

## WHAT MAISIE KNEW

Scritto nel 1897, *What Maisie Knew* appartiene al gruppo dei lavori sperimentati di H. James, è immediatamente posteriore all'esperienza teatrale di *Guy Domville* (1895) e di essa risente sia nella ambientazione che, specialmente nella prima parte, è quasi esclusivamente contenuta in interni, sia nel movimento narrativo che procede prevalentemente per 'scene mimetiche'<sup>1</sup>.

L'ambientazione negli interni, il prevalere delle scene e il conseguente affermarsi del dialogo narrativo, sottolineano a livello formale il modo in cui la piccola protagonista percepisce ed affronta tutto ciò che la circonda. Gli interni infatti, prevalgono nei primi capitoli, quelli cioè in cui Maisie vive ancora costretta nei limiti angusti della sua infanzia; le grandi scene mimetiche sono legate alla sua percezione vivida del reale fatta di immagini e rivelazioni improvvisate («The actual was the absolute and the present alone was vivid...») <sup>2</sup> e l'uso del dialogo, sempre più frequente con il procedere della narrazione, corrisponde al modello domanda/risposta che è proprio del modo naturale del bambino di indagare il mondo degli adulti <sup>3</sup>. Questi tre aspetti narrativi sembrano dunque legare il mondo della rappresentazione teatrale a quello ancora limitato e confuso dell'infanzia di Maisie<sup>4</sup>. Su questo aspetto ritornerò

1. Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi 1976, p. 214.

2. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Penguin Modern Classics 1975 p. 24 (il testo si riferisce alla New York Edition).

3. Cfr. W. ILL, *Experiments in Forms, H. James' Novels 1896-1901*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1968 - Ricordiamo che nella seconda metà del XIX secolo ci fu negli Stati Uniti un grosso fiorire di studi di psicologia infantile e il bambino in quegli anni divenne rapidamente il centro della vita culturale americana. Vedi a questo proposito J. FISKE, *A Century of Science and other Essays*, Boston, N. York, 1899 e J. M. BALDWIN, *Mental Development in the Child and Race*, New York, London 1895. Questo sviluppo in campo scientifico trova riscontro anche in letteratura; basti ricordare M. Twain, T. B. Aldrich, W. D. Howells, H. Garland, F. H. Burnett.

4. G. GENETTE, *Figure III*: «(...) l'opposizione di movimento tra scena particolareggiata e racconto sommario rinvia sempre ad un'opposizione di contenuto tra drammatico e non drammatico». Il procedimento prevalentemente per scene in *W.M.K.* diventa dunque

più avanti, qui mi interessa notare che l'uso del dialogo nella sua doppia funzione di modello domanda/risposta e di mezzo per indagare il mondo degli adulti, manifesta a livello formale le due principali articolazioni del testo:

a) il rapporto tra lo spazio culturale di Maisie e quello degli adulti.

b) l'evolversi del processo conoscitivo della piccola protagonista.

Questi due movimenti di fondo l'uno di raffronto (orizzontale), e l'altro di crescita (verticale), costituiscono a mio avviso la struttura di tutto il romanzo e si sviluppano parallelamente lungo la narrazione fondendosi nel 'cerchio magico' della meraviglia di Maisie: «The active, contributive close-circling wonder, as I have called it, in which the child's identity is guarded and preserved»<sup>5</sup>. La grandezza e la novità di Maisie rispetto ad altre eroine jamesiane, mi sembra sia proprio in questa sua inesauribile capacità di meravigliarsi e quindi di interrogare e di crescere.<sup>6</sup> A differenza, ad esempio, di Daisy Miller o di Isabel Archer, Maisie non giunge ad una conclusione definitiva e irreversibile ma mantiene piuttosto il suo atteggiamento di curiosità per tutto ciò che la circonda fino all'ultima frase del romanzo: «Mrs. Wix still had room for wonder at what Maisie knew»<sup>7</sup>. Il cerchio si chiude. Nell'interrogativo indiretto finale riappare l'ambigua affermazione del titolo. Maisie prima osserva, poi intuisce e infine capisce (questa lenta

testimonianza della sua impostazione drammatica sia a livello formale che contenutistico. Va notato che le scene si riferiscono quasi sempre al rapporto diretto tra Maisie e ciò che la circonda, mentre i sommari sono generalmente espressione della voce del narratore.

5. H. JAMES, *op.cit.*, Preface, p. 13. D'ora in poi il numero della pagina verrà inserito direttamente nel testo alla fine della citazione.

6. Notare la polisemia del nome Maisie; in esso si fondono i significati di «to amaze»: meravigliarsi, stupire e di «maize»: labirinto, imbroglio o (arcaico) rendere perplesso. Tutte connotazioni riferibili al personaggio.

7. Scriveva James in «The Art of Fiction» (1884): «Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of a huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness and catching every airborne particle in its tissues». (in *The Portable Henry James*, Morton Dauwen Zabel (ed), New York, the Viking Press, 1956. Esiste la traduzione italiana di A. Fabris nel volume *L'Arte del Romanzo*, Milano, Lerici Editore 1959, a cura e con un'introduzione di A. LOMBARDO).



evoluzione è sottolineata dal graduale cambiamento dei verbi di percezione: da 'to see' a 'to know') ma il suo atteggiamento di apertura e disponibilità nei confronti della vita rimane fondamentale lo stesso.

#### MOVIMENTO ORIZZONTALE O DI RAFFRONTO

Il rapporto tra Maisie e il mondo adulto si manifesta almeno a quattro livelli: formale, tematico, narrativo e sociologico.

Il primo, quello formale, si esprime, oltre che nell'uso del dialogo, anche nella perfetta simmetria della costruzione che è tutta basata sul ritmo binario della contrapposizione. Contrapposto e simmetrico è, almeno nei primi cinque capitoli, lo schema della permanenza alternata di Maisie nelle case dei due genitori:<sup>8</sup> «a little fathered shuttlecock». Binario è anche il sistema dei personaggi principali che vengono sempre presentati in coppie che si formano, si dividono e si riproducono come in un caleidoscopio<sup>9</sup>.

8. Fino al V° l'azione si svolge, alternativamente per ogni capitolo, ora a casa del padre, ora in casa della madre. Poi, fino al capitolo VIII, Maisie rimane dal padre, dal IX al XIII dalla madre. Dal XIV in poi l'azione comincia a spostarsi in ambienti sempre più esterni e lontani dal centro di Londra, fino agli ultimi avvenimenti che si svolgono addirittura all'estero, in Francia.

|          |                        |               |             |         |
|----------|------------------------|---------------|-------------|---------|
| I-V      | (I-III-V)              | (II-IV) MADRE |             |         |
| VI-VII   | PADRE                  |               |             |         |
| IX-XIII  | MADRE                  |               |             |         |
| XIV-XXXI | Centro<br>di<br>Londra | KENSINGTON    | Esposizione | FRANCIA |

9. La prima coppia Ida-Beale si scinde dando origine ad altre due coppie: Ida-Sir Claude e Beale-Miss Overmore che, divise a loro volta, ne formeranno delle altre, delle quali la più importante ai fini della storia è quella formata da Sir Claude Miss Overmore.

Anche Mrs. Wix, la governante, che non le sue connotazioni di stravaganza e la sua luminosa capacità di azione e di silenzi sembrerebbe trovarsi fuori 'in absentia': infatti i personaggi che di volta in volta vengono accennati al suo nome, o partecipano di uno

A livello tematico e narrativo, invece, il movimento di raffronto si esprime rispettivamente attraverso il rapporto Maisie/mondo degli adulti e Maisie/narratore.

Se ipotizziamo che il mondo di Maisie e quello degli adulti sono due modi di intendere il reale e quindi considerabili come due diverse culture, possiamo tentare, avvalendoci di alcuni modelli proposti da J. M. Lotman, una lettura che metta in evidenza queste due contrapposizioni<sup>10</sup>.

Lotman individua come modello più semplice della ripartizione dello spazio nelle diverse culture, quello espresso dal rapporto NOI vs GLI ALTRI. Questo schema sembra particolarmente pertinente all'universo narrativo di *W.M.K.* dove sono chiaramente individuabili da un lato la società organizzata degli adulti fissa negli stereotipi del denaro e del sesso e dall'altro il mondo non organizzato della coscienza in formazione di Maisie.

A livello narrativo, ci rendiamo conto che, cambiando l'orientamento, cioè il punto di vista, il rapporto tra queste culture può ricevere una diversa interpretazione semantica. Il significato del testo cioè cambia a seconda che si assuma il punto di vista della bambina o quello del narratore.

stesso destino di morte - come la figlia Clara Matilda e il marito (to whom nothing was mentioned save that he had been dead for ages) o esistono solo nel suo desiderio inappagato - come Sir Claude - e - come Maisie - stabiliscono con lei un rapporto di collaborazione e di intesa solo apparente.

10. J. M. LOTMAN: *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, p. 155. Dice Lotman testualmente: «Sia dato uno spazio bidimensionale (piano) diviso da una frontiera in due parti, delle quali una comprenda una quantità limitata di punti e l'altra un numero illimitato così che prese unitamente esse compongono un insieme universale. Ne deriva che la frontiera deve essere in tal caso, una linea chiusa omeomorfa ad una circonferenza. Allora secondo il teorema di Jordan (fig. 1), la frontiera divide il piano in due porzioni: una esterna (ES) e una interna (IN). L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione noi vs gli altri».

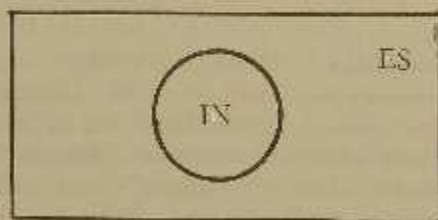


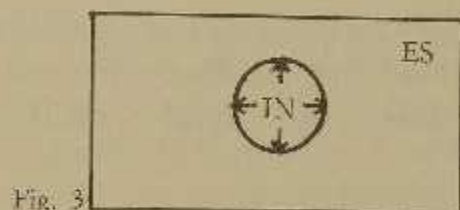
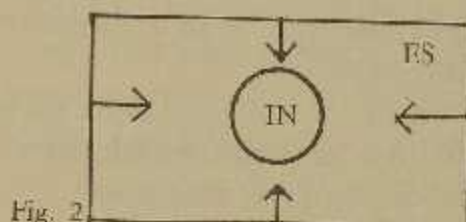
Fig. 1

In apertura del primo capitolo un'immagine esprime in termini inequivocabili il gioco del doppio orientamento: «She was taken into the confidence of passions on which she fixed just the stare she might have had for images bounding across the wall in the slide of a magic lantern. Her little world was phantasmagoric — strange shadows dancing on a sheet — a mite of a half scared infant in a great dim theatre».

Da una parte la società già formata degli adulti, il mondo prestabilito della rappresentazione teatrale (con tutto ciò che di magico e illusorio esso porta con sé) viene assunto come punto di riferimento, unica realtà da cui Maisie dovrà attingere le sue esperienze conoscitive:

Punto di vista del narratore ESTERNO vs INTERNO (Fig. 2)\* dall'altra è 'in nuce' il movimento della coscienza di Maisie che, partendo dal suo mondo confuso, fantasmagorico, di strane ombre, giungerà infine ad una consapevolezza ed alla capacità di scegliere e di agire:

Punto di vista di Maisie INTERNO vs ESTERNO (Fig. 3)\*



Questo doppio orientamento rimane costante per tutto il romanzo nella coesistenza dei due punti di vista narrativi. Quello di Maisie che, pur evolvendosi, rimane tuttavia costantemente caratterizzato dalla sua innocenza, e quello del narratore che, più smalzato ed esperto, ci mostra, con ironia che talvolta sfiora il sarcasmo, una realtà più cruda ed amara: «Maisie's terms accordingly play their part since her simpler conclusions quite depend



on them; but our own commentary constantly attends and amplifies».

L'ironia, nota caratteristica della 'voce' narrante<sup>11</sup>, costituisce la chiave di lettura del prologo, l'unica sequenza del romanzo in cui la storia viene presentata solo attraverso gli occhi del narratore. Essa ha non soltanto funzione di commento 'fuori campo' ma altresì una funzione ideologica che ci permette di esaminare il terzo rapporto, quello tra il testo e la società contemporanea<sup>12</sup>. Il prologo infatti mostra immediatamente l'aderenza ad alcune delle tematiche tradizionali della letteratura del periodo. Esso inizia con una parola che connota violenza: «the litigation» e a questa per associazione d'idee fa seguito l'evocazione del denaro e del compromesso: «He [Mr. Farange] was unable to produce the money or to raise it in any way; so that after a squabble scarcely less public and scarcely more decent than the original shock of battle his only issue from his predicament was a compromise proposed by his legal advisers and finally accepted by hers». (p. 17)

Segue poi il racconto della 'spaccatura' della bambina contesa tra i due genitori: «His debt by his arrangement remitted to him and the little girl disposed of in a manner worthy of the judgement-seat of Solomon». (p. 17)

E l'amaro commento nei confronti della società: «This was a society in which for the most part people were occupied only with chatter, ... contradiction grew young again over teacups and cigars»<sup>13</sup>. (p. 19)

Altrettanto significative sono le immagini legate alla presentazione di Maisie: «*Poor little monkey!*... She was abandoned to her *fate*. What was clear to any spectator was that the only link

11. Il carattere teatrale del romanzo viene quindi ribadito anche dal tipo di ironia drammatica adottata dal narratore che trasmette al lettore situazioni e situazioni che sfuggono completamente all'occhio innocente di Maisie, sottolineando ancora una volta il doppio livello interpretativo.

12. Per questo argomento mi sono state preziose alcune idee sviluppate da B. M. Pisapia durante il suo corso sulla «Narrativa Americana di Fine Secolo», all'Università di Roma.

13. Le immagini di sigari e tazze di tè sono ricorrenti nella narrativa jamesiana a connotare la superficialità e il carattere formale e ritualistico che caratterizzano questo tipo di società.

binding to either parent was this lamentable fact of her being a *ready vessel* for bitterness, a deep little *porcelain cup* in which biting acid could be mixed». (p. 18 corsivo mio)

La situazione disperata della bambina, in completa balia degli avvenimenti e della società degli adulti, incapace di agire e di difendersi, viene sottolineata oltre che dalle immagini legate al mondo degli animali e a fragili oggetti anche dall'accento alla sua assoluta inconsapevolezza di tutto ciò che viene tramato alle sue spalle: «Nothing could have been more touching at first than her failure to suspect the ordeal that awaited her little unspoiled soul». (p. 19)

Dunque insieme ai motivi della violenza e della cupidigia riappare nel romanzo anche il peso della fatalità e la rigida visione deterministica della fine del secolo.

C'è infine un ultimo elemento da sottolineare a proposito del rapporto testo/società vittoriana e lo spunto viene offerto proprio dal paragrafo conclusivo del prologo: la situazione finanziaria di Maisie, motivo che pur non comparando più nei capitoli successivi, rimane tuttavia determinante e sotteso a tutta la vicenda: «The child was provided for, thanks to a crafty godmother, a defunct aunt of Beal's who had left her something in such a manner that the parents could appropriate only the income». (p. 20)

Anche Maisie quindi, come la maggior parte delle eroine jamesiane, si trova in possesso di una somma di denaro delle cui origini ed implicazioni ella rimane completamente all'oscuro. Resta sottinteso tuttavia che la maggior parte delle scelte e degli avvenimenti narrati sono determinati da motivi economici. Analogo tipo di occultamento è riscontrabile anche nei confronti del sesso; anzi a questo riguardo la repressione è totale e la sua evocazione avviene soltanto a livello inconscio attraverso immagini inaspettatamente legate alla sfera sessuale. Allora se siamo d'accordo con Goldmann<sup>14</sup> che la forma, cioè nel nostro caso il sistema retorico della comunicazione romanzesca, è strettamente legato al sistema ideologico della società cui appartiene, possiamo affermare che il

14. L. GOLDMANN, *Sociologia del romanzo*, Milano Bompiani 1967



procedimento dell'occultamento, costante nel canone jamesiano, diventa indicativo della fobia vittoriana nei confronti del denaro e del sesso, vissuti e sentiti come espressione di violenza e di sopraffazione.

#### MOVIMENTO VERTICALE O DI EVOLUZIONI.

Come d'abitudine, nella prefazione James ricostruisce l'iter della sua creazione artistica e evidenzia la gradualità del processo creativo scaturito, quasi con sua stessa meraviglia, da un nucleo germinale: «I recognize again,... another instance of the growth of the 'great oak' from the little acorn; since *What Maisie Knew* is at least a tree that spreads beyond any provision its small germ might on a first handling have appeared likely to make for it». (Preface, p. 5)

Parallelamente al proprio processo creativo egli ci presenta anche quello della protagonista: «The child seen as creating by the fact of his forlornness a relation between its step-parents» (p. 7) la cui forza vitale e innovatrice scaturisce proprio dalla sua situazione d'inferiorità: «The early relation would be exchanged for a later; instead of simply submitting to the inherited tie and imposed complication, of suffering from them, our little wonder working agent would create, without design, quite fresh elements of this order...» (pp. 6-7).

Il processo continuo e sempre nuovo delle scoperte di Maisie è riscontrabile anche nel modo in cui il personaggio contravviene e supera tutti gli schematismi individuabili nella organizzazione del romanzo stesso.

Nell'universo narrativo di *W.M.K.* la protagonista si pone sempre come elemento di 'frattura' nei confronti della società, mentre tutti i personaggi del romanzo risultano fissi, codificati anche nella loro caratterizzazione fisica e legati a precisi schemi di comportamento. Di Beale e Ida Farange, ad esempio, si mette in evidenza l'aspetto superficiale ed aggressivo attraverso immagini ricorrenti che sottolineano la loro incapacità di evoluzione. L'aggressività di Ida, la madre di Maisie, viene suggerita dalla lunghezza spropositata del braccio e dalla sua abilità nel gioco del biliardo.



Beale, il padre, è caratterizzato dalla sua barba dorata e dall'«eternal glitter of the teeth». Accennando alla sua carriera in diplomazia il narratore dichiara con malcelata soddisfazione che «contemporary history had somehow had no use for him, had hurried past him and left him in *perpetual Piccadilly*». (p. 20, c.m.)

Ida, Beale, Sir Claude e Miss Overmore sono tutti accomunati dalla loro totale dipendenza dal sesso e dal denaro e Mrs Wix è soffocata dal suo rigido moralismo. Anche Maisie, soprattutto all'inizio, sembra 'in the cage' inesorabilmente prigioniera del gioco crudele del fato e del condizionamento ambientale. Poi, con la sua instancabile capacità di meravigliarsi, con la forza inesauribile della sua innocenza riesce non solo a salvare se stessa, ma a trasformare e a dare 'valore' a tutto ciò che la circonda: «... in short making confusion worse confounded by drawing some stray fragrance of an ideal across the scent of selfishness, by sowing on barren strands, through the mere fact of presence, the seed of the moral life». (preface p. 8)

Volendo visualizzare in termini geometrici il 'gioco delle coppie' intorno al quale si sviluppa il romanzo, Maisie verrebbe sempre a costituire il vertice di triangoli la cui base sarebbe rappresentata dalle varie coppie che di volta in volta si compongono e si sciolgono. Ella cioè si eleva sempre dal piano meschino della contesa e, da strumento passivo nelle mani dei due contendenti, riesce, con la sua innocenza e la sua capacità di meravigliarsi suggerita anche dal nome, ad acquistare una funzione attiva di elemento dirompente.

Dall'inizio del romanzo la capacità di evoluzione di Maisie viene sottolineata dal diverso linguaggio usato dal narratore nei suoi confronti. Secondo una tecnica familiare a James, l'«attacco» riprende quello dell'ultima frase della sezione precedente: «The child was provided for...» ma poi continua: «... but the new arrangement was inevitably confounding to a young *intelligence intensely aware* that something had happened which must matter a good deal and *looking anxiously out* for the effects of so great a cause». (p. 21 c.m.)

È sempre il narratore che parla, Maisie non ha ancora una sua 'voce' ma il rapporto tra lei e il mondo esterno si è già capo-

volto. Mentre nella sezione introduttiva la bambina appariva come semplice oggetto della contesa, essere inanimato o animale inconsapevole, ora veniamo messi di fronte alla sua intelligenza e alla capacità di guardarsi intorno. Anche se ancora frastornata ella è ormai calata nella mischia: « Only a drummer boy in a ballad could have been so in the thick of the fight ». (p. 21)

È questo il primissimo stadio del processo conoscitivo di Maisie; il mondo le appare ancora vago e confuso, ma ella comincia a *vedere* e d'ora in poi il suo punto di vista entrerà a far parte della struttura del romanzo accanto a quello del narratore. Non solo, ma la sua visione del mondo si va affermando progressivamente e acquista sempre più spazio nei confronti di quella più scaltra della 'voce' narrante.

Se, come abbiamo notato, il movimento di raffronto viene ribadito dalla simmetria delle opposizioni, così l'espandersi della consapevolezza di Maisie trova riscontro nella progressiva dilatazione spaziale. Dagli ambienti fissi e circoscritti dei primi capitoli si passa gradatamente agli spazi esterni, con descrizioni sempre più frequenti di scenari naturali.

Il primo accenno alla natura e al pulsare della grande città (Londra) si ha nel capitolo XII: « There was at this season a *wonderful month of May* — as soft as a drop so the wind in a gale that had kept one awake — when he (Sir Claude) took out his step-daughter with a fresh alacrity and they *rambled the great town* in search, ... of combined amusement and instruction.

They rode on the top of buses; they visited outlying parks, they went to crickets matches where Maisie fell asleep; they tried a *hundred places* for the best one to have tea ». (pp. 84-85, c.m.)

Man mano che la visione del mondo si amplia, si precisa l'atteggiamento di Maisie nei suoi confronti: il sonno durante le partite di cricket sottolinea fin d'ora il rifiuto della bambina di tutto ciò che sa di gioco, schema, di struttura codificata.

Nel capitolo successivo di fronte a quadri rappresentanti « stiff saints and angular angels with ugly Madonnas and uglier babies, strange prayers and prostrations » Maisie, per associazione d'idee, ripensa alla funzione mattutina in una chiesa scelta da Mrs. Wix di cui ricorda soltanto i lunghi sermoni e i vistosi cappellini delle



signore: l'ironia del narratore e l'attenzione critica di Maisie si appuntano nei confronti di una religione ridotta a pura ritualità e conformismo: «a silly superstition».

Nei capitoli XV e XVI l'azione si sposta dal centro, la National Gallery, alla periferia, i giardini di Kensington. Questi in realtà si trovano ad un quarto d'ora di cammino da casa, ma i due 'wanderers' (Maisie e Sir Claude) in un clima di esaltazione fantastica si sentono «hundred miles from London». È vero infatti che dal capitolo XV alla fine, parallelamente al progressivo ampliarsi degli spazi, ricorrono, alternativamente, momenti di meraviglia e delusione che sembrano scandire il processo conoscitivo di Maisie.

L'effetto di illusione è rafforzato dall'atmosfera incantata che caratterizza, anche se in modo diverso, i tre momenti principali di questa evoluzione.<sup>16</sup> Il primo che ha per sfondo appunto i giardini di Kensington, è caratterizzato da un'atmosfera fantastico-cavalleresca: «A great green glade was before them, and high old trees, and under the shade of these, in the fresh, turf, the crooked course of a rural footpath. «It's the Forest of Arden», Sir Claude had just delightfully observed, «and I am the banished duke, and you 're — what was the young woman called? — the artless country wench. And there, 'he went on, 'is the girl — what's her name, Rosalind? — and (dont't you know)? the fellow who was making up to her. Upon my words he is making up to her»<sup>16</sup>! (p. 104)

15. A proposito del rito di iniziazione di Maisie e del suo continuo riferirsi ad un mondo fiabesco, è interessante questa osservazione di Prupp in «Paradigma della funzione della fiaba» in P. M. BERTINETTO, C. OSSOLA, *La pratica della scrittura*, Torino, Einaudi 1976, p. 182: «Il rito dell'iniziazione si celebrava sempre nel folto della foresta e della boscaglia ed era circondate sempre da un più profondo mistero, inoltre era accompagnate da torture fisiche e da mutilazioni».

Nel rito di iniziazione di Maisie il folto della foresta si è trasformato nei giardini di Kensington, il mistero si interiorizza e diventa il primo segreto custodito nel fondo della coscienza della bambina e le torture diventano le intense emozioni che scottano per la prima volta la sua sensibilità.

16. Non è casuale che il brano sia pieno di richiami a situazioni e personaggi di una commedia fiabesco-shakespeariana come *As you like it*, le cui fumi sono *Rosalinde*, racconto cavalleresco di T. Lodge (1590) cioè, a sua volta, si rifà in parte al pseudochauceriano *Tale of Gamelin* (1350).

Qui Maisie, sentendo per la prima volta dalla bocca del Capitano parole affettuose nei confronti di sua madre esplose in un'effusione di sentimenti contrastanti mai provati fino a quel momento.

Una cornice fiabesca caratterizza anche il XVIII capitolo, che si svolge in un luogo ancora più misterioso e lontano: i giardini dell'Esposizione, dove la bambina incontra per caso il padre in compagnia di una misteriosa e scintillante 'Black Countess'. Dopo qualche attimo di confusione e di smarrimento Maisie si ritrova seduta in una carrozza che la conduce velocemente verso la casa di quest'ultima 'conquista' del babbo. L'atmosfera si degrada: dall'idillico cavalleresco caliamo in un clima da circo equestre, con evocazioni di paesi tropicali, di luci e colori sgargianti.

Queste connotazioni esotiche servono ad allargare ulteriormente la dimensione spaziale: «The child had been in *thousand of stories* — all Mrs. Wix's and her own, to say nothing of the *richest romances* of French Elise — but she had never been in such a story as this. By the time he had helped her out of the cab, which drove away, and she heard in the door of the house the prompt little click of his key, the *Arabian Nights* had quite closed round her». (p. 127, c.m.)

Dal capitolo XXII in poi l'azione si sposta addirittura all'estero, in Francia, ed è qui che Maisie sfiora la realizzazione del suo sogno: rimanere per sempre da sola con Sir Claude. Sogno che finirà in una delusione: nell'ultimo capitolo Maisie deciderà di lasciare Sir Claude e Mrs. Beale al loro destino e di seguire Mrs. Wix, con un atto di libertà e di amore: «Mrs Wix was already out — on the threshold Maisie paused, she put her hand to her stepfather — he took it and held it a moment, and *their eyes met as the eyes of those who have done for each other what they can*. Good-bye», he repeated. «Good-bye». And Maisie followed Mrs. Wix». (p. 127, c.m.)

Anche se seguire Mrs Wix si presenta come scelta inevitabile, questo non significa che Maisie si sia conformata al rigido e spesso vuoto moralismo della governante. La differenza tra i due personaggi si delinea gradatamente con il procedere del testo e si afferma in modo chiaro negli ultimi capitoli.

All'inizio il rapporto con Mrs Wix è di natura simbiotica,



quasi morbosa, come è sottolineato nella descrizione della prima, forzata separazione tra la governante e la bambina: «(...) The first parting from Mrs Wix was much worse. The child had lately been to the dentist's and had a term of comparison for the screwed-up intensity of the scene (...) Embedded in Mrs Wix's nature as her tooth had been socked in her gum, the operation of extracting her would really have been a case for chloroform (...)» (p. 34). Alla fine del romanzo i due personaggi hanno invece acquistato una fisionomia ben precisa e profondamente diversa. Per rifarci ancora una volta ad un'immagine di Lotman, essi servono ad individuare nel testo le diverse 'frontiere'<sup>17</sup> cioè le linee di demarcazione dei due diversi spazi culturali. Per Maisie la frontiera è l'innocenza e la capacità di «wonder», che difendono la cittadella della sua coscienza dagli attacchi del mondo degli adulti.

Lo spazio che divide il mondo di Maisie da quello degli adulti viene indicato metaforicamente a livello lessicale da numerosi riferimenti a «barrier», «insurmountable», «lack of communication», «precinct», «natural division» e soprattutto dalle innumerevoli porte chiuse che si susseguono in tutto il romanzo con un ritmo quasi ossessivo. Cito a titolo di esempio l'immagine più suggestiva: «Everything had something behind it: life was a long, long corridor with rows of closed doors». (p. 36) Il processo di iniziazione di Maisie si configura come il lento dischiudersi di queste porte sulla realtà del mondo che la circonda. La metafora della porta chiusa è presente e costante fino all'ultima pagina del romanzo:

(p. 245)

(Mrs. Beale)... caught her by the arm and... whirled her round in a further leap to *the door which had been closed*

poche righe oltre:

(Mrs. Beale)... glued her back to *the door* to prevent Maisie's flight

(p. 247)

(Mrs. Beale)... still guarded *the door*

17. Lotman definisce così la frontiera: «Nei modelli della cultura la continuità dello spazio è violata in corrispondenza della frontiera, questa appartiene sempre e solo ad un unico spazio - l'interno o l'esterno - e risi entrambi allo stesso tempo». op. cit., p. 165.

(p. 248)

Mrs. Beale came away from *the door*

e finalmente:

Sir Claude had reached *the other door and opened it*

Per la società organizzata la frontiera è invece rappresentata dai codici e dalle convenzioni.

Un'immagine nel capitolo XXVI sembra riprodurre visivamente questa frattura tra i due diversi modi di intendere la vita. Mrs. Wix e Maisie sono ambedue nella loro stanza d'albergo in Francia e, richiamata dalla festosa animazione del 'caffè' sottostante, Maisie esce sul balcone: «She hung again over the rail; she left the summer night, she dropp ed down into the manner of France. There was a café below the hotel, before which, with little chairs and tables, people sat on a *space enclosed* by plants in tubs, and the impression was enriched by the flash of the white aprons of waiters and the music of a man and a woman who *from beyond the precinct*, sent up the strums...» (p. 197, corsivo mio)

Sono compresenti due spazi: l'uno interno l'altro esterno. Maisie è fuori, sul balcone, mentre Mrs. Wix rimane nella stanza. La scena che Maisie vede in basso è divisa a sua volta in uno spazio interno al recinto, dove la gente 'comune' siede ai tavolini del caffè e in un altro 'al di là' del recinto dove due artisti suonano una canzone d'amore. La gente seduta ai tavolini e Mrs. Wix appartengono allo spazio della convenzione e dell'immobilità, mentre Maisie e gli artisti sono espressione di un mondo in movimento. Siamo quindi di fronte ad una contrapposizione doppia e parallela: interno/esterno, fissità/movimento <sup>18</sup>.

Completamente inserita nel mondo immobile degli adulti, la frontiera per eccellenza è Mrs. Wix, della cui affettuosa presenza però Maisie non riesce mai a liberarsi — ad un tempo ostacolo e complemento indispensabile del cammino della bambina verso la conoscenza. Mentre il processo cognitivo di Maisie è in continua evo-

18. «Gli elementi fissi di un testo formano la struttura cosmogonica, geografica, sociale, ecc. del mondo: tutto ciò che può essere riunito sotto il concetto di ambiente del 'eroe' è l'elemento mobile del testo». J. M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 153.



luzione: «As she was condemned to know more and more, how could it logically stop before she should know Most? It came to her in fact as they sat there on the sands that she was distinctly on the road to know everything... She looked at the pink sky with a placid foreboding that soon should have learnt All». (p. 195)

Mrs. Wix crede invece che la conoscenza sia tutta contenuta nell'ambito ristretto del suo codice morale, e si inserisce così nella schiera dei personaggi codificati e privi di evoluzione.

È anche vero però che, pur rimanendo spesso soffocata nell'aridità del suo codice, ella è anche l'unico personaggio che con la sua presenza costante e con i suoi silenzi darà a Maisie la forza necessaria per capire e per scegliere. Pur nella sua ambiguità, Mrs. Wix è dunque un personaggio di 'crescita' e di rinnovamento e sembra riaffermare, insieme a Maisie, il tentativo di James, in questo romanzo, di superare la disperata visione positivistica della fine dell'ottocento con la fede nella innocenza, nei valori etici e nella capacità dell'uomo di rinascere e ricreare continuamente.

## IL XVI CAPITOLO.

Nel XVI capitolo, centro geometrico del romanzo, si trovano concentrati in una sorta di 'mise en abîme' tutti i motivi esaminati sin qui.

Spartiacque simmetrico a livello dell'intreccio è il luogo dove per la prima volta prende avvio e forma la liberazione e dunque l'autonomia di Maisie.

Viene ribadita in questo capitolo la logica del rinnovamento e della creatività continua come filo conduttore del processo di maturazione di Maisie. Un certo numero di avvenimenti accadono qui per la prima volta e sono quindi rivestiti di una particolare intensità emotiva:

«...she cried ... as she had never cried at any one» (p. 112)

«...she felt a thrill altogether new...» (p. 111)

«...he spoke of her mother: as she had never heard anyone speak... on the subject of her ladyship it was the first real kindness she had heard». (p. 112)

«...*She had never seen Sir Claude look as he looked just then*». (p. 115)

«...*Nothing of this kind had ever yet happened to them*». (p. 117)

G. Genette nella sua analisi della *Recherche* di Proust<sup>19</sup> attribuisce carattere di 'primultimità' alle descrizioni di avvenimenti che si verificano per la prima volta, e spiega: «...il sentimento del primo momento, cioè il fatto che la prima volta, proprio nella misura in cui si prova intensamente il suo valore inaugurale è sempre già contemporaneamente un'ultima volta — se non altro perché essa è definitivamente l'ultima ad essere stata la prima e, dopo di essa, fatalmente, comincia il regno della ripetizione e dell'abitudine». Mi sembra però che negli episodi appena citati James, a differenza di Proust, invece di sottolineare il modello iterativo per tutte le scene che si ripeteranno in seguito, ponga l'accento piuttosto sulla novità che questi avvenimenti rappresentano rispetto al passato.

Si evidenzia in questo modo la contrapposizione passato/presente fondamentale in questo testo.

La maturazione di Maisie si svolge nell'arco di tempo compreso in questa opposizione e ad essa ne corrisponde un'altra, espressa nel rapporto fiaba/realità che si concretizza nell'immagine del teatro, metafora portante di tutto il romanzo.

Nel primo capitolo infatti, Maisie viene presentata come un bambino spaurito in un grande teatro vuoto: «It was as if the whole performance had been given for her — a mite of a half-scared infant in a great dim theatre». (p. 21) Ella è dunque sola, spettatrice disorientata di questa grande rappresentazione fatta dagli adulti. Ma con il progredire del romanzo e del processo cognitivo della bambina, la sua posizione si capovolge lentamente fino a trasformarsi da spettatrice a personaggio — personaggio protagonista — della storia.

Questo rovesciamento delle posizioni si realizza proprio nel XVI capitolo dove il motivo del teatro, cui precludono i riferimenti a *As you like it* del capitolo precedente, rimane costantemente

19. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 121.



presente e sottolineato dai continui richiami alla fiaba e al romanzo cavalleresco.

Inizialmente siamo ancora immersi nel mondo infantile di Maisie, un mondo di fiaba, di meraviglia, di ombre e paure: «As she met the *Captain's blue eyes* the greatest *marvel* occurred; she felt a sudden relief at finding them reply with anxiety to the *horror* in her face». (p.108, c.m.)

Subito dopo, attraverso l'ironia del narratore, viene ribadito il doppio livello narrativo. Maisie infatti dice al capitano di aver udito Sir Claude apostrofare la madre con un «damned old brute». L'ironia nasce dal fatto che la frase effettivamente pronunciata da Sir Claude alla fine del capitolo precedente è stata 'vittorianamente' espressa da James con un «you damned old b ->» che lascia immaginare una espressione evidentemente più cruda di quella riferita da Maisie. Il Capitano ride della sua ingenuità, siamo ancora di fronte alla totale incomunicabilità: Maisie non capisce e i grandi ridono di lei. Continua il modello domanda/risposta, ma si avverte già un primo cambiamento; il Capitano infatti accetta il dialogo: non si limita a rispondere, anche lui pone degli interrogativi.<sup>20</sup> Sia l'azione che la rigida caratterizzazione da 'soldatino di stagno' del Capitano corrispondono agli stereotipi della fiaba nella descrizione del quadretto di maniera e nella insistenza sugli elementi di gentilezza e disponibilità<sup>21</sup>.

A questo punto la distanza tra Maisie e il mondo degli adulti, tra la spettatrice e gli attori, sembra ridotta. Il momento magico viene sottolineato dall'evocazione di immagini legate al mondo della natura secondo gli stereotipi della fiaba e del romanzo d'amore<sup>22</sup>.

20. «The Captain stupefaction was fine. Angry - she? Why she is an angel! On the spot, as he said this, his face won her over; it was so *bright and kind*, and his *blue eyes* had such a reflection of so *mysterious grace*». (p. 109 c.m.)

21. «... he was a candid simple soldier; very grave - she came back to that - but not at all terrible. He *smiled* down at her, *hesita ting* looking *pleasanter and pleasanter*. «Let me tell you about your mother». He put out a big military hand which she immediately took and they turned off *together* to where a *couple of chairs* had been placed *under one of the trees*. (p. 109, c.m.)

22. «The Captain inclining his military person, *sat sideways* to be closer and *kinder* ... ten minutes before she had never seen him but she could now sit there touching him, *trouched and impressed by him* and thinking it nice when a gentleman was thin and brown. (p. 109, c. m.)

Anche durante la conversazione sono numerosi i riferimenti a fantastici balli a corte e a immagini convenzionali di Conti e Lords. Alla fine anche Maisie comincia a recitare nel tentativo di imitare il 'favoloso' mondo degli adulti: «It struck her as the way that at balls, by delightful partners, young ladies must be spoken to in the intervals of dances; and she tried to think of something that would meet it at the same high point ... Maisie laughed, with a certain elegance, in return — the young lady at the ball certainly would — ... - Don't you know him? She judged her young lady would say that with light surprise». (p. 110 c.m.)

È questo a mio avviso il *climax* del capitolo se non dell'intero romanzo. Nel momento in cui la distanza tra Maisie e il mondo degli adulti sembra annullarsi, la bambina si lascia prendere dal gioco della finzione e prova a recitare anche lei. O meglio, ella s'illude per un attimo che finzione e realtà coincidano, che l'atmosfera di fiaba in cui si sente immersa corrisponda alla realtà. Ma è illusione di un momento; la vita per Maisie è qualcosa di diverso dalla 'commedia' che recitano tutti gli altri, e la distanza tra i due spazi culturali si ristabilisce immediatamente. La fiaba, l'illusione, la finzione non si identificano più con il mondo incerto e confuso della fantasia di Maisie, ma piuttosto con quello stereotipato e falso degli adulti. Il mondo di Maisie, anche se fantasmagorico e confuso («her little world was phantasmagoric, strange shadows dancing on a sheet...») non è falso e illusorio. È piuttosto una ricerca continua ed autentica che non può contaminarsi con gli stereotipi di un'arte di maniera.

Da questo punto in poi il tono della conversazione tra Maisie e il Capitano è sincero solo per metà: la prima incrinatura nell'atmosfera idillica e fiabesca si avverte nello scoppio di collera del Capitano nei confronti dei nomi dei presunti amanti di Ida, che lascia intuire dei risentimenti di origine economica e sessuale. «Do you mean a *fat man with his mouth always open?* ... *What - do - you - call-him's brother, the fellow that owned Bobolink? ... he's an awful beast. Your mother never looked at him*». (p. 110, c.m.)

Qualcosa si è incrinato, delle sottilissime spie ci mettono in guardia: «After which abruptly, with a different look, he put down



again on the back of her own the hand he had momentarily removed. Maisie even thought he *coloured a little*. (p. 111 c.m.)

Fidando sul fascino dei suoi profondi occhi azzurri il Capitano continua a recitare, mentre Maisie, colpita nel profondo della sua sensibilità, prova una serie di emozioni e di sensazioni di cui si ribadisce, come si è visto, il carattere di primulimità e quindi di vibrante attualità. Seguiamo con ordine il susseguirsi delle emozioni di Maisie:

She had been touched already by his tone, and now she leaned back in her chair and felt something *tremble within her*. (p. 111)

...she found herself, in the intensity of her response, *throbbing with a joy* still less utterable than the essence of the Captain's admiration. (p. 112)

The *tears* filled her eyes and rolled down her cheeks. (p. 112)

She *cried with a pang straight at him*, cried as she had never cried at anyone in all her life. (p. 112)

Nella successione di queste scene si può cogliere l'evocazione mimetica di un rapporto sessuale. Motivo tematico che si inserirebbe logicamente tra i vari aspetti della maturazione di Maisie e che viene debitamente occultato secondo i codici vittoriani dominanti<sup>23</sup>.

«Joy», «tears», «love»: i tre momenti cruciali della maturazione di Maisie. Nell'esplosione di gioia, di pianto e di amore che scaturisce dalla parola «love», usata dal Capitano, ella si manifesta tutta intera per la prima volta. È significativo che «love» come sostantivo, nel suo significato più completo, non era mai stato usato finora. Era comparso spesso nei *clichés* di Mrs. Overmore/Mrs. Beale ('sweet love', 'lovely') oppure come verbo, ma sempre con un'implicazione ironica. Da questo momento in poi si ritroverà invece molto spesso (nel capitolo XVI ricorre almeno cinque volte).

È questo dunque il momento epifanico, la linea di demarcazione tra un prima e un poi, tra illusione e realtà. Questa doppia contrapposizione Passato/Presente, Fiaba/Realtà è sintetizzata mirabilmente in un brano in cui riappare Mrs. Wix in associazione

23. Cfr. nota 2.

con la parola 'game' ricca di connotazioni: «Mrs. Wix original account of Sir Claude affection seemed as empty *now* as the chorus in a children's *game* and the husband and wife, but a little way off at that moment, *were* face to face in hatred and with the dreadful name he had called her still in the air». (p. 112, c.m.)

Il passato è il mondo dei vuoti racconti di Mrs. Wix, il mondo dei giochi, delle finzioni infantili; il presente è la realtà dei sentimenti e delle passioni più immediate.

La distanza tra Maisie e il Capitano si fa sempre più evidente. Maisie vorrebbe che tutte le frasi gentili ed affettuose che il Capitano ha pronunciato nei confronti di sua madre corrispondessero ad un sentimento di amore autentico e duraturo <sup>24</sup> mentre le risposte del Capitano al contrario indicano un atteggiamento niente affatto chiaro: il suo comportamento diventa sempre più imbarazzato nei confronti della serietà di Maisie, quando non esplose nella consueta ilarità con cui tutti sempre reagiscono di fronte alle espressioni semplici e chiare di lei: «Are you going to live with mama?» *The immemorial note of mirth* broke out at her seriousness. «One of these days» (p. 114 c.m.)

Maisie e il Capitano si salutano. Anche se non ci è stata tutta la comprensione che la bambina aveva sperato, l'esperienza è stata per lei positiva e determinante. Maisie promette al Capitano di non riferire a nessuno quello che si sono detti: è il suo piccolo segreto, espressione del raggiungimento di un'autonomia che subito si manifesta: «*She had never seen Sir Claude look as he looked just then...his conversation with her mother had clearly drawn blood, and the child's old horror came back to her*». (p. 116 c.m.) Maisie viene ancora ripresa dalle vecchie paure del mondo confuso della sua infanzia. Ma ormai è cambiata e difende il suo segreto, la nuova scoperta di un sentimento di amore, trincerandosi dietro un atteggiamento vago e disattento: «it was the essence of her method not to be silly by halves»: il metodo della stupidità è l'unico che le rimane per impedire che gli altri invadano e distruggano l'integrità della sua coscienza. La capacità di assumere finalmente un

24. «'Say you love her, Mr. Captain, say it, say it!' she implored... 'Are you going to live with mama? You do love her? Then don't do it just a little...like all the others...Do it always'». (pp. 113-114)



atteggiamento autonomo nei confronti di questo personaggio che è stato descritto come il suo idolo, è il segno di una raggiunta maturità. Maisie e Sir Claude si separano senza guardarsi. Questo particolare acquista ancora una volta un significato speciale di 'primultimità' («Never of this kind had yet happened to them»), se consideriamo quanto Maisie sia sempre stata sensibile al fascino degli occhi <sup>25</sup>.

Infine il contributo più personale da parte di Maisie a tutta questa vicenda si esprime nella frase immediatamente successiva: «*But it had no power to make her love him less, so she could not only bear it, she felt as she drove away - she could rejoice in it.*» (p. 116, c.m.)

Nel rimandarla a casa da sola in carrozza, Sir Claude le chiude la porta dall'esterno: gli ostacoli che Maisie incontra le vengono sempre messi dagli altri, ma Maisie continua ad amare: è questo il 'dolce e sicuro segreto della sua vittoria': «*It brought again the sweet sense of success that, ages before, she had had at a crisis when, on the stairs, returning from her father's, she had met a fierce question of her mother's with an imbecillity as deep and had in consequence been dashed by Mrs. Farange almost to the bottom.*» (p. 116, c.m.)

È importante sottolineare il collegamento con il passato; è come se il 'sweet success' di Maisie, la sua capacità di amare, annullino la frattura tra passato e presente, tra fiaba e realtà.

Maisie ha finalmente acquistato una dimensione personale che, come lascia intuire la frase conclusiva del romanzo, si apre anche verso prospettive future: «Mrs. Wix still had room for wonder at what Maisie knew». I movimenti di raffronto e di crescita sembrano fondersi nella struttura circolare della chiusa che ripropone la clausola del titolo.

In realtà i due movimenti permangono fino in fondo: infatti alla immobilità speculare di una identica frase proposta come titolo e conclusione di un romanzo, si sovrappone la vitalità e la speranza suggerite da un interrogativo che rimane aperto.

IGINA TATTONI

25. Nel corso della narrazione viene sottolineato ripetutamente soprattutto in occasione dei suoi incontri con Sir Claude, con Miss Overmore e con il Capirano.