'arte, non so: dal primo giorno che ho scritto, io non ho mai voluto e saputo essere altro che un fedele, umile cronista della mia memoria. Mi sono affidata all'istinto, e non credo che mi abbia ingannata ⁴⁹.

Se ciò dimostra la profonda conoscenza che James aveva dell'opera letteraria di Matilde Serao, mette anche in luce, se mai ce ne fosse bisogno, il differente "punto di vista" dello scrittore:

[...] essa è un'autentica figlia del sud e un prodotto del giornalismo contemporaneo. [...] immagino che abbia prodotto i suoi romanzi e racconti soprattutto nei ritagli di tempo e d'ispirazione che le ha concesso l'intensa attività giornalistica. Essi tradiscono distintamente, dal primo all'ultimo, le circostanze della loro nascita — a tal punto il senso letterario fatica a riconoscervi i frutti della maturità e dell'agio. [...] non trovo azzardato affermare che questa scrittrice traboccante di percezioni e vibrazioni non solo non sia una purista, ma — nonostante la sua esplosiva eloquenza — aspiri a una ben scarsa eminenza formale [...] ⁵⁰

È troppo appassionata Matilde Serao, troppo «insensibile alla questione di ciò che 'si addice'» ⁵¹, troppo disinvolta. Messa a confronto con le sue sorelle inglesi, spaventa. Sulle scrittrici di lingua inglese, James aveva scritto:

Le donne sono delicate e pazienti osservatrici; mettono il naso, come dire, dentro il tessuto della vita. Sentono la realtà e la percepiscono con un garbo del tutto personale, e le loro osservazioni sono registrate in moltissimi deliziosi volumi ⁵².

Ecco perché egli conclude che:

[...] a questa vigorosa e magnifica Serao [...] non si può affatto dar credito. Il chiarore flebile e sacrale di cui noi inglesi circondiamo il tempio della passione non si addice alla poesia del sentimento più dell'abbagliante luce a gas che si sprigiona dalle pagine della scrittrice?

⁴⁸ Ivi, p. 11.

⁴⁹ SERAO, "Telegrafi dello Stato", cit., p. 5.

⁵⁰ JAMES, "Matilde Serao", cit., p. 11.

⁵¹ Ivi, p. 11.

⁵² JAMES, "Anthony Trollope", cit., p. 101 (trad. di D. Ventimiglia).

[...] Sentiamo infine ravvivarsi [...] una sensazione [...] che si rivela ben presto una sorta di nostalgia. Per secondarla, voltiamo inequivocabilmente le spalle a tutto questo, e ci stringiamo d'istinto alla vecchia cara Jane Austen ⁵³.

La luce che illumina le pagine di Matilde Serao è troppo forte, così come è troppo abbagliante lo specchio di Trollope. È la stessa luce e lo stesso calore delle estati romane che James paventa nelle sue lettere allo scultore Hendrik Andersen, invitando l'amico alla frescura della sua casa di campagna a Rye. James ama i chiaroscuri, le luci soffuse che filtrano dalle cortine, ma che riescono anche a penetrare nelle più riposte incavature.

Non si è in grado qui di dimostrare con certezza che James avesse letto *The Telegraph Girl* di Trollope. Ma posto, invece, che conoscesse *Telegrafi dello Stato*, che cosa può averlo spinto a misurarsi con un soggetto di analoga ambientazione? Che cosa se non la sperimentazione di un sistema narrativo diverso?

James ha l'attitudine scientifica del ricercatore. Scava il testo, lo scompone, lo fraziona in particelle che poi combina secondo procedimenti differenti. Le figure di Matilde Serao restano dei cammei. James va oltre, ribalta la prospettiva. La giovane telegrafista diventa la protagonista. Anzi è protagonista in quanto assurge al ruolo di narratore, rispettando perfettamente la formula *punto di vista limitato più narratore in terza persona*. James prende in mano la materia e la scolpisce una, due volte e poi ancora.

La ragazza del telegrafo non è l'ingenua Lucy Graham, tesa a difendere la propria integrità; non è l'appassionata Giulietta Scarano né la sfortunata Maria Vitale e nemmeno la sfrontata Caterina Borrelli.

La telegrafista di *In the Cage* risponde al ritratto della fanciulla che Matilde Serao traccia con acutezza nella prefazione a *Telegrafi dello Stato*, ma che, nella coralità del racconto, risulta sfumato:

Ella vive guardinga, move i passi con precauzione; e la sua anima non si dà facilmente, i misteri del suo spirito restano impenetrabili. Niuno più della fanciulla sente acutamente la vita [...] quegli occhi abbassati o distratti hanno sagacità di osservazione insuperabile: quelle testine bionde che a nulla dovrebbero pensare, hanno un'intuizione potente, e una favolosa tenacità di memoria, [...] implacabili raccoglitrice di documenti umani ⁵⁴.

James ha dato un corpo, una struttura compiuta a una soggettività intuita.

Nel 1903, qualche anno dopo la pubblicazione di *In the Cage*, una tale Clotilde

⁵³ JAMES, "Matilde Serao", cit., p. 19.

⁵⁴ SERAO, "Telegrafi dello Stato", cit., p. 4.

Scanabissi ⁵⁵, sotto lo pseudonimo di Nyta Jasmар, scrive il romanzo *Ricordi di una telegrafista*, che sarà stampato nel 1913.

Il racconto viene scoperto da Mario Praz che lo definisce «un'opericciola» ⁵⁶, rilevando, nel contempo, nella sua tessitura una «impronta» di «gusto liberty» ⁵⁷ che lo rende degno di ottenere «un posto d'onore nel Kitschmuseum» ⁵⁸.

A due anni dalla pubblicazione del saggio di Praz, Giulio Ungarelli ⁵⁹ cura la ristampa (niente meno che per Einaudi) del volumetto di Nyta Jasmар. Anzi, Ungarelli scopre che lo pseudonimo della “scrittrice” non è altro che l'anagramma del cognome del di lei marito: Samaritani. Clotilde Scanabissi, telegrafista di Budrio ⁶⁰, aveva sposato nel 1904 un tal Samaritani, nobile spiantato, dal quale si separò in breve tempo ⁶¹.

Ricordi di una telegrafista è la storia di Marina che divide la propria esistenza tra un piccolo appartamento, dove si rifugia dopo il suo lavoro all'ufficio del telegrafo, e le ricche dimore dell'alta società cui appartengono la sua madrina, Contessa di Brighten e il suo tutore Padre d'Orelles.

L'appartamentino diventa presto l'alcova nella quale la ragazza consuma, con esaltazione narcisistica, le sue tenebrose relazioni carnali. In un tessuto narrativo pressoché inesistente e carico di svarioni, abbondano descrizioni minuziose degli attributi fisici della giovane donna, in un linguaggio materico *pseudodannunziano*:

La vestaglia bianca, sciolta, fluente, mi lascia nudo il collo ed il principio del seno, sul quale tremula la mia crocetta brillantata, ricca ed antica; [...] I miei piedi nudi hanno un rubino incastonato in un anello d'argento, infilato in ogni pollice. Anelli strani [...]. Non li abbandono mai. Sono come carne della mia carne ⁶².

La scenografia è ridondante e luccica del pesante riflesso dei fondi di bottiglia. Nella camera da letto ci sono:

⁵⁵ ASCARI, “One-way words”, cit., p. 245.

⁵⁶ MARIO PRAZ, *Kitschmuseum: un romanzo stile liberty*, in *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1973, p. 488.

⁵⁷ Ivi, p. 489.

⁵⁸ Ivi, p. 490.

⁵⁹ NYTA JASMAR, *Ricordi di una telegrafista*, (a cura di G. Ungarelli), Torino, Einaudi, 1975.

⁶⁰ Cittadina emiliana in provincia di Bologna.

⁶¹ ALFREDO GIULIANI, “Liberty selvaggio della telegrafista di provincia”, in *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 228.

⁶² PRAZ, *Kitschmuseum*, cit., p. 489.

Pochi mobili ma intonati. Il letto d'ottone a colonnette lucenti con coltrinaggi "bleu électrique" è veramente simpatico e gentile. Ho pochi mobili perché amo lo spazio; la mia arpa dorata è in un angolo col piccolo puff di raso cilestre ed il guipure ecrù... Ho delle ciliegie nell'alcool sul mio tavolinetto, le mangio come una bimba ghiotta [...] Quando non trovo il sonno e smanio, bevo fernet, tanto fernet ⁶³.

E dopo gli amplessi con i suoi amanti:

Sul tappeto del pavimento è un'orgia di violette, e confetti frantumati; sulla pelle d'orso bianco giacciono le tartarughe che reggevano i miei capelli, il nastro mauve ed una giarrettiere [...] Il mio letto è scomposto, i merletti strisciano a terra, le coperte di seta bleu électrique formano un ammasso come una grossa Hidrangea sbocciata da più giorni. Sul mio tavolo ho rovesciato le ancorette, la cipria, son caduti i mughetti con le piccole trine del mio tavolo da notte... Tutto è in rivoluzione!

Fiori e dolci sul letto, sulle consolle, sui seggiolini, nel plinto d'edera e rose, nel cippo di madrepora, e tra le dita dei miei piedini bianchi... e nel mio seno, sulla mia carne...!

Verso la fine del racconto Marina scoprirà le sue vere origini. Padre d'Orelles le rivela che essa è figlia di suo fratello prete e di una dama della quale non può svelare l'identità. Il suo nome è, dunque, Cristina Rosita d'Orelles. Il racconto si chiude con la visita, in incognito, della madre della ragazza. È Padre d'Orelles, ancora una volta, a dire la verità a Marina/Cristina: la dama che si è appena congedata da loro, in realtà, è sua madre.

C'è proprio tutto in questo *Incantesimo* di inizio secolo, sublime esempio di narrazione a metà tra il genere rosa e il romanzo d'appendice. Sarebbe interessante sapere, in epoca di *audience* e sondaggi, quante copie del libro, dedicato alle colleghe telegrafiste ⁶⁴, riuscì a vendere l'autrice. In ogni caso bisogna riconoscere a Clotilde Scanabissi un gran coraggio. Sposa il nobile Samaritani, seppure spiantato, e pubblica un romanzo. L'ascesa sociale — diversamente da quanto succede alla telegrafista di *In the Cage* — in qualche modo, avviene. Il vero romanzo è la vita della Scanabissi.

Nulla può far pensare che «questa piccola borghese della provincia emiliana», come la definisce Giuliani ⁶⁵, avesse letto *In the Cage*, nonostante l'assonanza tra il cognome della madrina di Marina, la Contessa di Brighten, e il cognome dell'amante del Capitano Everard, Lady Bradeen. Avrebbe più facilmente potuto leggere *Telegrafi dello Stato*.

⁶³ Ivi, p. 491.

⁶⁴ Nell'introduzione l'autrice scrive «Carissime Colleghe, permettetemi di dedicarvi questa povera pietruzza», in PRAZ, *Kitschmuseum*, cit., p. 488.

⁶⁵ GIULIANI, "Liberty selvaggio della telegrafista di provincia", cit., p. 229.

Quello che risulta più verosimile è che la telegrafista di Budrio avesse consumato in abbondanza, nelle pause di lavoro, una certa quantità di romanzi rosa. Come faceva la sua anonima consorella di *In the Cage*. Ma come si presume che facessero, quando potevano, anche le ragazze dei *Telegrafi dello Stato*, *sezione rigorosamente femminile*: «Così in quella penombra, poco si poteva leggere e poco fare l'uncinetto» allora «quelle che facevano l'uncinetto, lo riposero [...] quelle che leggevano, chiusero i libri» così «non potendo né scrivere, né leggere, né ricamare, le ragazze pensavano⁶⁶».

Ma sorge anche il dubbio che Clotilde Scanabissi possa aver tratto ispirazione dai messaggi passati attraverso le sue mani, proprio come la telegrafista di James. Perché è quasi impossibile, per queste operatrici della comunicazione, restare indifferenti a tutte le informazioni che circolano intorno a loro.

A questo punto vale la pena riportare un'interessante osservazione di Alexander Welsh⁶⁷ a proposito di *In the Cage* e della componente ricattatoria presente nei processi della comunicazione. *In the Cage*, secondo quanto afferma Welsh, rappresenta il ricatto, divenuto più facile grazie alla tecnologia delle comunicazioni, come tentazione a tutti i livelli della società: «il ricatto è un'opportunità offerta a ognuno attraverso la comunicazione di informazioni a distanza. Tali informazioni sono rivelate — più attraverso il telegrafo che attraverso la posta — all'intermediario che non ha una relazione personale con il mittente o con il destinatario e che quindi non ha neppure una ragione personale per custodire i loro segreti».

Scrive Clotilde Scanabissi:

Oh una gran commedia questo piccolo mondo telegrafico che tutti ignorano [...] Eppure quale materia di studio, quale strana situazione è la nostra sia rispetto al pubblico, come verso i superiori e tra noi stessi!! E quanti segreti passano tra le nostre mani! Noi abbiamo giurato il segreto sulla corrispondenza [...] Costretti a tacere anche se vi andasse il nostro utile, od il nostro cuore⁶⁸.

Si legge in *Telegrafi dello Stato*:

Il telegramma d'amore continuava, era di cinquantanove parole, veniva da Casacalenda ed era diretto a una Maria Talamo, in Napoli, alla Riviera di Chiaia. Era un telegramma dolcissimo: l'uomo effondeva il suo amore [...] desiderando una parola d'affetto dalla persona amata, giurando che nulla lo avrebbe fatto desistere da questo amore, né la guerra degli uomini, né le avversità del destino, né il medesimo disprezzo di lei, donna adorata.

⁶⁶ SERAO, "Telegrafi dello Stato", cit., pp. 22, 23, 29.

⁶⁷ In Andrew MOODY, "The Harmless Pleasure of Knowing: Privacy in the Telegraph Office and Henry James's *In the Cage*", in *The Henry James Review*, 16, 1995, p. 53.

⁶⁸ JASMAR, *Ricordi di una telegrafista*, cit., p. 43.

[...] Annina Pescara, tutta fiera, rizzava la piccola persona sulla poltroncina di tela e leggendo sulla zona, ripeteva ad alta voce, con tono solenne quelle parole appassionate. Le ragazze stavano a sentire, tutte intente [...] commosse da quella prosa telegrafica incandescente, e sotto-voce già parlavano dei loro amori, più o meno sfortunati.

[...] Ma, subito le discussioni cessarono. La direttrice era venuta dall'altra sala delle macchine [...]

— Signorine, ho creduto di esser qui a dirigere un ufficio di fanciulle serie, di impiegate solerti [...] Ricordatevi, signorine, che con giuramento avete promesso di non rivelare il segreto telegrafico: il miglior mezzo, è di non interessarvi punto a quello che i privati scrivono nei dispacci. Siamo intese per un'altra volta.

Un silenzio profondo: nessuno osava rispondere ⁶⁹.

Ma se le fanciulle di Matilde Serao si fermano sulla soglia di una curiosità piuttosto ingenua, di altro tenore è lo sguardo della telegrafista di James:

Aveva, tuttavia un'abilità davvero geniale nel classificare a prima vista le persone: se alcune le piacevano, altre le detestava, e il suo fiuto per queste ultime si sviluppò, col tempo, fino a diventare una vera e propria ossessione, un istinto a osservare e a scoprire. C'erano le donne "sfrontate", come lei le chiamava di alto o basso rango, delle quali seguiva le dissipazioni, le avidità, le lotte, i segreti, le storie d'amore e le menzogne, registrandole una dopo l'altra, fino al punto di provare, a volte, dentro di sé, una perversa sensazione d'incontrastato dominio: la sensazione di tenere in pugno, nel suo tenace cervellino, i loro stupidi e colpevoli segreti, tanto da saperne, alla fine, sul loro conto, più di quanto esse sospettassero o addirittura si curassero di sospettare ⁷⁰.

⁶⁹ SERAO, "Telegrafi dello Stato", cit., pp. 19-21.

⁷⁰ JAMES, "In gabbia", cit., p. 843.