

## MISCELLANEOUS ARTICLES



BARTOLO ANGLANI\*

## Gli occhi di Beatrice. Le parole e lo sguardo nei *Notebooks* di Nathaniel Hawthorne

*Abstract:* By focusing on the passage describing Nathaniel Hawthorne's encounter with the portrait of Beatrice Cenci at the Barberini Gallery, long mistakenly attributed to Guido Reni, the essay proposes a reading of the *Notebooks* that goes well beyond their status as *travelogue*, and rather envisages them as a privileged space for the reflection on the relationship between the individual and the world. Instead of highlighting what the author has experienced and 'seen', the *Notebooks* reflect on the possibilities and modalities of 'seeing', which, in the case of Beatrice's portrait, fascinatingly echo the 'mysteries' that have always surrounded it.

*Keywords:* Nathaniel Hawthorne. *Notebooks*. Beatrice Cenci. Gaze.

A good legible label is usually worth, for information, a ton of significant attitude and expression in a historical picture. In Rome, people with fine sympathetic natures stand up and weep in front of the celebrated "Beatrice Cenci the Day before her Execution". It shows what a label can do. If they did not know the picture, they would inspect it unmoved, and say, "Young girl with hay fever; young girl with her head in a bag".

M. TWAIN, *Life on the Mississippi* (1883)

Il 15 maggio del 1859 Nathaniel Hawthorne, accompagnato dalla moglie e dai figli, si reca per l'ultima volta alla galleria Barberini per dare "a farewell look" a Beatrice Cenci (*FIN*, p. 520),<sup>1</sup> ossia al famoso ritratto che egli ha visitato due volte dacché è tornato da Firenze dopo averlo già guardato e studiato durante il soggiorno precedente. La prima volta che l'aveva visto, il 20 febbraio dell'anno precedente, si era accorto di non poter dire nulla sul dipinto, "for its spell is indefinable, and the painter has wrought it in a way more like magic than anything else I have known":

\* Università di Bari. Email: anglbar@hotmail.com

<sup>1</sup> Queste sono le sigle utilizzate per le opere di Hawthorne citate nel presente contributo: *AN: The American Notebooks*, ed. C.M. SIMPSON, Columbus, Ohio State U.P., 1972 (*Centenary Edition*, Vol. VIII); *FIN: The French and Italian Notebooks*, ed. T. WOODSON, Columbus, Ohio State U.P., 1980 (*Centenary Edition*, Vol. XIV); *CN: Collected Novels*, ed. M. BELL, New York, The Library of America, 1983 (riproduce e migliora il testo della *Centenary Edition*); *L.: The Letters, 1813-1843*, eds T. WOODSON et al., Columbus, Ohio State U.P., 1984 (*Centenary Edition*, Vol. XV); *TS: Tales and Sketches*, ed. R.H. PEARCE, New York, The Library of America, 1982 (riproduce il testo della *Centenary Edition*).

It is a very youthful, girlish, perfectly beautiful face, with white drapery all around it, and quite enveloping the form. One or two locks of auburn hair stray out. The eyes are large and brown, and meet those of the spectator; and there is, I think, a little red about the eyelids, but it is very slightly indicated. The whole face is perfectly quiet; no distortion nor disturbance of any single feature; nor can I see why it should not be cheerful, nor why an imperceptible touch of the painter's brush should not suffice to brighten it into joyousness. Yet it is the very saddest picture that ever was painted, or conceived; there is an unfathomable depth and sorrow in the eyes; the sense of it comes to you by a sort of intuition. It is a sorrow that removes her out of the sphere of humanity; and yet she looks so innocent, that you feel as if it were only this sorrow, with its weight and darkness, that keeps her down upon the earth and brings her within our reach at all. She is like a fallen angel, fallen, without sin. It is infinitely pitiful to meet her eyes, and feel that nothing can be done to help or comfort her; not that she appeals to you for help and comfort, but is more conscious than we can be that there is none in reserve for her. It is the most profoundly wrought picture in the world; no artist did it, nor could do it, again. Guido may have held the brush, but he painted better than he knew. I wish, however, it were possible for some spectator, of deep sensibility, to see the picture without knowing anything of its subject or history; for no doubt we bring all our knowledge of the Cenci tragedy to the interpretation of the picture. (FIN, pp. 92-93)

Nel pubblicare anni dopo la scelta dei diari, Mrs Hawthorne non solo ridusse in poche righe il passo, ma lasciò incompiuta la frase “Close beside Beatrice Cenci hangs the Fornarina” e sostituì con dei puntini la frase che segue:<sup>2</sup>

a brunette, with a deep, bright glow in her face, naked below the navel, and well pleased to be so for the sake of your admiration – ready for any extent of nudity, for love of money, – the brazen trollop that she is. Raphael must have been capable of great sensuality, to have painted this picture of his own accord and lovingly. (FIN, p. 93)

Il brano tagliato illustra “a key principle” degli incontri di Hawthorne con le nudità dell'arte, ossia il modo in cui lo scrittore “emphasizes the subject-object relationship created by the male gaze and the way he speculates on the gaze reversing”, immaginando l'oggetto femminile “matching his own desire to look with a desire to be looked at”.<sup>3</sup> Di fronte alla “puttana sfacciata”, alla brunetta “nuda fino all'ombelico”, dipinta da Raffaello con “grande sensualità”, la lingua e la penna (e l'attenzione) di Hawthorne non rimangono paralizzate e anzi trovano parole non solo per descriverla nella sua realtà fisica, ma anche per registrare le proprie impressioni in termini tanto precisi da spingere la solerte consorte a espungerli dai *Passages*. A prima vista può parere bizzarro che Hawthorne usi più parole per motivare il suo imbarazzo e il suo silenzio di fronte a Beatrice che per esprimere le impressioni suscitate dalla Fornarina, ossia che egli enunci e motivi l'impossibilità di descrivere il dipinto con tanti particolari del dipinto stesso. La rinuncia alla ‘penetrazione’ del significato non comporta dunque la rinuncia all'uso delle parole e anzi ne provoca la proliferazione, quasi che l'oggetto reale del discorso sia non la descrizione o la comprensione del dipinto, bensì la rappresentazione dell'impaccio dell'osservatore che accumula det-

<sup>2</sup> N. HAWTHORNE, *Passages from the French and Italian Note-Books of Nathaniel Hawthorne*, Boston, James R. Osgod and C., (1871) 1876, Vol. I, p. 82.

<sup>3</sup> L.S. PERSON, “Sophia Hawthorne, Henry James, and Nathaniel Hawthorne's ‘Curious Aversion’ to Nudity in Art”, *Nathaniel Hawthorne Review*, 41 (2), 2015, p. 4.

tagli su dettagli senza mai afferrare la chiave unitaria dell'opera. Solo chi ignora la parte sulla Fornarina può qualificare come integralmente 'puritana' la reazione dello scrittore, trascurandone la natura essenzialmente estetica.<sup>4</sup>

Le descrizioni di opere d'arte e di panorami fatte da Hawthorne nei *Notebooks* non rientrano nella problematica classica dell'*ekphrasis* perché non solo non si propongono di fornire al lettore un analogo verbale degli oggetti visti, ma soprattutto perché in esse il destinatario coincide con l'autore. I diari sono prevalentemente (anche se non totalmente) esercizi di conoscenza, il cui narratore a proprio uso esclusivo si dedica a una pratica di "sightseeing" che non ha "il carattere di passatempo", ma implica "un grande investimento di risorse intellettuali e psicologiche".<sup>5</sup> È legittimo ritenere che l'idea della diffusione postuma di tali scritti non abbia inciso più di tanto sulla loro natura, che è principalmente quella della riflessione sulle possibilità da parte della parola scritta di conoscere e rappresentare la realtà, non ricopiandola ma 'ricreandola' esteticamente. I problemi dello "status of the writer in the American society" degli anni Trenta/Quaranta e delle "instabilities and uncertainties of the writer/public relationship", con le annesse questioni relative all'anonimità e alla riconoscibilità dell'autore<sup>6</sup> che attraversano l'opera hawthorniana, mancano del tutto dai *Notebooks*, che prescindono dalla destinazione pubblica della scrittura e rientrano solo obliquamente nella letteratura dell'esplorazione dell'Italia da parte di scrittori americani.<sup>7</sup> Il progetto di ricavare un libro dal quale acquisire "an (undoubtedly) immense literary reputation", come egli scrisse a Franklin Pierce nell'estate del 1832 in una lettera spesso citata dagli studiosi come prova della volontà di scrivere libri di viaggi, risale al periodo delle prime gite nel New England e nell'America del Nord e, come tante altre dichiarazioni, è carica di ironia.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Non si può negare, tuttavia, che in altre occasioni la reazione di Hawthorne di fronte alle nudità riveli venature di carattere puritano: come quando a Firenze (21 giugno 1858) lo scrittore osserva la *Maddalena penitente* di Tiziano, "the one with the golden hair clustering round her naked body", e commenta che la Maddalena "is very coarse and sensual, with only an impudent assumption of penitence and religious sentiment, scarcely so deep as the eyelids", benché non possa non riconoscere che essa è "a splendid picture, nevertheless, with those naked, lifelike arms, and the hands that press the rich locks about her, and so carefully let those two voluptuous breasts be seen. She's penitent!" (*FIN*, pp. 333-34).

<sup>5</sup> A. DE BIASIO, *Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006, p. 74. Impossibile dar conto qui dell'estesa letteratura critica relativa al rapporto di Hawthorne con le arti visuali: si veda, per esempio, K. MUKAI, *Hawthorne's Visual Artists and the Pursuit of a Transatlantic Aesthetics*, New York, Peter Lang, 2008, e altri contributi citati più avanti.

<sup>6</sup> A. LOUNSBERY, *Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America*, Cambridge, Harvard U.P., 2007, p. 79.

<sup>7</sup> E infatti Leonardo Buonomo, nel suo lavoro sugli scrittori americani in Italia, ha "deliberately selected only works that were intended for the public" perché si sentiva "particularly interested in the question of authorial responsibility that such destination inevitably comports" (L. BUONOMO, *Backward Glances: Exploring Italy, Reinterpreting America (1831-1866)*, Cranbury, Associated U.P., 1996, p. 12).

<sup>8</sup> Il primo pezzo 'turistico' pubblicato dallo scrittore, "My Visit to Niagara" (1835), è una gustosa parodia delle descrizioni paesaggistiche già in voga nell'epoca del turismo nascente (cfr. D. BROWN [ed.], *A Tourist's New England. Travel Fiction, 1820-1920*, Hanover and London, University Press of New England, 1999), in cui il viaggiatore si domanda se davvero ha visto le cascate, come il quasi coetaneo Fabrizio del Dongo si chiedeva se aveva visto una battaglia ("Were my long desires fulfilled? And had I seen Niagara?"), e annota che "very trifling causes would draw my eyes and thoughts from the cataract" (*TS*, pp. 246-47). Nel più celebre pezzo "Sketches from Memory" (1835), il narratore si vergogna immediatamente di aver descritto "the Nocht of the White Hills" in modi stereotipati con "so mean an image" e preferisce soffermarsi, sempre con intenti ironici se non apertamente caricaturali, sul "picturesque group" di turisti al quale si accompagna (*TS*, pp. 338, 340).

I temi dello sguardo, della vista, della riflessione, del rapporto tra immagini e parole, che nei romanzi e nei racconti (nonché nei paratesti che li accompagnano) convivono e si intrecciano con altre tematiche di ‘contenuto’, si accampano nei *Notebooks* in una relativa purezza. E infatti il titolo dato all’antologia di passi tratti dai *Notebooks*, *The Business of Reflection*,<sup>9</sup> si fonda sulla convinzione che i diari non abbiano nulla a che fare con il ‘genere’ del diario e siano piuttosto una lunga esercitazione attorno alla natura e alle potenzialità della parola di *dire* il mondo, quel mondo con il quale lo scrittore nella prefazione ai *Twice-Told Tales* aveva dichiarato di aver fatto dei tentativi, “very imperfectly successful ones”, di aprire un “intercourse”, persuaso già allora dell’inutilità di riempire pagine di “talks of a secluded man” capace di esprimere solo “his own mind and heart” (*TS*, p. 1150). I curatori dell’antologia, pur riconoscendo i richiami tematici che intercorrono tra i *Notebooks* e le opere narrative, osservano che già nei diari del periodo americano “the realist and the allegorist” convivono fianco a fianco “in ways that almost defy literary and psychological understanding”. Essi trovano “surprising”, per chi tenga presenti i temi tipicamente hawthorniani “of sin and guilt”, l’evidente “normality” delle sezioni descrittive nelle quali lo scrittore si mostra “open, inquisitive, ready to take people as he finds them, sociable”, senza concedere troppo spazio alle “obscure guilts” e alla “quasi-theological contextualization of human frailty” dei racconti e dei romanzi. Il narratore dei diari sembra “secular, tolerant, oriented to the present and immediate” nonché “rarely introspective”, e capace di muoversi “easily in the world”, di stabilire rapporti con le persone e di osservarle “with a shrewdness that belies contemporary critics”. I diari europei in particolare, nati durante un’esperienza che costringe Hawthorne “to sophisticate himself”, sono opera “of a ripper and more capacious man”, non di un uomo *del* mondo ma di un uomo “coming into the world and fronting a complexity of culture and history at once exhilarating and overwhelming”. I curatori giungono ad affermare che i diari possono risultare “surprisingly irreverent and nihilistic”, che un pensiero che è “subversive” nei diari “is transformed into a conventional one in the fiction”, e che nulla di ciò che Hawthorne scrive in essi “can be lifted from the context and taken as final”, così come nulla, per quanto discordante rispetto alle opere di finzione, possa essere “lightly dismissed”.<sup>10</sup> L’autore dei *Notebooks* è un “other Hawthorne” al quale già negli anni Trenta “the sprawling, unkempt nation seems itself a carnival”, una festa perpetua “wilder and more Bakhtinian in its social heterogeneity than anything Hawthorne permitted himself to describe in”, un mondo assai simile a quello di Chaucer, Cervantes, Brueghel, Hogarth, la cui “robust physical life” ha poco a che fare con “the disembodied ideas for stories sometimes inscribed on

<sup>9</sup> Cfr. R. MILDER and R. FULLER (eds), *The Business of Reflection: Hawthorne in His Notebooks*, Columbus, Ohio State U.P., 2009. Il titolo è estrapolato dal racconto ‘autobiografico’ “Monsieur du Miroir”, apparso in rivista nel 1837 e poi raccolto in *Mosses from an Old Manse* (1846): “Farewell, Monsieur du Miroir! of you, perhaps, as of many men, it may be doubted whether you are the wiser, though your whole business is REFLECTION” (*Centenary Edition*, Vol. X, p. 171).

<sup>10</sup> R. MILDER and R. FULLER, “Introduction”, in *The Business of Reflection*, pp. 2, 4-5.

the same day as colorfully descriptive passages”,<sup>11</sup> con l’ignoranza programmatica della “everyday reality” che caratterizza i racconti e i romanzi.<sup>12</sup>

Le differenze di stile e di voce tra i *Notebooks* e le opere narrative dipendono dal fatto che lo scopo principale dei primi è non tanto quello di registrare gli eventi della vita quotidiana o gli spunti narrativi da utilizzare nella futura creazione letteraria, quanto di scavare nel rapporto tra il soggetto e il mondo e di esplorare le possibilità della parola di esprimerlo. E così essi, malgrado le tante descrizioni di paesi e di opere d’arte, non rientrano nel genere della letteratura di viaggio, in quanto accumulano riflessioni sulla possibilità e sulle modalità di ‘vedere’ più che trascrizioni del ‘visto’, o meglio rappresentazioni del ‘visto’ fatte per sperimentare la possibilità e i modi del ‘vedere’. Per Hawthorne “il gusto del viaggio sembra risiedere piuttosto nella fruizione e costruzione artistica e letteraria, che sovrappone l’immaginazione sulla documentazione”.<sup>13</sup> Lo scrittore non vive in una dimensione immaginaria, sa che il mondo esiste e che l’Io che l’osserva esiste anch’esso: ma sa pure che il rapporto tra le due entità si trova mediato sia dallo ‘sguardo’ dell’osservatore, sia dalle ‘parole’ utilizzate per esprimerlo. Questa condizione contraddittoria, che nelle opere letterarie traspare in filigrana nella costruzione d’intrecci e di situazioni e nell’esistenza di personaggi, nei diari si presenta in tutta la sua purezza problematica. Nei romanzi e nei racconti lo ‘sguardo’ è oggettivo e diviso negli sguardi del narratore e dei personaggi, mentre nei diari appare come quello di Nathaniel Hawthorne ‘autore’, il quale senza altre mediazioni si assume la responsabilità piena della conoscenza o del fallimento della conoscenza.<sup>14</sup>

È per tale insieme di ragioni, qui esposte in forma necessariamente sintetica, che questo saggio esamina le annotazioni del diario su Beatrice senza confrontarle sistematicamente con le pagine del fin troppo noto *Marble Faun*. Tale scelta potrebbe apparire una forzatura, che però risponde alla forzatura uguale e contraria di chi vede nei *Notebooks* solo o prevalentemente un testo funzionale alle opere narrative.<sup>15</sup> Tale

<sup>11</sup> R. Milder, “The Other Hawthorne”, *The New England Quarterly*, 81 (4), 2008, pp. 559, 563-64. Avendo limitato la specificità e l’originalità dei diari al periodo giovanile carnevalesco e picaresco, il critico ritiene che l’alterità della scrittura cessi con gli anni americani e che il periodo italiano segni un’involuzione moralistica e un ritorno ai tempi di Salem, meritando dunque una lettura ideologica nella chiave del Puritanesimo (*ibidem*, p. 591). Ben altra continuità si rivela però a chi metta a fuoco l’ossessione del ‘vedere’ e del ‘riflettere’ sull’atto e sui risultati del vedere, con lo scetticismo crescente verso le possibilità della parola di rappresentare il mondo reale.

<sup>12</sup> R. Asselineau, “Hawthorne Abroad”, in R. Harvey Pearce (ed.), *Hawthorne Centenary Essays*, Columbus, Ohio State U.P., 1964, p. 368.

<sup>13</sup> B. Berri, *Nathaniel Hawthorne. Dal subliminale al trascendentale*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005, p. 27.

<sup>14</sup> Il racconto “Rappaccini’s Daughter” (prima versione 1844), il primo testo in cui compare l’immagine di una Beatrice innocente e colpevole, avvelenatrice e vittima, è presentato come traduzione del racconto “Beatrice; ou la Belle Empoisonneuse” di M. d’Aubépine, *alter ego* di Hawthorne e afflitto dai suoi stessi difetti, tra i quali spicca “an inveterate love of allegory” (*TS*, p. 974). Qui lo scrittore “si rivolge direttamente ai lettori” e, “con il gesto supremamente ambivalente che è davvero la sua enigmatica cifra”, “moltiplica i veli e le maschere dietro i quali l’autore si nasconde” e traccia “un autoritratto ironico, consapevolmente giocato in chiave di *divertissement* e di straniamento” celato dietro “il velo cautelante dell’ironia” che è “la forma esatta di una esatta autorivelazione” (V. Amoruso, “Introduzione”, in N. Hawthorne, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XI-XII).

<sup>15</sup> Secondo Valerio Massimo De Angelis, per esempio, “*The Marble Faun* si basa estensivamente sul diario”, secondo “un’abitudine seguita dallo scrittore lungo tutta la sua carriera ma mai in misura così sistematica”, inteso come “un materiale narrativo grezzo e un complesso di riferimenti simbolici” riportati “direttamente nel *romance*” (V.M. De Angelis, *Nathaniel Hawthorne: il romanzo e la storia*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 324-25). Il solo elenco dei

sorte è stata in parte determinata dalla vicenda editoriale dei *Notebooks* stessi, letti per più di un secolo nella versione curata da Mrs Hawthorne finché la *Centenary Edition* ha imposto la necessità di considerarli come un'opera la cui funzione specifica è soprattutto quella di riflettere sulla 'riflessione'. Per quante frasi siano riprese quasi letteralmente dai diari in *The Marble Faun*, il 'narratore' dei *Notebooks* è senza dubbio quel Nathaniel Hawthorne che, sia pure sotto l'ombra incombente della consorte più di lui esperta di arte, 'riflette' sulle possibilità e sulle modalità del rapporto tra parole e immagini; mentre il 'narratore' delle opere letterarie è una funzione retorica che, per quanto si alimenti di esperienze e di osservazioni proprie dell'autore, fa ciò che il narratore dei diari non si proponeva di fare, ovvero 'descrivere' per altri le opere d'arte osservate, partecipando così a quella grande operazione, praticata soprattutto dagli scrittori dell'Ottocento, impegnata ad aggiungere "a new dimension of richness and complexity" all'opera narrativa "by extending the potentialities of fiction to include the representational characteristic of the visual arts": come avverrà appunto in *The Marble Faun*, il cui autore sarà il primo scrittore di lingua inglese a usare le analogie estetiche tra romanzo e arti visive, benché il suo approccio rimanga "rather naïve".<sup>16</sup>

La scelta di svincolare, sia pure provvisoriamente, il tema 'Beatrice' dall'ultimo romanzo di Hawthorne implica dunque l'inserimento dei *Notebooks* in una 'serie', che parte da molto lontano e si spinge fino agli ultimi lavori dello scrittore, le cui fasi sono collegate non tanto da ragioni di 'contenuto' quanto piuttosto da problematiche conoscitive e formali. Mutano gli oggetti e i luoghi e i contenuti, ma intensa rimane la volontà di riflettere sulla 'riflessione'. Benché tendano non a edificare un'estetica generale, bensì a dare basi conoscitive all'arte narrativa, tali riflessioni non solo non risultano immediatamente funzionali alla composizione dei romanzi e dei racconti, ma talora conducono a esiti non sempre coincidenti con quelli dei testi narrativi. Inserire le pagine su Beatrice e, in generale, sul soggiorno romano nella 'serie' romanzesca implica, invece, il sovradimensionamento dei problemi di carattere religioso e ideologico, con il risultato (come segnalano i curatori dell'antologia citata) di esaurire il mondo hawthorniano nel cupo motivo del peccato e della colpa legato ossessivamente al passato storico del New England e del 'mito' dell'America.<sup>17</sup> Non s'intende certo negare il rapporto che nel mondo di Hawthorne lega le questioni di 'forma' alle questioni di 'contenuto', le riflessioni sul vedere e sul conoscere e la formazione puritana e la propensione 'vittoriana': e, tuttavia, potrà risultare utile riconoscere che nei *Notebooks* a occupare il primo piano sono i problemi della conoscenza e del rapporto tra le cose e le parole, e che l'istanza ideologica e

contributi che leggono le pagine del diario come premesse al romanzo occuperebbe troppo spazio, anche trascurando quelli scritti prima dell'edizione critica. I saggi raccolti in R.K. MARTIN and L.S. PERSON (eds), *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*, Iowa City, Iowa U.P., 2002, sono organizzati attorno al "prominent place" del romanzo, che addirittura fu usato da molti viaggiatori americani "as a guide-book" ("Introduction", pp. 2-3), e alla "culture of leisure" da esso rappresentata (R.H. MILLINGTON, "Where is Hawthorne's Rome? *The Marble Faun* and the Cultural Space of Middle-Class Leisure", *ibidem*, p. 17 e *passim*).

<sup>16</sup> J. MEYERS, *Painting and the Novel*, Manchester, Manchester U.P., 1975, pp. 1-2. Secondo il critico, in questo lavoro Hawthorne "lacks [...] aesthetic taste and sophistication" (*ibidem*, p. 6).

<sup>17</sup> I curatori, che si riferiscono al volume di M.J. COLACURCIO, *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Cambridge, Harvard U.P., 1984, osservano che il diario degli anni Trenta, a differenza dei primi racconti, "contains only infrequent and usually slight entries on the New England past" (R. MILDER and R. FULLER, "Introduction", p. 6).

i temi del peccato e della colpa non hanno in essi un peso paragonabile a quello tenuto nei romanzi e nei racconti. La storia della ‘sfortuna’ dei *Notebooks* inizia con la recensione dedicata al volume franco-italiano dei *Passages*, nella quale Henry James rappresentò Hawthorne come un “genius” nativo e spontaneo privo di “any real critical rigor”, “superficial, uninformed, incurious, inappreciative”, attaccato all’osservazione minuta di oggetti senza importanza, capace di “serene, detached contemplation” ma straniero alle cose per eccesso di “simplicity” e per incapacità di decifrare la complessità del mondo, sempre intento a far scorrere “a puzzled, ineffective gaze at things, full of a mild, genial desire to apprehend and penetrate, but the light winds of his fancy just touching the surface of the massive consistency of fact about him”.<sup>18</sup>

Sarebbe lungo, ora, enumerare le tante interpretazioni che, sulla scorta delle pagine di James, hanno privilegiato la componente ideologica nell’opera hawthorniana, e in particolare nei *Notebooks*, a scapito delle altre tensioni e pulsioni che fin dall’origine entrano in conflitto con essa e la problematizzano e la trasformano radicalmente in principio di creazione estetica. Tra questi duole vedere il nome del grande Mario Praz, il quale aveva visto le pagine sull’Italia, e su Roma in particolare, oppresse dal peso di quella “tradizione puritana” che toglieva agli osservatori di educazione protestante “la capacità di giudicare gli stranieri” e li faceva sentire “a disagio” in Italia, e aveva sostenuto che lo scrittore, prigioniero di quell’immagine di un’“Italia da melodramma” scoperta dai drammaturghi elisabettiani “a sollazzo e raccapriccio delle folle protestanti”, fra le tante opere d’arte era stato attratto soprattutto dallo “pseudo-ritratto della pseudo-martire Beatrice Cenci”.<sup>19</sup> E comunque, le osservazioni che potevano essere giustificabili sulla base dei *Passages* (che in effetti favoriscono questo tipo di analisi) perdono o dovrebbero aver perduto ogni fondamento dopo la pubblicazione dell’edizione critica che documenta, fin dalla prima notazione (15 giugno 1835), un’attenzione per l’osservazione e per la descrizione degli oggetti e della natura che non coincide con le osservazioni e le descrizioni praticate negli scritti narrativi già composti. Nei romanzi e nei racconti la rappresentazione del mondo esterno è sempre mediata dagli sguardi dei personaggi, che interferiscono con quello del narratore e quasi sempre producono una conoscenza problematica e contraddittoria, mentre nei diari il titolare unico dello sguardo è l’autore, con la sua cultura, con la sua sensibilità, con progetti ampi e complessi che non sempre corrispondono alle opere realmente composte.<sup>20</sup> Sarebbe sufficiente la descrizione della città di Boston “mirrored in

<sup>18</sup> H. JAMES, “Review of *Passages from the French and Italian Note-Books of Nathaniel Hawthorne*”, *Nation*, 14 March 1872. Queste annotazioni furono sviluppate nel volume *Hawthorne* (1879). L’intento ben poco mimetizzato di James è di negare a Hawthorne le qualità di artista e di teorico della visione, allo scopo di fare di se stesso il primo artista moderno ad aver impostato in termini consapevoli il problema della vastità e della complessità di tali questioni. Su questo aspetto dell’arte e della poetica jamesiana si veda A. SQUEO, *Orizzonti del visibile. Pratiche discorsive tra scienza e letteratura in Henry James*, Lecce, Multimedia, 2009.

<sup>19</sup> M. PRAZ, “Impressioni italiane di Americani nell’Ottocento”, *Studi americani*, 4, 1958, pp. 87-88, 92, 105-106.

<sup>20</sup> Mi permetto di rinviare, a questo proposito, a due saggi nei quali ho tentato di avviare l’analisi dell’opera hawthorniana nella logica dello ‘sguardo’: “Lo sguardo crudele dei puritani. *The Gentle Boy* di Nathaniel Hawthorne”, in G. DAMMACCO e S. PETRILLI (a cura di), *Fedi, credenze, fanatismo*, Milano, Mimesis, 2016 e “Lo sguardo invisibile. Tragicommedia e degradazione del sacro in *The Minister’s Black Veil* di Hawthorne”, *Incroci*, 22 (43), 2021, pp. 40-60. Sul tema dello sguardo nell’opera di Hawthorne, cfr. J. DOLIS, *The Style of Hawthorne’s Gaze: Regarding Subjectivity*, Tuscaloosa, Alabama U.P., 1993.

the water” (7 settembre 1835; AN, p. 12), in cui alle sensazioni visive suscitate dalla città rispecchiata nell’acqua del North River si uniscono le percezioni uditive delle ruote dei carri e delle voci umane dall’altra parte del fiume, per intendere la vastità e la profondità di una riflessione sulla conoscenza estetica che non nasce certamente all’epoca dei viaggi oltreoceano e per influsso dell’arte europea, ma si inserisce nel progetto originario “to make one’s own reflection in a mirror the subject of a story” (17 ottobre 1835: AN, p. 15), in un contesto teorico-ideologico dal quale è assente ogni riferimento ai temi della colpa, del peccato, dell’incesto e della ‘leggenda’ americana.

La continuità dell’interesse non significa che le modalità della riflessione non subiscano mutamenti nel tempo. Se nel periodo americano l’oggetto con il quale lo sguardo hawthorniano si misura è quello della natura e della realtà umana, nel periodo europeo l’oggetto delle annotazioni diventa quello del rapporto tra lo sguardo e le opere d’arte che, per la prima volta, l’occhio dello straniero contempla in abbondanza e in originale.<sup>21</sup> E tuttavia, pur nello spostamento dell’oggetto e dell’ampliamento progressivo delle tematiche, ciò che accomuna la grande maggioranza degli appunti presi da Hawthorne nel corso della sua vita è il problema della conoscenza e del linguaggio con cui lo scrittore può esprimere tale conoscenza. Dando alla prima edizione dei *Notebooks* (nel 1868) il titolo di *Passages*, Mrs Hawthorne ne dichiarò pubblicamente la natura di passi scelti e non di versioni integrali, anche se non ammise di averli modificati, emendati, censurati.<sup>22</sup> Benché in tempi più recenti alcuni studiosi abbiano messo in discussione l’immagine di Sophia Peabody come “merely a copyist, rightly forgotten as a minimally talented lady-painter, or unhappily remembered as the prudish bowdlerizer of her husband’s notebooks”, per valutarla come “the first professional woman artist in America to earn income from original oil paintings, illustrations, and decorative arts, as well as from her copies”,<sup>23</sup> e attraverso la lettura dei suoi diari abbiano accertato che quando scriveva per suo conto era molto meno ‘vittoriana’ di come volle apparire al pubblico (tanto da non disdegnare nel suo “Honeymoon Journal” certe allusioni erotiche con “responses to nature in terms suggestive of sexual experience”),<sup>24</sup> non si può negare che i suoi interventi abbiano condizionato lungamente la conoscenza dei ricordi

<sup>21</sup> È pur vero che Hawthorne non giunse in Europa come un “innocent abroad”, giacché durante il periodo americano egli era già “familiar with both museums and pictures” e aveva studiato le opere di Winckelmann, Ruskin e altri studiosi dell’arte europea (J. KAUFMAN BUDZ, “Cherubs and Humblebees: Nathaniel Hawthorne and the Visual Arts”, *Criticism*, 17 [2], 1975, p. 168), benché per tanti aspetti in quanto turista fosse “closer to Mark Twain than a cultivated European who might have crossed the Alps for his *Italienische Reise*” e rimanesse “painfully conscious of his provinciality” (H. LEVIN, “Statues from Italy: *The Marble Faun*”, in R.H. PEARCE [ed.], *Hawthorne Centenary Essays*, p. 123).

<sup>22</sup> Si salvarono cinque dei sette quaderni ‘americani’, poi usati da Randall Stewart per un’edizione più completa, ferita tuttavia dalla mancanza dei due quaderni relativi agli anni 1835-1841. Cfr. *The American Notebooks by Nathaniel Hawthorne, Based upon the Original Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, ed. R. STEWART, New Haven, Yale U.P., 1932. La *Centenary Edition* (Vol. VIII, 1972) si limitò a riprodurre l’edizione di Stewart migliorandola qua e là, ma, per quanto riguardava i due quaderni perduti, dovette riprodurre il testo dato a suo tempo da Mrs Hawthorne (R. MILDER and R. FULLER, “Introduction”, p. 7).

<sup>23</sup> P. DUNLAVY VALENTI, “Sophia Peabody Hawthorne and ‘The-What’: Creative Copies in Art and Literature”, *Nathaniel Hawthorne Review*, 37 (2), 2011, p. 48.

<sup>24</sup> P. DUNLAVY VALENTI, “Sophia Peabody Hawthorne’s *American Notebooks*”, *Studies in the American Renaissance*, 1996, p. 116.

e delle osservazioni di Nathaniel Hawthorne. Nella logica della lettura che tento di fare, gli aspetti più significativi rivelati dai testi inediti sembrano quelli che autorizzano l'idea di un Hawthorne non coincidente con quel "complete 'recluse' he described himself as being" durante "the years between college and marriage", ma piuttosto di "a detached, uninvolved, cold observer",<sup>25</sup> di un essere "twofold" caratterizzato da "the detached objectivity of his often minutely detailed descriptions of his walks and trips", che nei *Notebooks* si rivela "too much concerned with externals to be, as a creative writer, the kind of symbolic 'romancer' he already was and would continue to be".<sup>26</sup>

Che cosa ha visto dunque Hawthorne nel supposto ritratto di Beatrice Cenci? Egli descrive l'opera in tutti i dettagli ma, proprio mentre la descrive, ammette di non saperla comprendere in quanto oggetto estetico e dunque di non trovare le parole adatte a comunicarla. L'abbondanza di dettagli non produce la conoscenza, ma un'ammissione d'impotenza conoscitiva. Non è un caso che l'attenzione dell'osservatore sia attratta non dal dipinto nella sua interezza ma da dettagli separati, e soprattutto dagli occhi e dalle palpebre lievemente macchiate di rosso: da occhi che "incontrano" gli occhi dello spettatore, occhi di un "angelo caduto, caduto senza peccato", che è "infinitamente penoso" incontrare perché si comprende che "nulla può essere fatto per aiutarla o per confortarla".<sup>27</sup> Da notare la ricorrenza del verbo 'to meet', dell'immagine dell'incontro, che sembra considerare gli occhi di Beatrice come occhi di una persona viva. Gli occhi del soggetto dipinto si muovono e "incontrano" gli occhi dell'osservatore. Ma non si può intendere l'incomprensione di Beatrice se non in rapporto alla percezione della Fornarina che le sta accanto: l'una che esibisce sfacciatamente la sua sensualità (e quella del pittore), e l'altra che cela la sua corporeità sotto il "bianco drappoggio" che ne avvolge "la forma". Il silenzio, o meglio la coscienza di non poter penetrare nel significato dell'opera, equivale quasi all'accettazione interiore di una censura, ben più severa di quella che Mrs Hawthorne eserciterà *post mortem* con la rimozione dei dettagli osceni. È evidente, infatti, che lo scrittore usa parametri opposti a quelli della sua consorte: della sensualità gioiosamente esibita della Fornarina si può e si deve parlare senza giri di parole, mentre di quella di Beatrice, tutta raccolta e annidata in qualche ricciolo, nelle palpebre, nello sguardo, nel panneggio, si deve tacere, o meglio si può discorrere proclamando l'impossibilità di parlarne. Purtroppo la censura operata da Mrs Hawthorne ai danni del dipinto di Raffaello ha impedito per decenni la comprensione della doppia visione dello scrittore, che si sente turbato più dall'eroticismo occulto e 'innocente' di colei che egli ritiene Beatrice che dalla carnalità esplicita dell'amante di Raffaello.

Eppure la reazione dello scrittore alla vista del dipinto non può essere liquidata come mera manifestazione di mentalità puritana e sessuofobica. L'imbarazzo e il turbamento non sono di natura esclusivamente morale. L'insistenza esclusiva sugli aspetti etici e religiosi della pagina del diario impedisce di cogliere in queste osservazioni

<sup>25</sup> Cfr. H.H. WAGGONER, "A Hawthorne Discovery: The Lost Notebook, 1835-1841", *The New England Quarterly*, 49 (4), 1976, pp. 625-26.

<sup>26</sup> H.H. WAGGONER, "The New Hawthorne Notebook: Further Reflections on the Life and Work", *Novel*, 11 (3), 1978, pp. 218-19.

<sup>27</sup> N. HAWTHORNE, *Diario (1835-1862)*, a cura di A. LOMBARDO, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 379-80.

gli aspetti connessi al tema del ‘vedere’ e al rapporto tra le immagini e le parole.<sup>28</sup> È innegabile che le reazioni di Hawthorne al dipinto siano state condizionate dalle “riletture sentimentali che a metà Ottocento enfatizzavano l’innocenza di Beatrice, a cominciare dal popolare romanzo storico di Francesco Domenico Guerrazzi”, *Beatrice Cenci* (1854), “tradotto in inglese per ben tre volte solo nel 1858”.<sup>29</sup> Si deve poi tener conto del fatto che Hawthorne, dopo il lungo *tour* in Inghilterra e in Francia nel corso del quale aveva già fatto una grande abbuffata di opere d’arte, a Roma “saturated himself as never before visiting museums, churches, and palaces, calling on artists in their studios, and simply wandering through the streets”. Ma ben presto si rese conto dei suoi “limits as tourist and connoisseur” per ogni tipo di “aesthetic experience” e, dopo aver trascorso un mese nella città, si rassegnò alla sua “inadequacy” misurando i limiti della sua capacità di comprensione dell’arte in un perpetuo confronto con quella della consorte, che invece pareva sempre “limitless and fresh”. Non mi pare però che l’imbarazzo conoscitivo provato dallo scrittore dinanzi al ritratto di Beatrice Cenci nasca da una specie di complesso d’inferiorità da rozzo *yankee* incapace di assorbire nella patria dell’arte “certain universal aesthetic rules”.<sup>30</sup> E infatti, per rimuovere il sospetto che l’inquietudine provata dinanzi al dipinto derivi dal soggetto, e soprattutto dall’alone di violenza e di incesto che lo circonda, l’osservatore si augura che uno spettatore dotato di grande sensibilità sia capace di guardare il ritratto e di interpretarlo astraendo dalla cupa tragedia di cui Beatrice è stata protagonista. Con il senno del poi, chi oggi sa

<sup>28</sup> Secondo Robert Milder, la “juxtaposition” dei due ritratti esalta “the extremes within the natural”, “the one rising almost to the heavenly, the other barely escaping the bestial”. La differenza tra di essi rimane “only a matter of degree”, e la descrizione che lo scrittore fa della *Maddalena* di Tiziano (*FIN*, p. 333) è “a classic example of the repressed Puritan’s lust affair with the erotic” (R. MILDER, *Hawthorne’s Habitations: A Literary Life*, Oxford, OUP, 2013, p. 233). Caterina Ricciardi osserva che il ritratto di Beatrice provoca nello scrittore, come in tutti i “protestanti americani”, domande “di natura più teologica che storica” suscitate da “un’ossessione puritana” (C. RICCIARDI, “Il puritanesimo di Hawthorne alla prova di Roma”, *Il Manifesto-Alias Domenica*, 31 agosto 2014). Per Rita K. Gollin, il fascino subito da Hawthorne dinanzi al ritratto di Beatrice Cenci è “typically Victorian” (R.K. GOLLIN, “Hawthorne and the Visual Arts”, in L.J. REYNOLDS [ed.], *A Historical Guide to Nathaniel Hawthorne*, Oxford, OUP, 2001, p. 127). Altri pareri si potrebbero aggiungere a questi citati senza modificare il quadro della critica ‘ideologica’. È pur vero che lo stesso scrittore, ripubblicando nei *Twice-Told Tales* i racconti apparsi anonimi sulle riviste, “made numerous changes which reveal his sensitivity to current, often prudish, standards of taste”, dimostrando che “even before Sophia had any influence on him, his acute sense of the limitations of his readers made him unwilling to risk printing in acknowledged tales some words and attitudes he had felt free to publish anonymously” (J.D. CROWLEY, “Historical Commentary”, in *Twice-Told Tales*, Columbus, Ohio State U.P., 1974, pp. 503-504). Tuttavia, queste informazioni non fanno che confermare l’ipotesi che l’autocensura riguardasse i testi destinati al consumo pubblico e non avesse alcun peso nei testi scritti ad uso privato.

<sup>29</sup> A. DE BIASIO, *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli, 2016, p. 63.

<sup>30</sup> R.K. GOLLIN and J.L. IDOL JR, with the assistance of S.K. EISIMINGER, *Prophetic Pictures: Nathaniel Hawthorne’s Knowledge and Uses of the Visual Arts*, New York, Greenwood Press, 1991, pp. 86-88, 100. L’espressione “innocente all’estero” richiama il libro *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims’ Progress* (1869), in cui il giovane Mark Twain raccolse (prima della pubblicazione dei *Passages*) gli articoli inviati ad alcuni giornali americani durante il viaggio in Europa compiuto due anni prima, con il proposito di contrapporre all’atteggiamento subalterno di tanti viaggiatori americani nei confronti della civiltà europea “l’anima del pioniere, dell’uomo costantemente sospinto verso nuove scoperte, nuovi orizzonti, nuove frontiere”, con l’uso della tecnica del “rovesciamento del punto di vista, dello straniamento” comico che sarà “uno degli elementi essenziali” del suo procedimento letterario (S. PICCINATO, “Nathaniel Hawthorne e Mark Twain. Fascino peccato e paradossoso”, *Studi Romani*, 33 [3], 1985, p. 238).

che il dipinto non è opera di Guido Reni e che la fanciulla ritratta non è Beatrice Cenci ma, verosimilmente, una Sibilla colta in una tipica movenza manieristica, si trova nella condizione migliore per esprimere le sue reazioni in termini svincolati da quelle suggestioni allotrie di cui lo scrittore cerca di liberarsi tentando un'astrazione, a quel tempo impraticabile, dal soggetto.<sup>31</sup> La domanda che oggi ci si può porre è dunque: fino a che punto si può essere sicuri che Hawthorne avrebbe provato tutto quel turbamento e sarebbe caduto in una specie di afasia se non fosse partito dalla convinzione di trovarsi di fronte al vero ritratto della celebre Beatrice Cenci, stuprata dal padre e condannata a morte per parricidio? Si sarebbe spinto oltre le “surfaces” di quelle opere “to search out [the] moral identity” del personaggio rappresentato? Avrebbe “‘read’ the character of Beatrice Cenci” nel “visage” del dipinto?<sup>32</sup>

Nelle *Notes in England and Italy* (originate dal diario ‘parallelo’ tenuto durante i viaggi europei), Sophia Peabody Hawthorne descrisse minutamente il ritratto di Beatrice che finalmente ella poteva vedere dal vero “after so many years’ hoping and wishing”, un “masterpiece” che confondeva le parole e faceva comprendere che “no copy, engraved or in oils, gives the remotest idea of it”, giacché nell’originale “the infinite desolation, the unfathomable grief, are made evident through features of perfect beauty, without one line of care, or one shadow of experience,— translucent and pure as marble”, e danno l’immagine di una “extremest youth, with youth’s virgin innocence and ignorance of all crime”, un’espressione “in the eyes as if they asked, ‘Oh, what is it – what has happened – how am I involved?’”. Mrs Hawthorne non solo non faceva alcuno sforzo per ‘dimenticare’ l’identità anagrafica del soggetto, ma accumulava particolari per penetrare meglio in essa, annotando che “the lovely eyes, with no red nor swollen lids, seem yet to have shed rivers of crystal tears that have left no stain – no more than a deluge of rain stains the adamantine arch of heaven”. Gli occhi di Beatrice non racchiudevano alcun segreto, e anzi lasciavano vedere assai bene che in essi “Night is gathering”, e che “the perfect face is turning to stone with this weight of voiceless agony”, benché “her gaze into the eyes of all human kind, as she passes to her doom”, fosse “pathetic beyond any possibility of describing”. Ma intanto l’osservatrice descriveva puntualmente questi dettagli e tanti altri che per brevità non riferisco, concludendo che, se il dipinto era il ritratto di Beatrice, la fanciulla doveva essere “free from crime”. Per l’opera di Tiziano riprese le parole usate dal marito – “close beside the Beatrice hangs Raphael’s Fornarina” – continuando a tacere il séguito, e descrisse

<sup>31</sup> L’autrice del dipinto potrebbe essere la pittrice bolognese Elisabetta Sirani (1638-1665), il cui padre Giovanni Andrea era stato assistente di Guido Reni. La questione complessa della paternità (o meglio maternità) del dipinto esula dai limiti di questo saggio, nella cui logica è sufficiente rilevare come tutti gli artisti e gli scrittori che ne hanno parlato fossero convinti che l’autore fosse Guido Reni e che esso rappresentasse Beatrice Cenci ritratta prima di andare al patibolo. In realtà, quando si accerta che la figura è quella di “a hermitage posed as Sibyl, based on a tradition of turbaned sibyls derived from Guido and his studio”, si può concludere che “Shelley’s claim of a truthful representation of Beatrice thus was undermined from the start by his own misrecognition, although his was the prevailing assumption at his time” (Y. AN, “Beatrice’s Gaze Revisited: Anatomizing *The Cenci*”, *Criticism*, 38 [1], 1996, p. 30). Anche chi evita di formulare congetture autoriali ritiene che il dipinto “can be dated to at least half of the 17th century” (P. POLLÁKOVÁ, “The Case of Beatrice Cenci. From Guido Reni to David Lynch”, *Umeni/Art*, 59, 2011, p. 380).

<sup>32</sup> R.K. GOLLIN and J.L. IDOL JR, *Prophetic Pictures*, p. 105.

la donna “sitting with uncovered neck and arms, holding up transparent drapery with one hand, while the other lies upon her lap, across a red mantle”, come “the darkest brunette, with deep, rich color, black eyes and hair, and a turban, threaded with gold, upon her head and a bracelet upon her left arm”, sottolineando che era sì molto bella ma “with the world and its wiles thoroughly mingled in her mortal mixture of very earth’s mould”. I suoi occhi erano “laughing”, ma la fresca giovinezza, l’innocenza inconsapevole, la purezza degna di un giglio, erano “departed” da lei, che era “a gem, but a carbuncle rather than a pearl or a diamond”.<sup>33</sup> Mrs Hawthorne dette prova, qui come in altri passi del suo libro di viaggi, di quella competenza di osservatrice e di ‘copista’ che la teneva al riparo dai dubbi gnoseologici patiti dal marito, ma dimostrò anche di essere rimasta subalterna a una leggenda che le impediva di *vedere* nella sua natura l’oggetto in questione e addirittura la spingeva a sostenere l’innocenza di Beatrice invece di concludere che quel dipinto, date le caratteristiche da lei stessa rilevate, non poteva aver a che fare con il personaggio nominato in quello che, per l’irriverente Mark Twain, era il “good legible label” apposto all’opera.<sup>34</sup> Fiduciosa com’era, fin dalla giovinezza, che un ritratto fosse dotato di “almost magical properties”, sapesse “convey something beyond” l’oggetto rappresentato e avesse “the almost magical ability” di “capture a person’s essential character” e di trasmetterla “immutably through time”,<sup>35</sup> ella era andata al di là di ogni suggestione e nel quadro, che pure stava descrivendo così dettagliatamente, aveva visto o sentito ‘qualcosa’ che non c’era.

Il ritratto di Beatrice Cenci, della cui autenticità nessuno allora dubitava, era la principale ‘attrazione turistica’ di Palazzo Barberini, non tanto per i suoi valori estetici quanto per il suo supposto valore referenziale esaltato da P.B. Shelley nella tragedia *The Cenci* (1819), uno dei primi scritti che nell’Ottocento avevano documentato e amplificato l’enorme fascino esercitato dal ritratto sugli osservatori e sui viaggiatori, soprattutto stranieri: oltre a Shelley, del ritratto di Beatrice Cenci avevano scritto Stendhal, Melville e parecchi altri.<sup>36</sup> Qui mi propongo non di ripercorrere per l’ennesima

<sup>33</sup> S. HAWTHORNE, *Notes in England and Italy*, New York, G. P. Putnam & Son, 1869, pp. 211-15.

<sup>34</sup> M. TWAIN, *Life on the Mississippi*, with an Introduction by H. BEAVER, New York, Avenel Books, (1883) 1962, p. 291.

<sup>35</sup> P. DUNLAVY VALENTI, “Sophia Peabody Hawthorne: A Study of Artistic Influence”, *Studies in the American Renaissance*, 1990, pp. 10, 14. Sophia era stata la ‘mentore’ del marito e lo aveva stimolato “to verbalize his inchoate ideas about pictorial expression”, anche se le loro discussioni su alcuni racconti contenenti “specifically pictorial elements” illuminano “the visual nature of Hawthorne’s imagination” (*ibidem*, p. 11). Con la pubblicazione delle *Notes*, Mrs Hawthorne “presented herself before the public gaze as an author” e rivelò il proprio “impulse to speak with her own voice, to tell her own story, to claim authority and authorship for herself” (J.E. HALL, “‘Coming to Europe’, Coming to Authorship: Sophia Hawthorne and her *Notes in England and Italy*”, *Legacy: A Journal of American Women Writers*, 19 [2], 2002, pp. 138-39), secondo il progetto esposto alla figlia Una in una lettera del 24 maggio 1857: “I wish you to have a complete idea of what I am seeing and doing, or I shall not be contented that you are not with us. I will describe to you as well as I can, though I know words are inadequate, and I hope you will read my letters quietly, and endeavor to see as pictures what I write, so as to travel with me” (Lettera ms conservata alla Morgan Library and Museum, riprodotta in J.E. HALL, “Romantic Gothic, Ruskin’s Aesthetics, and Sophia Hawthorne’s *Notes in England and Italy*”, *Nathaniel Hawthorne Review*, 37 [2], 2011, p. 122). Il dubbio che le parole possano essere ‘inadeguate’ affiora per essere subito eliminato dalla certezza che la figlia vedrà e sentirà esattamente ciò che la madre ha visto e sentito. Le lettere di viaggio di Mrs Hawthorne sono un classico esempio di *ekphrasis* (*ibidem*, p. 129).

<sup>36</sup> Il mito di Beatrice Cenci nella letteratura è stato analizzato da numerosi studiosi, dei quali è impossibile dare

volta le versioni letterarie e teatrali della 'leggenda', ma di considerare gli effetti conoscitivi della convinzione *a priori* che quel dipinto fosse il ritratto di Beatrice colta dal vero nel momento di andare al patibolo. Tale condizionamento induceva ciascuno a 'vedere' nel ritratto ciò che non c'era né poteva esserci. Che l'autore del ritratto fosse Guido Reni, come si credeva a quel tempo, è un dettaglio non rilevante, se non per il fatto che quella paternità aggiungeva all'opera un soprappiù di seduzione, ma non ne condizionava totalmente la lettura e l'interpretazione. L'attribuzione del dipinto a Reni e l'intitolazione di esso alla sventurata fanciulla erano state autentiche 'invenzioni' storiche nate alla fine del Settecento, in séguito alle quali "the portrait 'became' Beatrice" e cominciò ad alimentare la sua propria leggenda, trasformandosi in una sorta di schermo o di schema *a priori* di lettura della leggenda stessa.<sup>37</sup>

È legittimo immaginare, infatti, che, se avesse avuto un altro titolo e se non fosse stato collocato accanto al ritratto della Fornarina e a quello della matrigna di Beatrice, il dipinto non avrebbe richiamato in maniera così prepotente l'attenzione di tanti scrittori e artisti e non avrebbe suscitato tante reazioni e tanti commenti. Il breve resoconto fatto da Ludovico Antonio Muratori, che, senza accennare al ritratto, aveva reso nota la storia dei Cenci,<sup>38</sup> non può essere ritenuto responsabile della 'costruzione romantica' del mito, benché proprio in séguito alla lettura di esso Shelley, giungendo a Roma nel 1819, avesse concepito la sua opera teatrale.<sup>39</sup> La propensione dei critici dei nostri tempi ad attribuire caratteristiche romanticheggianti alla cronaca dell'annalista primosettecentesco è la conferma della potenza illusionistica della leggenda, che addirittura si rovescia all'indietro e riscrive testimonianze, come quella di Muratori, che svolse probabilmente la funzione del granello di sabbia che all'interno dell'ostrica, senza suo merito e senza sua volontà, si trasforma in perla per aggiunte successive di una materia ad esso estranea.

Non posso passare in rassegna tutti gli scrittori che hanno vergato pagine intorno a Beatrice, ma faccio un'eccezione per Stendhal, che rappresenta il caso-limite di chi ripete lo schema della leggenda senza però esserne affascinato e, anzi, rimanendo estraneo ad essa. In un pezzo apparso sulla *Revue des Deux Mondes* del 1 luglio 1837, lo scrittore raccontò di essere andato a guardare "les portraits de Béatrix Cenci et de sa belle-mère" non per desiderio proprio, ma per uniformarsi alla "curiosité commune" di tutti gli altri viaggiatori. Ed ecco che cosa aveva visto:

conto in questa sede. Da ultimo si veda P. ORVIETO, "Beatrice Cenci vittima innocente o spietata parricida?", in ID., *Da Giuda a Manzoni. Personaggi inquietanti tra storia, religione e letteratura*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 78 e sgg.: "Attorno al processo e all'esecuzione di Beatrice Cenci" nacque "una folta stratificazione di mitologie", soprattutto di natura giuridica e processuale, "che hanno contribuito non poco alla costruzione della 'leggenda nera' dell'Italia della Controriforma" e hanno fatto di Beatrice la "protagonista di innumerevoli opere letterarie, figurative, teatrali e cinematografiche". La lettura degli atti processuali dimostra però quanto fosse infondata la "santificazione" simbolica di Beatrice Cenci che più volte, "insolente", sfidò "i giudici e i testimoni a suo carico" e rintuzzò le domande "con tracotanza" (A. MAZZACANE, "Diritto e miti: il caso di Beatrice Cenci", *Studi storici*, 51 [4], 2010, pp. 936, 954). Per una veloce rassegna sui principali scrittori americani che si ispirarono al mito, si veda L.K. BARNETT, "American Novelists and the Portrait of Beatrice Cenci", *The New England Quarterly*, 53 (2), 1980, pp. 168-83.

<sup>37</sup> B.E. JACK, *Beatrice's Spell: The Enduring Legend of Beatrice Cenci*, London, Pimlico, 2005, p. 5.

<sup>38</sup> Cfr. L.A. MURATORI, *Annali d'Italia*, Tomo XV, Edizione seconda, riscontrata con i Manoscritti dell'Autore, Milano, 1753, a spese di Giambattista Pasquali, pp. 105-108.

<sup>39</sup> C. NICHOLL, "Screaming in the Castle: The Case of Beatrice Cenci", *London Review of Books*, 20 (13), 2 July 1998, pp. 23-27.

Ce grand peintre [Guido Reni] a placé sur le cou de Béatrix un bout de draperie insignifiant; il l'a coiffée d'un turban; il eût craint de pousser la vérité jusqu'à l'horrible, s'il eût reproduit exactement l'habit qu'elle s'était fait faire pour paraître à l'exécution, et les cheveux en désordre d'une pauvre fille de seize ans qui vient de s'abandonner au désespoir. La tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands: ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurerait à chaudes larmes. Les cheveux sont blonds et très beaux. [...] Malheureusement, les demi-teintes ont poussé au *rouge de brique* pendant ce long intervalle de deux cent trente-huit ans qui nous sépare de la catastrophe dont on va lire le récit.<sup>40</sup>

Stendhal non si meraviglia della corrispondenza zoppicante fra l'immagine e l'oggetto che l'immagine pretende di rappresentare, ma l'accetta come un dato indiscutibile. Questo passo è un esempio-limite della distorsione che la leggenda suscitava negli osservatori, i quali erano spinti a vedere nel quadro un soggetto la cui pretesa identità contrastava con i dati materiali forniti dal dipinto stesso, secondo la logica dell'"effetto dell'automa giocatore di scacchi" (descritto da Poe nel 1837), grazie al quale gli spettatori credevano che il pupazzo vestito da turco giocasse a scacchi perché condizionati da uno schema *a priori* di natura pubblicitaria.<sup>41</sup> La paradossalità della descrizione stendhaliana sta nel fatto che i termini poco appassionati in cui essa è formulata mettono a nudo l'infondatezza, se non l'assurdità, della tesi che pure l'autore mostra di condividere. L'esposizione è fondata infatti sulla retorica del 'nonostante': il pittore, invece di raffigurare realisticamente una fanciulla che sta per essere decapitata, ha dipinto *un'altra cosa*, obbligando gli interpreti a reinserire dall'esterno ciò che il dipinto *non* dice. Sulla base delle sue stesse osservazioni, invece di concludere che quel dipinto non aveva nulla a che vedere con Beatrice Cenci, Stendhal ritiene che Guido Reni abbia compiuto una rimozione estetica (volontaria e non inconscia) per non spingere la verità fino all'orrore, evitando di riprodurre il vestito da condannata indossato da Beatrice, ponendole sul collo un banalissimo pezzo di stoffa, e mettendole sulla testa un turbante che con la persona storica non ha alcun rapporto. Ciò che dovrebbe esserci non c'è, e ciò che non dovrebbe esserci c'è, e *tuttavia* quello è il ritratto di Beatrice Cenci. La tragedia, lasciata fuori dalla rappresentazione, viene fatta rientrare per via di negazione allo scopo di rendere la descrizione coerente con la leggenda. La 'formazione di compromesso' che ne risulta consiste nel censire gli aspetti scarsamente patetici e orrorifici dell'opera e nel classificarli immediatamente come negazioni di un orrore irrepresentabile in quanto tale. All'ingrosso si può dire che le descrizioni di Stendhal e di Hawthorne presentino entrambe un oggetto che, così com'è, non può essere Beatrice Cenci, con la differenza non da poco che Stendhal è impermeabile al fascino della leggenda e registra a suo modo la banalità estetica del dipinto e riesce a descrivere l'opera, ma a patto di ridimensionarne la portata estetica e di spogiarla di tutte le implicazioni leggendarie, riportandola alla sua nuda essenza di ritratto di una ragazza ignota colta mentre si volge a guardare l'osservatore, mentre Hawthorne è convinto di trovarsi di fronte a un capolavoro talmente misterioso da non poter essere né descritto né interpretato.

<sup>40</sup> STENDHAL, *Les Cenci*, in *Œuvres romanesques complètes*, Éd. établie par Y. ANSEL et P. BERTHIER, Paris, Gallimard, 2005, Vol. II, pp. 1128-1130.

<sup>41</sup> Cfr. E.A. POE, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, testo inglese a fronte, trad. it. G. CROCCO, Milano, SE, 2009.

Hawthorne non poteva aver letto il pezzo di Stendhal ma conosceva sicuramente la tragedia di Shelley, “a great favourite” delle sue letture giovanili,<sup>42</sup> benché fosse rimasto indifferente alla tematica ateistica ed eversiva del poeta inglese, e certamente aveva letto il romanzo di Herman Melville, *Pierre or the Ambiguities*, pubblicato nel 1852, che collegava l’immagine di Beatrice ai temi della colpa, dell’incesto, dell’inscrutabilità della coscienza umana, dell’incrocio tra sesso e potere.<sup>43</sup> Hawthorne sembra però indifferente alle implicazioni politiche e rivoluzionarie o comunque di critica alla società che sia Shelley che Melville, sebbene in forme diverse, avevano posto al centro dei loro scritti. L’immagine di Beatrice era divenuta una presenza costante nella loro creazione artistica e perfino nella loro esistenza, mentre Hawthorne non rivela per la vicenda alcun interesse precedente il viaggio in Italia, anche se non possono esserci dubbi sul fatto che, al momento della visita a palazzo Barberini, egli conoscesse gran parte di ciò che era stato detto e scritto a proposito del ritratto e già in America ne avesse visto le tante copie in circolazione.<sup>44</sup> Ma, rispetto alla prevalenza dell’interesse per il contenuto della vicenda, che il dipinto richiama ed esprime allusivamente, egli vorrebbe collocarsi su un altro piano tenendo quella storia sullo sfondo e tentando di imporsi uno sguardo puramente estetico che motivi il fascino dell’opera mettendo tra parentesi gli elementi della tragedia. Questa disposizione non gli impedisce di scendere, circa un mese dopo la prima visita, alla luce delle torce, fino alla “artificial cavern, remote from light or air” dove Beatrice Cenci “was confined before her execution”:

she spent a whole year in this dreadful pit, her trial having dragged on through that length of time. How ghostlike she must have looked when she came forth! Guido never painted that beautiful picture from her blanched face as it appeared after this confinement. And how rejoiced she must have been to die at last, having already been in a sepulchre so long! (18 marzo 1858; *FIN*, p. 143)

Anche Hawthorne dunque, nei suoi modi e secondo i suoi parametri, finisce per privare l’opera della sua referenzialità osservando che Guido Reni non ha dipinto il viso

<sup>42</sup> B.E. JACK, *Beatrice’s Spell*, p. 104. Hawthorne ammirava “profondamente” l’opera di Shelley, che aveva letto e studiato in gioventù, e come Shelley fu “mesmerized” dalla vista del supposto ritratto di Beatrice (G. BENDER, “I feel a giddy sickness of strange awe’: Chillingworth, Cenci, and the Silent Pleasure of Pain”, *Nathaniel Hawthorne Review*, 42 [1], 2016, p. 56). Secondo altri critici, invece, “there is no reason to suspect that Hawthorne used any documents for his knowledge of the story” perché “his notebooks and letters give no indication that he had read Shelley’s play, or that he encountered any of the other versions of the story” (L.A. HASELMAYER, “Hawthorne and the Cenci”, *Neophilologus*, 27 [1], 1942, p. 60). E infatti la sua Beatrice, sia quella dei *Notebooks* che quella di *The Marble Faun*, ha poco a che vedere con la Beatrice del poeta inglese, che nella creazione e nel trattamento del personaggio era stato molto influenzato dall’*Antigone* di Sofocle e soprattutto dalla *Mirra* di Alfieri, eroine che “recognize, like Beatrice Cenci, their inability to live in their own world and society” (L.M. CRISAFULLI, “Shelley’s *The Cenci*: ‘studiously written in the style very different from any other composition’”, in F. DELLAROSA [ed.], *Poetic and Dramatic Forms in British Romanticism*, Bari, Laterza, 2006, p. 57). Secondo Robert L. White, invece, “Hawthorne’s interest in Beatrice Cenci was first aroused by the publication in 1820 of Shelley’s tragedy” (R.L. WHITE, “‘Rappaccini’s Daughter’, *The Cenci* and the Cenci Legend”, *Studi americani*, 14, 1968, p. 65).

<sup>43</sup> B.E. JACK, *Beatrice’s Spell*, p. 80 e *passim*.

<sup>44</sup> Analogamente a tanti scrittori e artisti americani dell’Ottocento, Hawthorne “‘visited’ the foreign places that fascinated or interested him long before he actually set foot in them”; le sue opere precedenti il viaggio in Italia sono segnate da una scia di “white pebbles on a moonlit night” che conducono dalle primissime opere alla contemplazione dal vero dell’“Italian landscape” (L. BUONOMO, “Presences: Italian Signs in Hawthorne”, *Nathaniel Hawthorne Review*, 25 [1], 1999, pp. 23, 21).

sbiancato della condannata così come gli era apparso dopo la lunga prigionia, ma si è giovato del diritto dell'artista di idealizzare l'oggetto. A lui dunque il dipinto piace proprio perché non è 'realistico'. E infatti, altre opere ispirate allo stesso personaggio non lo interessano: il 3 aprile 1858 egli vede nello studio di Harriet Hosmer l'abbozzo di un ritratto statuario di Beatrice Cenci, "which did not very greatly impress me" (*FIN*, p. 158). Ma continua ad aggirarsi per Roma in cerca di riferimenti storici all'episodio, e il 23 marzo annota di essere passato da Piazza Cenci, dove ha visto "one or two ugly old palaces" e di aver individuato "one of them as residence of Beatrice's father" (*FIN*, p. 512). Ma, nella sua ultima visita, si mostra ancora assillato dalla consapevolezza che l'opera sia "quite indescribable, inconceivable, and unaccountable in its effect", perché, se un osservatore tenterà di analizzarla, non riuscirà mai a cogliere "the secret of its fascination". La sua "peculiar expression" elude lo sguardo diretto, "a straightforward glance", e può solo essere colta da sguardi laterali, "by side glimpses", o quando l'occhio cade su essa "casually", come se il quadro avesse "a life and consciousness of its own" e fosse deciso "not to betray its secret of grief or guilt" pur recandone "the full expression of it when it imagines itself unseen". Il dipinto genera un "magical effect" che "can ever have been wrought by pencil". La penna non potrà mai riprodurre l'effetto magico di un'opera che rivela se stessa quando *non* viene vista. Siamo dinanzi a un caso straordinario di conflitto tra sguardi: tra lo sguardo dello scrittore che si rivolge all'opera ponendosi il problema di come tradurre in parole l'immagine vista; e lo sguardo dell'opera che elude lo sguardo dell'osservatore e lo costringe a guardare di sbieco evitando la percezione diretta. Il rapporto (il conflitto) non è tra un occhio e un oggetto esistente e dato una volta per sempre, ma tra due "occhi":

I looked close into its eyes, with a determination to see all that there was in them, and could see nothing that might not have been in any young girl's eyes; and yet, a moment afterwards, there was the expression (seen aside, and vanishing in a moment) of a being unhumanized by some terrible fate, and gazing at me out of a remote and inaccessible region, where she was frightened to be alone, but where no sympathy could reach her. The mouth is beyond measure touching; the lips apart, looking as innocent as a baby's after it has been crying. (*FIN*, pp. 520-21)

Se nella narrativa europea dell'Ottocento gli scambi di sguardi tra i personaggi esprimono il desiderio di conoscere e di essere conosciuti, in questo caso lo scambio di sguardi fra il turista e l'opera d'arte è destinato fin dall'inizio a uno scacco insanabile. Qui, quasi trasformandosi in personaggio di romanzo, Hawthorne rappresenta se stesso nell'atto di guardare "close" gli occhi di Beatrice, che a tutta prima paiono identici a quelli di qualsiasi ragazza dell'epoca. Ma lo sguardo dello scrittore, per quanto approfondito e ripetuto nel tempo, non produce conoscenza e lascia solo percepire l'esistenza di un segreto che il soggetto, nella sua apparente banalità, non tradisce. Il quadro non solo non può essere trasformato in parole, ma non può nemmeno essere "copied", e lo stesso pittore che lo dipinse una volta "could not have done it over again". Forse, pensando all'attività di copista esercitata dalla consorte, Hawthorne scrive che i copisti "get all sorts of expression, gay, as well as grievous", e che alcune copie "have a coquettish air, a half-backward glance, thrown alluring at the spectator, but nobody ever did catch, or ever will, the vanishing charm of that sorrow" (*FIN*, p. 521). In ogni

caso, non ci sarà un'altra occasione per tornare a interrogare il volto di Beatrice, perché il soggiorno italiano della famiglia Hawthorne volge al termine e la visita alla Galleria Barberini è proprio la visita dell'addio. Visto che quel segreto non potrebbe mai essere decifrato nemmeno se l'opera fosse interrogata altre cento volte, molto meglio allontanarsi per sempre e rinunciare a descriverla:

I hated to leave the picture, and yet was glad when I had taken my last glimpse, because it so perplexed and troubled me not to be able to get hold of its secret. (*FIN*, p. 521)<sup>45</sup>

Il gesto di Hawthorne non è quello di un semplice *guardare*, bensì quello di *prendere* l'ultima *occhiata veloce* sull'oggetto. È uno sguardo rapido, di sfuggita, quasi in traccia, lanciato verso il quadro un attimo prima di andar via, in carattere con la natura *obliqua* dello scambio tra lo scrittore e l'opera. Hawthorne, con questa ultima occhiata, sembra arrendersi al destino di impenetrabilità che ha segnato il suo rapporto con il dipinto fin dall'inizio.

L'interesse delle annotazioni su Beatrice Cenci sta nella 'riflessione' sui poteri e sui limiti dello sguardo, sull'incontro degli occhi, e sulla desolata affermazione che la penna e le parole dell'autore non potranno mai riprodurre il fascino e addirittura il segreto dell'opera, e dunque nella messa in discussione implicita del 'realismo' dell'arte. Hawthorne è abbagliato dall'immagine a causa della natura non-realistica di essa, ma non può descriverla né capirla proprio perché non è realistica. È una contraddizione insolubile. Hawthorne non teorizza l'incapacità della parola di esprimere un'intuizione già formata nella mente dell'osservatore, ma ipotizza l'impossibilità della conoscenza estetica in quanto tale, anche di quella intuizione che precede l'atto comunicativo. Si tratta dunque di un problema di conoscenza più che di espressione. Il quadro di Beatrice Cenci non solo non può essere *detto*, ma non può nemmeno essere *pensato*. Le parole non arrivano perché chi guarda non è capace di penetrare quel segreto. Tutto ciò che si può dire è l'assenza, o meglio l'intuizione inquietante della presenza di un significato che però rimane inconoscibile a chi guarda: e forse proprio a chi guarda troppo e si ostina a interrogare l'oggetto. Lo sguardo obliquo rimane dunque l'unico compromesso possibile tra la voglia totalitaria di conoscere e lo scacco della conoscenza che nasce da quella voglia e quasi 'punisce' l'arroganza del soggetto. Così Hawthorne, che pure ha fondato la sua creazione letteraria sul primato (per non dire sull'ossessione) dello sguardo, giunto quasi al termine della sua vita e del suo lavoro artistico, sperimenta l'impossibilità della corrispondenza esatta tra oggetti e parole: e lo fa proprio utilizzando al massimo il lessico dello sguardo, non per esaltarne le capacità ma, appunto, per mostrarne i limiti e l'insufficienza e lo scacco finale. O meglio, lo fa nel diario, nelle pagine destinate al segreto, e opera una specie di palinodia o di negazione preventiva del romanzo che pure quelle pagine preparano.

E infatti il romanzo, che per mille fili è legato all'esperienza romana e in particolare all'immagine di Beatrice, rappresenta un tentativo di superamento volontaristico di questa *impasse* conoscitiva. Si veda la descrizione del ritratto nel Cap. 7, intitolato "Beatrice":

<sup>45</sup> In questa occasione, Mrs Hawthorne fu meno sbrigativa e riportò quasi letteralmente le frasi scritte dal marito. Cfr. *Passages*, Vol. II, pp. 214-15.

The picture represented simply a female head; a very youthful, girlish, perfectly beautiful face, enveloped in white drapery, from beneath which strayed a lock or two of what seemed a rich, though hidden luxuriance of auburn hair. The eyes were large and brown, and met those of the spectator, but evidently with a strange, ineffectual effort to escape. There was a little redness about the eyelids, very slightly indicated, so that you would question whether or not the girl had been weeping. The whole face was quiet; there was no distortion or disturbance of any single feature; nor was it easy to see why the expression was not cheerful, or why a single touch of the artist's pencil should not brighten it into joyousness. But, in fact, it was the very saddest picture ever painted or conceived; it involved an unfathomable depth of sorrow, the sense of which came to the observer by a sort of intuition. It was a sorrow that removed this beautiful girl out of the sphere of humanity, and set her in a far-off region, the remoteness of which – while yet her face is so close before us – makes us shiver as at a spectre. (CN, pp. 904-905)

La prima impressione, che Hawthorne abbia qui ripreso quasi letteralmente il passo dei *Notebooks* citato all'inizio, cade quando si nota la mancanza della frase "for its spell is indefinable, and the painter has wrought it in a way more like magic than anything else I have known" (FIN, p. 92), che nel diario introduceva il tema della corrispondenza impossibile tra l'oggetto e le parole usate per rappresentarlo. Nel romanzo manca l'«Io» dell'osservatore, che nei *Notebooks* coincide con la persona di Nathaniel Hawthorne, titolare unico della visione e di una descrizione che nega la possibilità della descrizione stessa mentre la fa. Se, nel diario, Hawthorne aveva negato che il dipinto potesse essere copiato, qui l'oggetto della descrizione è la copia realizzata da Hilda, che (proprio come Mrs Hawthorne), dopo aver sperimentato la propria incapacità di essere artista originale, "became a copyist" (Cap. 6; CN, p. 899). Se, nel diario, lo scrittore era arrivato a dire non solo che il dipinto non poteva essere eseguito da nessun altro artista, ma che lo stesso Reni lo aveva realizzato quasi uscendo da sé, qui la copia fatta dalla ragazza americana è talmente perfetta da suscitare sensazioni apparentemente analoghe a quelle provocate dall'originale, ma tutte voltate in positivo. Miriam, che osserva la copia, *vede e conosce* esattamente ciò che il dipinto rappresenta. I dubbi sull'efficienza autoriale e sulla capacità conoscitiva dell'osservatore scompaiono. Nessun dubbio sulla 'riproducibilità' dell'opera d'arte sembra incrinare la qualità della riproduzione. Chi guarda? Non certo l'innominato narratore del romanzo, ma Miriam, che è andata a far visita all'amica e vede il ritratto per la prima volta. La descrizione non è formalmente attribuita a lei, ma non può essere stato che il suo sguardo a notare quei particolari e a derivarne le sensazioni registrate. Ma, in questo modo, il narratore le ha attribuito sensazioni e reazioni che richiedono una lunga riflessione e che appaiono un po' inverosimili in bocca alla ragazza appena arrivata. Le parole, che nel diario esprimevano drammaticamente la posizione di Hawthorne, sono qui distribuite tra l'una e l'altra delle protagoniste ma non colpiscono in modo particolare la fantasia del lettore, che si trova dinanzi a una scena 'costruita' secondo gli "allegorical instincts" dell'autore,<sup>46</sup> senza che le battute rivelino differenze significative di visione e di giudizio nelle due ragazze, le cui impressioni e i cui pareri si completano reciprocamente. Il *pathos* conoscitivo dei *Notebooks* è scomparso e tutti i problemi di conoscenza sono risolti. Poiché il principe Barberini ha vietato ogni copiatura dell'opera, Hilda l'ha guardata tante volte da impararla a memoria fino a 'fotografarla' nella sua mente:

<sup>46</sup> H. LEVIN, "Statues from Italy: *The Marble Faun*", p. 134.

“[...] I had no resource but to sit down before the picture, day after day, and let it sink into my heart. I do believe it is now photographed there. It is a sad face to keep so close to one's heart; only what is so very beautiful can never be quite a pain. Well; after studying it in this way, I know not how many times, I came home, and have done my best to transfer the image to canvas”. (CN, p. 905)

Chiudo frettolosamente le osservazioni sul romanzo, che, se protratte ulteriormente, farebbero rientrare dalla finestra le problematiche escluse metodicamente all'inizio. Posso solo ipotizzare che la lettura non solo del capitolo dedicato esplicitamente a Beatrice, ma dell'intero romanzo (e soprattutto del Cap. 23, in cui il ritratto torna in un gioco di specchi e di identità tra le due protagoniste), confermerebbe la sostanziale diversità dei due testi, a cominciare dal fatto che la “preference for sculpture rather than painting” che orienta e regola le scelte estetiche del romanzo “favors a marble whiteness over the colors on the painter's palette”,<sup>47</sup> mentre le osservazioni dei *Notebooks* sono fondate sul primato espressivo di un'arte, la pittura, che alimenta dubbi e ambiguità ignote alla tensione classica della scultura. Per spostare le sue riflessioni sulle due amiche, Hawthorne ha dovuto sopprimere i dubbi conoscitivi da lui provati nella contemplazione dell'opera e formalizzare una specie di lezione accademica che, come tante parti del romanzo, lascia freddo il lettore, che mai ‘vedrà’ il supposto ritratto di Beatrice Cenci osservato più volte da Nathaniel Hawthorne. Per converso, il romanzo si articola su una complessità e su un incrocio di temi e di simboli di cui le pagine del diario sono prive. Si potrebbe supporre a questo punto che la diversità dei due testi sia solo funzionale alla natura diversa di ciascuno, e che il dramma della conoscenza messo in scena nel diario non abbia luogo nel romanzo per la semplice ragione che, nelle sue pagine, il vero ritratto di Beatrice Cenci non compare e che il dibattito tra le due amiche si svolge su un oggetto che, per quanto perfetto, è un falso: o meglio, che è un falso proprio perché è troppo perfetto. A suo modo, lo scrittore è stato esteticamente onesto e ha organizzato il romanzo così bene da non consentire mai al suo narratore di ‘vedere’ i veri occhi di Beatrice.

### *Riferimenti bibliografici*

- AMORUSO, VITO, “Introduzione” a NATHANIEL HAWTHORNE, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XI-XXXIX.
- AN, YOUNG-OK, “Beatrice's Gaze Revisited: Anatomizing *The Cenci*”, *Criticism*, 38 (1), 1996, pp. 27-68.
- ANGLANI, BARTOLO, “Lo sguardo crudele dei puritani. *The Gentle Boy* di Nathaniel Hawthorne”, in GAETANO DAMMACCO e SUSAN PETRILLI (a cura di), *Fedi, credenze, fanatismo*, Milano, Mimesis, 2016.
- , “Lo sguardo invisibile. Tragicommedia e degradazione del sacro in *The Minister's Black Veil* di Hawthorne”, *Incroci*, 22 (43), 2021, pp. 40-60.
- BARNETT, LOUISE K., “American Novelists and the *Portrait of Beatrice Cenci*”, *The New England Quarterly*, 53 (2), 1980, pp. 168-83.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

- BENDER, GEOFF, "I feel a giddy sickness of strange awe': Chillingworth, Cenci, and the Silent Pleasure of Pain", *Nathaniel Hawthorne Review*, 42 (1), 2016, pp. 56-72.
- BERRI, BARBARA, *Nathaniel Hawthorne. Dal subliminale al trascendentale*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005.
- BROWN, DONA (ed.), *A Tourist's New England: Travel Fiction, 1820-1920*, Hanover and London, New England U.P., 1999.
- BUONOMO, LEONARDO, *Backward Glances: Exploring Italy, Reinterpreting America (1831-1866)*, Cranbury, Associated U.P., 1996.
- , "Presences: Italian Signs in Hawthorne", *Nathaniel Hawthorne Review*, 25 (1), 1999, pp. 21-30.
- COLACURCIO, MICHAEL J., *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Cambridge, Harvard U.P., 1984.
- CRISAFULLI, LILLA M., "Shelley's *The Cenci*: 'studiously written in the style very different from any other composition'", in FRANCA DELLAROSA (ed.), *Poetic and Dramatic Forms in British Romanticism*, Bari, Laterza, 2006, pp. 39-62.
- CROWLEY, J.D., "Historical Commentary", in NATHANIEL HAWTHORNE, *Twice-Told Tales*, Columbus, Ohio State U.P., 1974, pp. 485-533.
- DE ANGELIS, VALERIO MASSIMO, *Nathaniel Hawthorne: il romanzo e la storia*, Roma, Bulzoni, 2004.
- DE BIASIO, ANNA, *Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006.
- , *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli, 2016.
- DOLIS, JOHN, *The Style of Hawthorne's Gaze: Regarding Subjectivity*, Tuscaloosa, Alabama U.P., 1993.
- DUNLAVY VALENTI, PATRICIA, "Sophia Peabody Hawthorne: A Study of Artistic Influence", *Studies in the American Renaissance*, 1990, pp. 1-21.
- , "Sophia Peabody Hawthorne's *American Notebooks*", *Studies in the American Renaissance*, 1996, pp. 115-85.
- , "Sophia Peabody Hawthorne and 'The-What?': Creative Copies in Art and Literature", *Nathaniel Hawthorne Review*, 37 (2), 2011, pp. 48-72.
- GOLLIN, RITA K., "Hawthorne and the Visual Arts", in LARRY J. REYNOLDS (ed.), *A Historical Guide to Nathaniel Hawthorne*, Oxford, OUP, 2001, pp. 109-33.
- , and JOHN L. IDOL JR, with the assistance of STERLING K. EISIMINGER, *Prophetic Pictures: Nathaniel Hawthorne's Knowledge and Uses of the Visual Arts*, New York, Greenwood, 1991.
- HALL, JULIE E., "'Coming to Europe', Coming to Authorship: Sophia Hawthorne and her *Notes in England and Italy*", *Legacy: A Journal of American Women Writers*, 19 (2), 2002, pp. 137-51.
- , "Romantic Gothic, Ruskin's Aesthetics, and Sophia Hawthorne's *Notes in England and Italy*", *Nathaniel Hawthorne Review*, 37 (2), 2011, pp. 121-43.
- HASELMAYER, LOUISE A., "Hawthorne and the Cenci", *Neophilologus*, 27 (1), 1942, pp. 59-65.
- HAWTHORNE, NATHANIEL, *Passages from the French and Italian Note-Books of Nathaniel Hawthorne*, Boston, James R. Osgood and C., (1871) 1876, Vol. I.

- , *The American Notebooks by Nathaniel Hawthorne, Based upon the Original Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, ed. RANDALL STEWART, New Haven, Yale U.P., 1932.
- , *Diario (1835-1862)*, a cura di AGOSTINO LOMBARDO, Venezia, Neri Pozza, 1959.
- , *The American Notebooks*, ed. C.M. SIMPSON, Columbus, Ohio State U.P., 1972 (*Centenary Edition*, Vol. VIII).
- , *The French and Italian Notebooks*, ed. THOMAS WOODSON, Columbus, Ohio State U.P., 1980 (*Centenary Edition*, Vol. XIV).
- , *Tales and Sketches*, ed. R.H. PEARCE, New York, The Library of America, 1982.
- , *Collected Novels*, ed. MILLICENT BELL, New York, The Library of America, 1983.
- , *The Letters, 1813-1843*, ed. THOMAS WOODSON et al., Columbus, Ohio State U.P., 1984 (*Centenary Edition*, Vol. XV).
- HAWTHORNE, SOPHIA, *Notes in England and Italy*, New York, G. P. Putnam & Son, 1869.
- JACK, BELINDA E., *Beatrice's Spell: The Enduring Legend of Beatrice Cenci*, London, Pimlico, 2005.
- JAMES, HENRY, "Review of *Passages from the French and Italian Note-Books of Nathaniel Hawthorne*", *Nation*, 14 March 1872.
- KAUFMAN BUDZ, JUDITH, "Cherubs and Humblebees: Nathaniel Hawthorne and the Visual Arts", *Criticism*, 17 (2), 1975, pp. 168-81.
- LOUNSBERY, ANNE, *Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America*, Cambridge, Harvard U.P., 2007.
- MARTIN, ROBERT K. and LELAND S. PERSON (eds), *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*, Iowa City, Iowa U.P., 2002.
- MAZZACANE, ALDO, "Diritto e miti: il caso di Beatrice Cenci", *Studi storici*, 51 (4), 2010, pp. 935-65.
- MEYERS, JEFFREY, *Painting and the Novel*, Manchester, Manchester U.P., 1975.
- MILDER, ROBERT, "The Other Hawthorne", *The New England Quarterly*, 81 (4), 2008, pp. 559-95.
- , *Hawthorne's Habitations: A Literary Life*, Oxford, OUP, 2013.
- , and RANDALL FULLER (eds), *The Business of Reflection: Hawthorne in His Notebooks*, Columbus, Ohio State U.P., 2009.
- MUKAI, KUMIKO, *Hawthorne's Visual Artists and the Pursuit of a Transatlantic Aesthetics*, New York, Peter Lang, 2008.
- MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Annali d'Italia*, Tomo XV, Edizione seconda, riscontrata con i Manoscritti dell'Autore, Milano, a spese di Giambattista Pasquali, 1753.
- NICHOLL, CHARLES, "Screaming in the Castle: The Case of Beatrice Cenci", *London Review of Books*, 20 (13), 2 July 1998, pp. 23-27.
- ORVIETO, PAOLO, *Da Giuda a Manzoni. Personaggi inquietanti tra storia, religione e letteratura*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- PEARCE, ROY HARVEY (ed.), *Hawthorne Centenary Essays*, Columbus, Ohio State U.P., 1964.
- PERSON, LELAND S., "Sophia Hawthorne, Henry James, and Nathaniel Hawthorne's 'Curious Aversion' to Nudity in Art", *Nathaniel Hawthorne Review*, 41 (2), 2015, pp. 1-25.
- PICCINATO, STEFANIA, "Nathaniel Hawthorne e Mark Twain. Fascino peccato e paradosso", *Studi Romani*, 33 (3), 1985, pp. 222-43.

- POE, EDGAR ALLAN, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, testo inglese a fronte, trad. it. GRAZIA CROCCO, Milano, SE, 2009.
- POLLÁKOVÁ, PETRA, “The Case of Beatrice Cenci. From Guido Reni to David Lynch”, *Umeni/Art*, 59, 2011, pp. 380-95.
- PRAZ, MARIO, “Impressioni italiane di Americani nell’Ottocento”, *Studi americani*, 4, 1958, pp. 87-110.
- RICCIARDI, CATERINA, “Il puritanesimo di Hawthorne alla prova di Roma”, *Il Manifesto-Alias Domenica*, 31 agosto 2014.
- SQUEO, ALESSANDRA, *Orizzonti del visibile. Pratiche discorsive tra scienza e letteratura in Henry James*, Lecce, Multimedia, 2009.
- STENDHAL, *Les Cenci*, in *Œuvres romanesques complètes*, Éd. établie par YVES ANSEL et PHILIPPE BERTHIER, Paris, Gallimard, 2005, Vol. II.
- TWAIN, MARK, *Life on the Mississippi*, with an Introduction by HAROLD BEAVER, New York, Avenel Books, (1883) 1962.
- WAGGONER, HYATT H., “A Hawthorne Discovery: The Lost Notebook, 1835-1841”, *The New England Quarterly*, 49 (4), 1976, pp. 618-26.
- , “The New Hawthorne Notebook: Further Reflections on the Life and Work”, *Novel*, 11 (3), 1978, pp. 218-26.
- WHITE, ROBERT L., “‘Rappaccini’s Daughter’, *The Cenci* and the Cenci Legend”, *Studi americani*, 14, 1968, pp. 65-88.