

APPARENZA E REALTA' IN *THE AWKWARD AGE*

Nella prefazione a *The Awkward Age*, del 1898-99, James presenta l'opera come un esempio « of the quite incalculable tendency of a mere grain of subject-matter to expand and develop and cover the ground when conditions happen to favour it », ¹ aggiungendo poi che « the seed sprouted in that vast nursery of sharp appeals and concrete images which calls itself, for blest convenience, London » (p. VIII). In quel « grain » che si sviluppa è il segreto stesso dell'arte di James, il quale consiste nel fissare l'occhio su una pur minima parte dell'esperienza sensibile estraendone tutte le possibili implicazioni, mostrandoci una complessità di aspetti e di significati insospettata. Esperienza sensibile, ripeto: l'affermazione successiva sottolinea appunto il fatto che James parte dall'osservazione della realtà materiale, come altre volte egli dichiara nella prefazione:

For such mild revolutions as these [si tratta della « crisi » rappresentata nel romanzo] not, to one's imagination, to remain mild one had had, I dare say, to be infinitely addicted to 'noticing' (p. VIII);

e ancora:

Half the attraction was in the current actuality of the thing; repeatedly right and left, as I have said, one had seen such a drama constituted... (p. X).

1. Tutte le citazioni son tratte dal volume HENRY JAMES, *The Awkward Age*, Garden City, 1958. La frase appena citata è tratta dalla prefazione dello stesso James (p. VII).

Qual'è dunque il « seed » da cui il romanziere ha preso le mosse? Si tratta della « difference made in certain friendly houses and for certain flourishing mothers by the sometimes dreaded, often delayed, but never fully arrested coming to the forefront of some vague slip of a daughter » (p. VIII).

Ma già il « seed » si espande in estensione, in quanto la situazione suddetta diviene occasione per rappresentare una società, e, come quadro di un determinato ambiente, il romanzo attesta quell'osservazione della realtà da parte dell'autore cui si è accennato: l'immagine ch'egli ci offre non è quella di una società da lui « inventata » appositamente per dimostrare una sua tesi, ma quella della società londinese nelle sue abitudini (tanto per fare un esempio, l'uso di prendere in affitto una villa in campagna per un certo periodo, indice, secondo Mr. Longdon, che l'Inghilterra è una « nation of shopkeepers ») (p. 147), nel suo tenore di vita (pensiamo alla disinvoltura con cui Mrs. Brookenham vive sui prestiti degli amici), nei suoi intrighi (quelli, ad esempio, che Mrs. Brookenham e la Duchessa intessono per trovare una sistemazione per le rispettive figlia e nipote).

Questo senso della realtà si manifesta anche nelle descrizioni, come quella del panorama che si gode dalla casa dei Brookenham:

A medley of smoky bricks and spotty stucco, of other undressed backs, of glass invidiously opaque, of roofs and chimney-pots and stables unnaturally near — one of the private pictures that in London, in select situations, run up, as the phrase is, the rent. There was no indication of value now, however, in the character conferred on the scene by a cold spring rain. The place had, moreover, a confessed out-of-season vacancy (p. 26).

L'immagine della società londinese è tanto più concreta ed individualizzata in quanto se ne sottolineano le differenze nei confronti di quella di campagna da una parte, e di quella di altre nazioni dall'altra: tali differenze sono messe soprattutto in luce da Mr. Longdon che, ritiratosi a vivere nel Suffolk, può

sentire tanto più vivo il contrasto fra ambiente cittadino e ambiente campagnolo, e dalla Duchessa che, essendo vissuta per anni in Italia, può rilevare a sua volta il contrasto fra la società inglese e quella italiana (e il far mettere in luce questi contrasti dai personaggi stessi è appunto una garanzia che il quadro presentatoci non è « invenzione » dell'autore, una garanzia di quella obiettività che, come vedremo, era nelle intenzioni di James).

Fin dal primo incontro con la città dopo tanti anni di assenza, Mr. Longdon manifesta il proprio stupore, anche di fronte alle piccole cose: l'ascensore (« 'Now about one of *these things...*' One of these things was the lift in which, at no great pace and with much rumbling and creaking, the porter conveyed the two gentlemen to the alarming eminence, as Mr. Longdon measured their flight, at which Vanderbank perched ») (p. 2), il fatto di parlare di una signora chiamandola semplicemente per nome, cosa che a Beccles, il posto di campagna in cui vive Mr. Longdon, non accadrebbe mai, come intuisce Vanderbank (« That's not the way, I can see, you speak of ladies at Beccles ») (p. 7) e che è già un indice di quella spregiudicatezza di linguaggio che risulta particolarmente sorprendente per il vecchio.

E il fatto che, nonostante tale spregiudicatezza, una madre voglia tenere la propria figlia presente alle conversazioni che si svolgono nel suo salotto è motivo di meraviglia per la Duchessa, e occasione per illustrare il sistema d'educazione inglese in contrasto con quello italiano. Al senso pratico di Mrs. Brookham, al suo desiderio di fare della figlia non una « mechanical doll » (p. 41), ma una « smart, safe, sensible English girl » (p. 41), che sappia guardare in faccia la realtà, alla sua mentalità di madre inglese che non è disposta, per la figlia, a rinunciare alle altre soddisfazioni che la vita può offrire (« I'm an English wife and an English mother, and I live in the mixed English world... I've my life to lead, and she [my daughter] is a part of it ») (p. 37), si contrappone il sistema educativo della Duchessa, tipicamente italiano, che consiste nel tenere nascosta alla nipote napoletana gran parte della realtà (« She

would have been brought up there [in her own country] under an anxious eye — that's the great point; privately, carefully, tenderly, and with what she was *not* to learn — till the proper time — looked after quite as much as the rest ») (p. 36) e la sua idea di quel che dev'essere un'educatrice (« Well, with *me...* she [my daughter] would be all ») (p. 37).

E questo fatto di non essere disposta a rinunciare alla propria vita di società, soprattutto alla libertà delle conversazioni che si svolgono in casa, e al tempo stesso di volere che la propria figlia vi partecipi è, come di nuovo fa notare la Duchessa, una dimostrazione del gusto del compromesso tipicamente inglese (« It's all a muddle, a compromise, a monstrosity, like everything else you produce ») (p. 36). Lo stesso James, nella sua prefazione, mette in rilievo il fatto che la situazione in cui si trova Nanda è propria di una società caratterizzata dal compromesso:

Putting vividly before one the perfect system on which the awkward age is handled in most other European societies, it threw again into relief the inveterate English trick of the so morally well-meant and so intellectually helpless compromise.

...but it may be said of the French for instance, I assume, that their social scheme absolutely provides against awkwardness. That is, it would be so infinitely, awkward, so awkward beyond any patching up for the hovering female young to be conceived as present at 'good' talk, that their presence is, theoretically at least, not permitted till their youth has been promptly corrected by marriage ... (p. XII).

Spregiudicatezza, sistema d'educazione, compromesso: il quadro va prendendo corpo. Ma non si tratta solo dell'immagine di una società in un determinato luogo, Londra, bensì anche in un determinato tempo, in una « epoch of transition » (p. XII): l'opera è anche, sempre sul piano puramente realistico, rappresentazione dell'urto fra le generazioni, ognuna delle quali si trova sconcertata di fronte a quella successiva; Mr. Longdon

stenta a comprendere Vanderbank, Vanderbank stenta a comprendere Harold, il giovanissimo fratello di Nanda:

'Oh, Harold's talk,' Vanderbank protested, 'offers, I think, an extraordinary interest; only, I am bound to say, it crushes me to the earth...'

Harold looked earnest to understand. 'The hungry generations tread you down — is that it?'

Vanderbank gave a fine sad headshake. 'We speak a different language.'

'Ah, but I think I perfectly understand yours!'

'That's just my anguish — and your advantage. It's awfully curious,' Vanderbank went on to Nanda, 'but I feel as if I must figure to him, you know, very much a Mr. Longdon figures to me. Mr. Longdon doesn't somehow, get into me. Yet I do, I think, into him...!' (p. 266).

L'occhio dell'autore penetra in profondità, per darci non solo una visione esteriore di quella società, ma anche un quadro del suo clima morale, anzi, ogni particolare materiale non è fine a se stesso, ma è indicativo di quel clima morale: così appunto l'uso del nome per riferirsi ad una signora è un segno di spregiudicatezza, il fatto di inviare una comunicazione per mezzo del telegrafo (come fa Nanda) anziché con un bigliettino portato a mano (come invece è abitudine di Mr. Longdon) getta luce sul carattere meno personale, meno intimo dei rapporti umani in quella società. La sua volgarità e materialità si rivela in un discorso di Vanderbank, pieno di termini tratti dal mondo del commercio:

But beauty, in London... staring glaring, obvious, knock-down beauty, as plain as a poster on a wall, an advertisement of soap or whisky, something that speaks to the crowd and crosses the foot-lights, fetches such a price in the market that the absence of it, for a woman with a girl to marry, inspires endless terrors and constitutes for the wretched pair — to speak of mother and daughter alone — a sort of social bankruptcy. London doesn't love the latent or the lurking, has neither time, nor taste, nor sense for

anything less discernible than the red flag in front of the steam-roller. It wants cash over the counter and letters ten feet high (p. 17).

Dire tuttavia che il romanzo sia la rappresentazione del clima morale di una società non significa che l'autore dia un giudizio definitivo su di essa, che identifichi ad esempio nettamente Londra col Male e la campagna col Bene (tanto è vero che Harold dichiara: « London, upon my honour, is quite too awful for girls, and any big house in the country is as much as worse — with the promiscuities and opportunities and all that ... ») (p. 264). Il Bene e il Male esistono, ma è difficile distinguerli in concreto, distinguere fra il vero bene, e il bene soltanto apparente. In un primo momento il lettore crede di avere un criterio di giudizio, una pietra di paragone in base alla quale stabilire, e non solo teoricamente, quella distinzione: è Lady Julia (non per niente le è dedicato il primo Libro). E Mr. Longdon giudica appunto in rapporto al ricordo che ha di lei: così, ad esempio, pur senza aver conosciuto personalmente Nanda, rendendosi conto, da una fotografia, della somiglianza della fanciulla con la nonna, appunto Lady Julia, dichiara che, poiché questa era graziosa, anche Nanda dovrebbe esserlo. Ma se consideriamo il modo in cui Lady Julia è presentata, comprendiamo che essa non può costituire un modello concreto di bene perché, se da un lato non è una figura astratta (basta vedere con quale finezza James sappia cogliere la femminilità di lei. Mr. Longdon, che ne è stato innamorato, dice: « I think she rather liked the state to which she had reduced me, though she didn't, you know, in the least presume upon it. The better a woman is... the more she enjoys, in a quiet way, some fellow's having been rather bad, rather dark and desperate, about her — *for* her. I dare say, I mean, that though Lady Julia insisted I ought to marry, she wouldn't really have liked it much if I had ») (p. 22), dall'altro, quando si tratta di parlare delle sue virtù, il linguaggio si fa indeterminato: « Lady Julia had everything », « Lady Julia was exquisite » (p. 15). Ci accorgiamo allora che la nonna di Nanda è il simbolo stesso

del Bene, è l'Assoluto, che quindi non può, per la sua natura, essere definito e materializzato. Non per niente Lady Julia è morta e vive solo nel ricordo degli altri, che credono di rammentarla in modo preciso, ma che in realtà non ci sanno dare un'idea determinata della sua bellezza, della sua bontà (« I remember her! » dice Mrs. Brookenham, ma tutto quello che può offrirci è la supposizione che i suoi abiti, all'età di Nanda, « must have been hideous ») (p. 216). Lady Julia è, insomma, come la Cordelia shakespeariana, una luce, un miraggio che si cerca di afferrare, che ispira nei personaggi un certo modo di agire (lo vediamo, ad esempio, in Mr. Longdon, che decide di interessarsi di Nanda per la sua somiglianza fisica con la nonna, in Mrs. Brookenham, che « sfrutta » questa somiglianza in modo che Mr. Longdon si occupi di Nanda; anzi la Duchessa dice esplicitamente al vecchio: « How can we, all of us, by this time, not have grasped and admired the beauty of your feeling for Lady Julia? There it is — I make you wince: to speak of it is to profane it. Let us by all means not speak of it then, but let us act on it ») (pp. 169-70), senza che mai, tuttavia, possa essere raggiunto, senza che l'idea di bene da esso contenuta possa identificarsi con una determinata persona, con un determinato comportamento, come si rende conto lo stesso Mr. Longdon. Se Lady Julia è il Bene, Mr. Longdon è il sacerdote che all'adorazione di esso ha dedicato tutta la sua vita (Vanderbank pensa proprio che « he might also have been a priest ») (p. 3). Con questo ideale nel cuore, egli viene in città per vedere in che misura l'attuale mondo cittadino si avvicini ad esso (« Well, it's what I came up for — to try you all ») (p. 6). E ancora una volta il lettore crede, sotto la guida di Mr. Longdon, di poter giudicare questa società. Le due persone che, in un primo momento, sembrano avvicinarsi di più a quell'ideale sono Vanderbank e Aggie, nipote della Duchessa. Vanderbank manifesta un'aspirazione al bene, che Mr. Longdon si propone di maturare (« There is something, I really believe — meant for ever so much better ones. Those are just the sort I like to be supposed to have a real affinity with. Help me to them, Mr. Longdon; help me to them... ») (p. 22).

Aggie sembrerebbe addirittura quasi una reincarnazione di Lady Julia, con quel suo aspetto liliace, etereo (« as slight and white, as delicately lovely, as a gathered garden lily ») (p. 63), da piccola monaca (« Little Aggie presented, up and down, an arrangement of dress exactly in the key of her age, her complexion, her emphasized virginity. She might have been prepared for her visit by a cluster of doting nuns... ») (p. 63), così distaccata dal mondo che la circonda (« Her look might have expressed the modest detachment of a person to whom the language of her companions was unknown ») (p. 65): pertanto, come Vanderbank, suscita un'impressione favorevolissima in Mr. Longdon.

A Vanderbank e ad Aggie si contrappongono Mr. Mitchett (o Mitchy) e Nanda. E il dire che si contrappongono è esatto perché infatti essi si presentano come esattamente l'opposto dei primi due: « My element is to grovel before Van. You 've only to look at me, as you must already have made out, to see I'm everything dreadful that he isn't », dice Mitchy (p. 84); « Little Aggie's really the sort of creature she would have liked to be able to be » (p. 210), dichiara Vanderbank a proposito di Nanda. Si supporrebbe quindi che Aggie e Vanderbank fossero i personaggi « buoni » e Mitchy e Nanda quelli « cattivi ». Dice a Mitchy Mrs. Brook: « I get the good things from him [Vanderbank] and the bad ones from you » (p. 54). Dal canto suo Nanda, sia pure fisicamente somigliante alla nonna, è così diversa da lei, come afferma Mr. Longdon: « Nothing could be less like her [Lady Julia] than your manner and your talk » (p. 103). Eppure, fin dal principio, si avverte che una classificazione del genere è insostenibile. Già le parole di Vanderbank, il suo desiderio che la gente lo ritenga fatto per maggiori altezze morali, denotano una certa vanità. E qualcosa di artificioso è nell'aspetto di Aggie, come ci fa supporre l'aggettivo « emphasized », che dà il senso dello sforzo di rendere il più possibile evidente quella « virginity » in vista di uno scopo. D'altra parte, di Mitchy ci vien detto, fin dal primo momento in cui entra in scena, che « his so many ingenious ways of showing that he recognized his commonness could

present him as secretly rare » (p. 53). E Nanda rivela subito una « honesty » che bilancia, agli occhi di Mr. Longdon, la spregiudicatezza con cui si era presentata. E alla fine Mitchy rivelerà pienamente la sua rarità morale con la sua fedeltà a Nanda, del tutto simile a quella di Mr. Longdon nei riguardi di Lady Julia, sia pure sotto forme diverse (Mr. Longdon l'ha dimostrata rimanendo celibe, Mitchy invece la dimostrerà proprio sposando Aggie, sia per soddisfare un preciso desiderio di Nanda, sia per creare le condizioni più favorevoli ad una proposta di matrimonio a Nanda da parte di Vanderbank, di cui la fanciulla è innamorata). E Nanda dimostrerà una dirittura e una generosità, sia pure sconcertante (pensiamo ad esempio alla preghiera rivolta a Vanderbank perché non abbandoni la madre, Mrs. Brookenham, ugualmente innamorata di lui), e sarà lei che Mr. Longdon porterà con sé. Vanderbank, invece, lo deluderà per il suo conformismo, ed Aggie, dal canto suo, darà luogo a delle supposizioni preoccupanti circa la sua futura condotta (parlando di Petherton, amante della Duchessa e amico di Aggie, Mrs. Brookenham dice: « I think him quite capable of considering, with a magnificent insolence of selfishness, that what Mitchy has *most* done will have been to make Aggie accessible in a way that — for decency and delicacy of course, things on which Petherton highly prides himself — she could naturally *not* be as a girl. Her marriage has simplified it ») (p. 299).

Dunque Mr. Longdon, e il lettore con lui, deve ricredersi: ecco che i due personaggi « buoni » sono diventati « cattivi » e viceversa. In realtà neanche ora la distinzione è così netta: non è, insomma, che Nanda sia divenuta addirittura un simbolo del Bene, come Lady Julia: lei è quella che, nonostante tutto, si avvicina di più all'ideale, ma anche in lei, come in Mitchy, ci sono dei lati negativi. Prova ne sia il breve scambio di battute fra Mitchy e Nanda appunto:

'Oh, you're not me!' (è Mitchy che parla)

'But I'm just as bad.'

'Thank you, my dear!' Mitchy rang out.

'Without,' Nanda pursued, 'being as good.'

(p. 244).

La stessa impossibilità di venire ad una netta distinzione si riscontra quando si tratta di valori morali: di nuovo noi crediamo di avere una salda base di giudizio in quelle che sono le certezze di Mr. Longdon. Ma basta che egli venga a contatto con la società londinese perché quelle certezze, quei « valori », divengano « pregiudizi », sia pure bellissimi (« Mother says we haven't any prejudices. You have, probably, quantities — and beautiful ones », gli dice Nanda) (p. 13).

Non che venga negata in assoluto l'esistenza di valori, dell'amicizia, dell'amore, ma è difficile stabilire a che cosa si debbano attribuire questi nomi di amicizia e di amore. Di qui la necessità continua, da parte dei personaggi, di scavare nella parola (e infatti una frase continuamente ricorrente nel romanzo è: « What do you call? », « What do you mean? ») per tentare di giungere a un significato universalmente valido. Quello che a Mr. Longdon sembrava indiscutibile viene sottoposto ad un esame, per cui, ponendo in dubbio la realtà apparente, si attinga ad una realtà più convincente, la quale tuttavia è base di nuovi dubbi. Pensiamo ad esempio allo scambio di vedute sull'amicizia fra Vanderbank e Mr. Longdon. Vanderbank usa frequentemente la parola « friend », ma si rende conto che un « amico » a Londra è qualcosa di molto diverso da un « amico » quale lo concepisce Mr. Longdon. Dopo aver suggerito che Mrs. Brookenham cerca, calando gli anni alla figlia, di apparire più giovane, Vanderbank dice:

I rather gave her away, and you're struck by it... because you ...knowing Mrs. Brookenham's my friend can't conceive of one's playing on a friend a trick so vulgar and odious... It strikes you that, right and left, probably, we keep giving each other away... Practically we all know it and allow for it, and it's as broad as it's long. What's London life after all? It's tit for tat (p. 13).

Mr. Longdon, a sua volta, si rende conto che l'amicizia in quella società è qualcosa di ben lontano dall'idea ch'egli ne ha (« Ah, but what becomes of friendship? ») (p. 13). E Vanderbank conferma: « I dare say it isn't in London by any means

what it is at Beccles » (p. 13). Si direbbe dunque che l'amicizia a Londra si riduca a ben poco. Eppure vediamo che, nonostante questo « giving each other away », Nanda è veramente amica di Tishy, tanto che, malgrado la dubbia reputazione di questa signora, non si allontana da lei (« I shouldn't have a very high opinion of a person who would give up a friend ») (p. 92). Ma al solito, quest'amicizia non è vista del tutto in una luce positiva, tanto è vero che lo stesso Mr. Longdon, pur tollerandola, la disapprova.

James non può né vuole darci delle certezze definitive: l'Assoluto è una nostalgia (Lady Julia) e una speranza (non per niente l'ultima parola del romanzo è « To-morrow »), non un possesso. Quello che ci offre è dunque soprattutto una rappresentazione dell'aspetto continuamente mutevole della realtà e del carattere continuamente deludente dell'apparenza.

In questo deludere ripetutamente il lettore consiste l'ironia di James: egli smonta una situazione, un personaggio, pezzo per pezzo, e il lettore, che li aveva considerati genericamente, ricevendone una determinata impressione, vede sgretolarsi tale impressione sotto l'occhio analitico dell'autore. Ne abbiamo un esempio fin dalla prima pagina. Mr. Longdon, dopo aver cenato dai Brookenham, attende sulla porta che il maggiordomo gli procuri una carrozza per tornare a casa. Di primo acchito, la scena appare suggestiva: una « empty street », una « wild night », una carrozza che « under the glazed radiance, waited and trickled and blackly glittered », un cameriere che « listened through the storm ». Ma analizziamo i singoli elementi, e la suggestione svanirà, distrutta da certi particolari della scena, colti dall'occhio imparziale dell'autore: così l'immagine della strada deserta perde tutto il suo colore patetico quando vi viene inserita quella di Vanderbank « prepared in the doorway, to put up his umbrella and dash down to it [la carrozza] »; la « wild night », lungi dall'aver la carica poetica delle « wild nights » shakespeariane, diviene una semplice considerazione pratica e secondaria, come il motivo per cui è difficile trovare carrozze (« the butler mentioned it as, on such a wild night... »); la carrozza nera e lucente non è altro, in fondo, che un « four-

wheeler », « the only thing » che, secondo le parole del maggiordomo, si potesse trovare in una notte come quella; e se la rappresentazione del cameriere che ascolta nel temporale sembrava quasi creare un'atmosfera di *suspense*, essa diviene addirittura caricaturale se immaginiamo l'uomo che, col fischietto fra le labbra, « craned out his head », sporgeva la testa come una gru. Ma il tocco finale è dato da quel « footman's whistle » che « spent itself in vain »: se ancora un minimo di emozione veniva al lettore dalla primitiva immagine di quella notte tempestosa, di quella strada deserta, di quella carrozza nera, essa viene definitivamente dissolta da quel fischietto che si prodiga invano.

Altri esempi di questa ironia tipicamente jamesiana, per cui l'autore si diverte a distruggere l'illusione da lui stesso creata, ci sono offerti dal personaggio di Mrs. Brookenham (o Brook). Una delle sue caratteristiche più affascinanti è suggerire « the luxury, the novelty, of woe, the excitement of strange sorrows and the cultivation of fine indifferences » (p. 27). Ed ecco che, poco dopo, l'autore ci svela il « trucco » con cui Mrs. Brook sa crearsi quest'aria di dolore, puntando l'obiettivo su ogni singolo movimento del corpo, che deve contribuire a quell'effetto:

His mother [Mrs. Brook] leaned back in her chair, gazed for a moment at the ceiling and then closed her eyes (p. 29).

She rose, at this, turning her eyes about the room as if from the extremity of martyrdom or the wistfulness of some deep thought (p. 40).

Addirittura a volte ogni singolo tratto del viso e del corpo è considerato come qualcosa a se stante, in modo che l'insieme della figura umana viene completamente dimenticato:

Her hands in her lap pressed themselves together, and her wan smile brought a tear into each of her eyes by the very effort to be brighter (p. 40).

Mani, sorriso, occhi: ecco la deliziosa Mrs. Brook disfatta.

Questa ironia è il segno del distacco dell'artista di fronte alla propria creatura, distacco del resto implicito nella natura stessa del romanzo. Sono gli anni dell'esperienza teatrale di James, il quale sente il bisogno di portare nel romanzo quell'obiettività che è propria del dramma. Lui stesso, nella prefazione, ci descrive, anzi ci rappresenta visivamente, la propria tecnica, la quale consiste nel presentare un personaggio o una situazione non direttamente, ma attraverso il punto di vista di altri personaggi:

I remember that in sketching my project for the conductors of the periodical I have named I drew on a sheet of paper... the neat figure of a circle consisting of a number of small rounds disposed at equal distance about a central object. The central object was my situation, my subject in itself, to which the thing would owe its title, and the small rounds represented so many distinct lamps, as I liked to call them, the function of each of which would be to light with all the intensity one of its aspects (p. XVIII).

E più avanti:

Each of my 'lamps' would be the light of a single 'social occasion' and would bring out to the full the latent colour of the scene in question and cause it to illustrate, to the last drop, its bearing on my theme (p. XVIII).

Il « soggetto in sé » è l'ingresso di Nanda in società, le « singole occasioni sociali » sono i vari incontri fra i personaggi che, conversando fra loro, gettano di volta in volta una luce diversa sul fatto centrale e sulle conseguenze che ne possono nascere. Prendiamo ad esempio il primo di questi incontri, quello fra Vanderbank e Mr. Longdon. Come viene visto dai due uomini il fatto che Nanda sia scesa in salotto ad ascoltare la conversazione? Per Vanderbank costituisce una « complication », che crea uno stato di « strain »; secondo Mr. Longdon invece, in un primo momento, è un'occasione, per Nanda, di farsi conoscere e amare. In un altro incontro, fra Mrs. Brook-

enham e la Duchessa, nuovi punti di vista vengono espressi. Secondo la Duchessa, il fatto che Nanda sia scesa in salotto significa la rovina del suo futuro, in quanto nessun uomo vorrà sposare una ragazza che conosce già tanto della vita; per Mrs. Brook, invece, sarà un modo per fare di Nanda, come abbiamo visto, una « smart, safe, sensible English girl », che anzi piacerà agli uomini ben più di una « mechanical doll ».

Ecco dunque che James ottiene di farci vedere la situazione in tutti i modi possibili; ma in questi incontri non si parla solo strettamente di quell'unico fatto, bensì anche di tutti quelli che hanno attinenza con esso, come appunto il matrimonio di Nanda, i suoi eventuali pretendenti, ecc., i quali, a loro volta, diventeranno oggetto di nuove conversazioni fra i personaggi, che ne illumineranno i diversi aspetti.

D'altra parte il rapporto personaggio-situazione non è univoco: non solo la persona, esprimendo il proprio parere sulla situazione, ce ne sottolinea un aspetto o una conseguenza, ma è anche la situazione che getta luce sui vari personaggi, in quanto, nella diversa reazione che provoca in essi, o nel modo in cui questi la vedono, si manifesta la loro natura. E questo avviene sia direttamente, in quanto il lettore può fare, sulla personalità di un individuo, delle illazioni in base alla sua reazione, sia indirettamente, in quanto questa diviene, al solito, argomento di discussione per gli altri, che danno un'interpretazione diversa di quella linea di condotta e gettano quindi luci diverse sul personaggio in questione. Ad esempio, di fronte alla rivelazione dell'amore di Nanda per Vanderbank, Mrs. Brookenham reagisce negativamente. Tale reazione può essere dettata dalla preoccupazione di salvare Nanda, come dichiara la stessa Mrs. Brook, di distoglierla da una vana illusione in quanto Vanderbank non si deciderà mai a sposarla (e in tal caso essa appare come madre affettuosa); oppure tale atteggiamento potrebbe dipendere dal fatto che la madre di Nanda vuole Vanderbank per sé, come dice la Duchessa (e in questo secondo caso essa si rivelerebbe una donna egoista, che sacrifica la felicità della figlia al proprio capriccio).

In questo modo l'esile situazione primitiva si sviluppa senza che l'autore introduca direttamente e forzatamente elementi nuovi, senza insomma che l'obiettività sia compromessa. D'altra parte questa tecnica del punto di vista non è applicata in nome di un principio stabilito a priori, ma è connaturata con la sostanza stessa del romanzo: abbiamo visto che uno degli elementi essenziali del romanzo è la rappresentazione dell'aspetto mutevole della realtà e, in definitiva, della vanità di qualunque sforzo per attingere la verità assoluta: ora, l'intervento dell'autore significherebbe compiere un atto di fede in una sua verità, e cadere quindi in un'evidente contraddizione.

Di qui, dunque, il trionfo della conversazione come mezzo con cui si esprimono i diversi punti di vista, e la rigorosa esclusione di qualunque racconto diretto di fatti e di qualunque elemento che non sia esterno, sensibile. L'azione è costituita unicamente da quei gesti che accompagnano, appunto, una comune conversazione: alzarsi, sedersi, passeggiare, guardarsi attorno, inframmezzati al massimo dalla comparsa dei camerieri col tè. Anche l'ambiente è ristretto: si tratta sempre di un salotto o di un giardino. Quanto ai personaggi, quando entrano per la prima volta in scena, vengono descritti dall'autore, che si attiene, tuttavia, al loro aspetto esteriore. È vero che poi da esso si ricavano delle supposizioni circa la personalità morale del personaggio, ma si tratta appunto di supposizioni (non certezze) tratte da elementi *esterni*. Pensiamo, ad esempio, alla descrizione di Mitchy: di lui vien detto che « he had thrown to the winds the effort to please » (p. 52), cosa che si suppone in base al suo modo di vestire:

Dressed, on the other hand, not as gentlemen dress, in London, to pay their respects to the fair, he excited by the exhibition of garments that had nothing in common save the violence and independence of their pattern a suspicion that, in the desperation of humility, he wished to make it public that he had thrown to the winds the effort to please.

E ancora si presume « that he had judged, once for all, his personal case, and as his character, superficially disposed to

gaiety, deprived him of the resource of shyness and shade, the effect of comedy might not escape him if secured by a real plunge » (p. 53). Ma anche questo lo si deduce dal suo aspetto esterno:

There was comedy therefore in the form of his pot-hat and the colour of his spotted shirt, in the systematic disagreement, above all, of his coat, waistcoat and trousers.

E infine, che sia « secretly rare » lo si intuisce in base ai suoi « so many ways of showing that he recognized his commonness ».

La garanzia dell'obiettività di queste descrizioni è il continuo riferirsi ad un ipotetico spettatore, sicché quello che James ci presenta è solo quanto può essere osservato o dedotto da tale spettatore: « Mr. Longdon, who, as compared with her, might have struck a spectator... » (p. 101); « and her daughter's report of her to Mr. Longdon as conscious of an absence of prejudice should have been justified, for a spectator... » (p. 109).

Tali descrizioni, comunque, sono limitate alla presentazione di un nuovo personaggio o di un nuovo ambiente: come ho detto, il romanzo è quasi interamente dialogato. Ma la conversazione non è solo strumento, forma, bensì anche sostanza, sicché veramente, come dice James nella prefazione, è « impossible to say, before *The Awkward Age*, where one of these elements ends and the other begins » (p. XXII).

La conversazione che si svolge nei salotti è ciò che soprattutto colpisce Mr. Longdon (« I know... the thing that strikes you as odd », gli dice Vanderbank: « The talk ») (p. 6); in particolare egli si stupisce della sua acutezza: « You're too clever — you're too clever: that's the matter with you all! » (p. 22). « Temple of analysis » (p. 236) è definito il circolo di Mrs. Brookenham; il maggior divertimento dei suoi « votaries » è appunto la discussione, il prendere in esame un oggetto per estrarne gli aspetti più riposti: « We discuss everything and everyone — we're always discussing each other » (p. 102). E i personaggi si distinguono soprattutto nella misura in cui san-

no vedere nel fondo delle cose, sicché, più che essere incarnazioni di Bene e di Male, di determinate passioni o valori morali (cosa resa impossibile dalla loro stessa indefinitezza e complessità), sono incarnazioni di stati di coscienza, simboli, come le varie baleniere di *Moby Dick*, dei vari modi in cui l'umanità può porsi di fronte alla Realtà.

Mr. Longdon, ad esempio, è l'innocente, colui che non ha assaggiato i frutti dell'Albero della Scienza, vivendo chiuso nel suo piccolo Paradiso Terrestre (ecco infatti come viene descritta la casa di campagna di Mr. Longdon: « ...no modern ingenuity... could create effects of such purity. The final touch in all the picture ... was just the painter's ignorance. Mr. Longdon had not made his house, he had simply lived it, and the 'taste' of the place... was nothing more than the beauty of his life. Everything, on every side, had dropped straight from heaven, with nowhere a bargaining thumbmark, a single sign of the shop ») (p. 236), lontano dall'umanità; è Rip Van Winkle, come lui stesso si definisce, che nel sonno ha perduto il legame col mondo, destinato tuttavia a maturare prendendo contatto con esso (tanto è vero che a poco a poco accetta il punto di vista di Nanda).

Aggie invece non solo non conosce, ma addirittura ignora che ci possa essere una conoscenza — il suo viso, « formed to express everything,... scarce expressed, as yet, even a consciousness » (p. 162), e di lei Nanda dice: « She knows nothing — but absolutely, utterly: not the least little tittle of anything » (p. 241); al contrario Nanda giungerà ad avere una piena consapevolezza (« She knows everything, everything », dichiara Vanderbank a Mitchy) (p. 256). Ecco come si presentano le due fanciulle:

Both the girls struck him [Mr. Longdon] as lambs with the great shambles of life in their future; but while one, with its neck in a pink ribbon, had no consciousness but that of being fed from the hand with the sweet biscuit of unobjectionable knowledge, the other struggled with instincts and forebodings, with the suspicion of its doom and the far-borne scent, in the flowery fields, of blood (p. 161).

La conversazione è il lavoro della coscienza reso sensibile: ecco perché essa è forma e sostanza del romanzo, in quanto non è solo una tecnica adottata per rappresentare un soggetto con la maggiore obiettività possibile, ma è essa stessa il soggetto, in quanto quello che in ultima analisi James vuole rappresentare è appunto il modo in cui la coscienza opera.

Anzitutto l'azione della coscienza dev'essere libera dalle ipocrisie o non essere affatto (« *If we're not sincere we're nothing* », dice Mrs. Brook) (p. 204), tanto è vero che quando, per un riguardo a Nanda, si vuole limitare la conversazione, essa non ha più ragione di continuare e il circolo si divide.

È un bene o un male questa consapevolezza? Al solito James non può dirlo: in un certo senso è un male, come avvertiamo dalle dolenti parole di Mitchy, che, nel crescere della consapevolezza, vede un inaridirsi della capacità di sentire, e dal suo sollievo nel trovarsi a contatto con l'atmosfera di innocenza della casa di Mr. Longdon:

How can I express the bliss of finding myself enclosed with you in this sweet old security, this really unimagined sanctity? No thing is more charming than suddenly to come across something sharp and fresh after we've thought there was nothing more that could draw from us a groan. We've supposed we've had it all, have squeezed the last impression out of the last disappointment, penetrated to the last familiarity in the last surprise; then some fine day we find that we haven't done justice to life (p. 237).

Ma la ricerca della verità è un'insopprimibile esigenza umana; perciò le conversazioni riprenderanno e il « libero circolo » risorgerà, come afferma di nuovo Mr. Mitchett:

You may remind me of Mrs. Brook's contention that if she did in her time keep something of a saloon, the saloon is now, in consequence of events, but a collection of fortuitous atoms; but that, my dear Nanda, will become, to your clear sense, but a pious echo of her momentary modesty or — call it at the worst — her momentary despair. The generations will come and go, and the *personnel*, as the newspapers say, of the saloon will shift and

change, but the institution itself, as resting on a deep human need, has a long course yet to run and a good work yet to do. *We* shan't last, but your mother will... (p. 353).

« Your mother »: Mrs. Brookenham, l'animatrice del circolo, è l'incarnazione della coscienza stessa, in quanto in lei vita e coscienza sono tutt'uno (« I happen to be so constituted that my life has something to do with my mind and my mind something to do with my talk ») (p. 191) ed è lei che sa vedere più a fondo di tutti — così, a proposito di Lady Fanny, e della ragione per cui « what the world would in another case have called complete stupidity could be kept by a mere wonderful face from boring one to death » (p. 188), James dice: « It was Mrs. Brook who, in this relation as in many others, had arrived at the supreme expression of the law » (p. 188).

E il carattere simbolico di Mrs. Brookenham (che pure è una figura quanto mai concreta di madre previdente, di donna pratica, soprattutto di *femme d'esprit*) risulta evidente dalle parole di Vanderbank a Nanda:

The great thing is that — bless both your hearts! — one does not, one simply can't if one would, give your mother up. It's absurd to talk about it. Nobody ever did such a thing in his life. There she is, like the moon or the Marble Arch. I don't say... that everyone *likes* her equally: that's another affair. But no one who ever *has* liked her can afford ever again, for any long period, to do without her... (p. 343).

in cui si conferma che l'uomo non può rinunciare alla conoscenza, esigenza che durerà in eterno.

L'opera dunque, nonostante fosse stata progettata « for brevity, for levity, for simplicity, for jocosity, in fine, and for an accommodating irony » (p. VII), giunge ad essere espressione del maggiore problema umano. Eppure *The Awkward Age* non è una delle maggiori opere di James: parlando della causa della condizione di Nanda, Mrs. Brook esclama: « And yet to think that after all it has been mere *talk!* » (p. 212);

Vanderbank ribatte: « Mere, mere, mere. But perhaps it's exactly the 'mere' that has made us range so wide », al che Mrs. Brook chiede: « You mean that we haven't had the excuse of passion? ». Si tratta, appunto, di « pura conversazione »: la ricerca della verità rimane un gioco intellettuale, senza la « scusa della passione ». Se, attraverso la conversazione, il « seme » è stato, per usare un termine jamesiano, « supertrattato », fino a dilatarsi in rappresentazione di una società, dello aspetto mutevole della realtà, dell'operare della coscienza, al di sotto di tutto questo c'è pur sempre solo l'ingresso in società di una fanciulla; quindi si sente una certa sproporzione fra l'origine e il punto d'arrivo, tanto che James definisce l'opera, sia pure in senso positivo, « monster » (p. VII), frutto dell'intelligenza, che ha saputo sviluppare con incredibile abilità il « soggetto in sé », più che dell'emozione. James stesso, del resto, dichiara che la « composition of the chapters entitled 'Tishy Grendon', with all the pieces of the game on the table together and each unconfusedly and contributively placed » è « triumphantly scientific » (p. XXV).

La stessa intelligenza si manifesta nel linguaggio, nell'uso di parole che abbiano la maggior ricchezza di significato e che quindi possano esprimere diversi aspetti di un oggetto contemporaneamente (ne abbiamo un esempio nello stesso titolo: « awkward » significa « goffa », quale appunto è l'età di Nanda ed Aggie, età in cui la personalità è ancora in formazione e quindi non ben delineata, e al tempo stesso « imbarazzante », con chiara allusione all'imbarazzo appunto creato dalla presenza di fanciulle di quell'età in una società spregiudicata), nella capacità di « sfruttare » al massimo un vocabolo: di qui il gusto della metafora e del gioco di parole, che a volte sono fini a se stessi, ma che testimoniano, ancora una volta, la volontà dello scrittore di estrarre da un « granello » tutte le implicazioni possibili. Così, parlando dell'aspetto fisico della Duchessa, egli dice ad esempio che « she was secretly at war... with a lurking no less than with a public foe » (p. 34). Dapprima viene proposta l'immagine della « war », la quale viene approfondita in quel « foe ». Ma essa non viene ancora abbandonata:

è ancora possibile utilizzarla e infatti viene ripresa diverse righe più sotto: « The battle-ground was the haunting danger of the *bourgeois* ». Certo, in questo caso, la metafora è fine a se stessa. Ma vediamo invece un gioco di parole che ha anche la funzione di presentarci una situazione morale. Vanderbank e Nanda parlano di Aggie che si è appena sposata con Mitchy:

'But Aggie herself, I gather, is of a charm now...!'

'Isn't she?' — Nanda was eager. 'Hasn't she come out?'

'With a bound — into the arena. But when a young person's out with Mitchy...'

'Oh, you mustn't say anything against that. I've been out with him myself.' (pp. 260-1).

« To come out » significa, fra l'altro, « tirarsi fuori, maturare » o semplicemente « uscire ». Nanda usa la parola nel senso che Aggie si è « tirata fuori », che la sua personalità si sta sviluppando. Van invece dà ad essa il significato di « uscire... con un balzo nell'arena », per dire che Aggie ha rivelato un temperamento molto meno angelico di quanto sembrasse. In questa luce bisogna interpretare il successivo verbo di significato polivalente, « to be out with », cioè « essere fuori con », che riprende l'« uscire » di prima, e « essere in disaccordo con », che allude al dissidio già esistente fra Aggie e il marito.

Tale complessità è tipica anche del periodo jamesiano, che tende a sua volta a presentare il soggetto in questione in tutte le sue ramificazioni. Consideriamo ad esempio il modo in cui il romanziere descrive l'abbigliamento di Tishy Grendon, anzi, di una particolarità di esso, il fatto cioè che si tratti di un abito molto scollato. Prima « dichiara », sia pure con una metafora, l'oggetto su cui punta l'obiettivo:

Tishy's figure showed the confidence of objects consecrated by publicity; bodily speaking a beautiful human plant, it might have taken the last November gale to account for the completeness with which, in some quarters, she had shed the leaves (p. 76).

Poi lo riprende e lo elabora:

Her companions could only emphasize by the direction of their eyes the nature of the responsibility with which a spectator would have seen them saddled — a choice, as to consciousness, between the effect of her being and the effect of her not being dressed.

Anzitutto Tishy così abbigliata può essere considerata in due modi, come essere vestita o non essere vestita. E questi due modi rappresentano l'« effetto » che essa può avere sulla « coscienza » dei due compagni. Ecco quindi suggerita la diversa luce gettata su un medesimo oggetto da due punti di vista differenti e, a sua volta, l'azione dell'oggetto sui due personaggi. Inoltre, fra questi due modi di vedere, fra questi due effetti, si può fare una « scelta » che implica una « responsabilità », cioè la consapevolezza del fatto che la reazione all'oggetto può divenire a sua volta soggetto di diverse interpretazioni e causa di nuove reazioni. Questa « responsabilità », d'altra parte, non è presentata come intuita direttamente dall'autore, ma viene dedotta obiettivamente da un dato esterno — la direzione degli occhi di Nanda e di Vanderbank — che può essere colto da uno spettatore. Ecco dunque che in un solo periodo sono sintetizzati i temi fondamentali del romanzo: aspetto diverso della realtà a seconda del punto di vista, diversa reazione dei personaggi a un medesimo oggetto, obiettività, coscienza.

SILVANA COLOGNESI