

IMMAGINI IN *WHAT MAISIE KNEW*

Uno degli aspetti salienti della produzione di Henry James è rappresentato dalla straordinaria diffusione e pregnanza delle immagini che vi compaiono. Esse costituiscono una realtà che, per quanto sotto un certo aspetto correlata intimamente con il resto dell'opera, è per un altro verso a sé stante, quasi sotterranea e nascosta nel discorso narrativo. In questa realtà ogni elemento acquista un suo proprio significato in quanto parte integrante di un sistema di altri elementi. Le immagini, inserite in modo quasi impercettibile, mimetizzate nel tessuto dell'opera, formano così una isotopia¹ diversa da quella del contenuto denotativo della narrazione, quasi parallela ad essa ed indipendente. In opere di James appartenenti a fasi e momenti differenti ritroviamo la presenza pressoché costante di un nucleo di immagini fondamentali, legate tra loro in un fine e complesso gioco di forze.

Questo loro carattere di ripetitività le rende particolarmente interessanti. Charles Mauron,² una volta dimostrato il carattere ossessivo della rete di associazioni nella poesia di Mallarmé, ne sottolinea, proprio in virtù di questa loro caratteristica, la loro origine presumibilmente inconscia. Citiamo le sue parole:

Ecco dunque una prima rete di associazioni che raggruppa le seguenti idee: morte, combattimento, trionfo, grandezza, riso. Ognuna di queste idee è rappresentata da varie parole apparentate (per contiguità o per somiglianza). Le parole sono coscienti: il loro appaiamento, e quindi ogni idea, lo sono ugualmente. Si può dire la stessa cosa della rete? Essa è estranea al succedersi degli avvenimenti e dei pensieri chiari [...]. La sua struttura mostra perciò una certa indipendenza. [...] appena un elemen-

1. Per il concetto di «isotopia», cfr. M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973, p.16.

2. CH. MAURON, *Métaphore ossessive in Mallarmé*, in R. BONDI (a cura di), *Letteratura e Psicanalisi*, Zanichelli, Bologna, 1975, pp. 101-119.

to ideo-affettivo assume una caratteristica d'intrusione e di ossessione piuttosto angosciosa, si può supporre l'intervento di fattori inconsci³.

Inoltre se accettiamo l'idea che nella creazione letteraria, come in altre forme di creazione artistica, l'attività dell'inconscio ha un ruolo particolarmente notevole (il linguaggio letterario si distinguerebbe dal linguaggio non-letterario per una presenza più consistente di figure e quindi per una sua maggiore opacità, assomigliando in questo modo, sotto un certo aspetto, al linguaggio dell'inconscio)⁴, comprendiamo più chiaramente il peso che le immagini di James hanno nella sua produzione, in quanto creano, assieme agli altri procedimenti stilistici propri della narrativa, una determinata reazione estetica. Queste immagini, rappresentative di idee cariche di effetti allo stesso modo delle fantasie, nello sviluppo delle loro reciproche relazioni sono un corrispettivo ed un rinforzo dello sviluppo *drammatico* di tutti gli altri elementi che compongono un'opera, dei suoi significati profondi.

Sceghieremo ora come oggetto della nostra analisi il breve romanzo di James *What Maisie Knew*⁵ e vedremo se e in che modo le immagini in esso presenti abbiano la funzione di precisare ed intensificare questi significati profondi, di portarli più facilmente alla luce e di aumentarne la carica emozionale ed estetica.

Dobbiamo innanzi tutto precisare che cosa intendiamo per «immagine». Ma prima di definire il termine «immagine», inteso in questo lavoro fondamentalmente in senso linguistico, è indispensabile sottolineare un aspetto di grande rilievo dell'arte di James e cioè che anche le immagini che fanno parte dell'universo spazio-temporale del racconto, del contesto extra-linguistico, sono spesso, con caratteristiche diverse da quelle contemplate dalla retorica, delle figure, sono dense cioè di significati simbolici, fantastici ed emozionali.

Ad esempio in *What Maisie Knew* la configurazione più frequente, via via che la narrazione e la storia procedono, dei luoghi che circondano Maisie — un paesaggio «squisitamente interiore»,

3. *Ibid.*, p. 103.

4. Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

5. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1975.

come lo definisce Agostino Lombardo ⁶ — ha anche la funzione di testimoniare da una parte il graduale processo di individualizzazione della bambina e dall'altra una sua più matura percezione delle cose. Gli sfondi appena accennati di alcune scene e i diversi paesaggi naturali più estesamente delineati che accompagnano Maisie verso la conclusione della vicenda sono vere rappresentazioni psicologiche, complesse immagini, riflesse nella realtà esteriore, della realtà intima della bambina, dei suoi pensieri inconsci, dei vari gradi di sviluppo delle sue capacità cognitive e delle trasformazioni che subiscono le sue emozioni e le sue motivazioni.

All'inaspettato incontro di Maisie e Sir Claude con Ida in compagnia del suo amico, il Capitano, ed al successivo colloquio di quest'ultimo con la bambina, fanno da sfondo l'ombra degli alberi alti ed antichi, un sentiero tortuoso nell'erba fresca, il luccichio del lago, il canto degli uccelli, le voci dei bambini ed i leggeri tonfi delle barche nei giardini di Kensington in una giornata di giugno: cornice naturale quasi fiabesca, che sottolinea ed evoca lo stato dei pensieri e delle emozioni di Maisie in questa fase della sua storia. Ella vive l'esperienza in una dimensione in parte ancora fantastica, anche per l'influsso del suo patrigno, e coltiva il sogno infantile di modi galanti e di atmosfere sfarzose. «*It's the Forest of Arden,*» - aveva detto Sir Claude durante la passeggiata - «*and I'm the vanished duke, and you're [...] the artless country wench. And there's*» — aveva poi continuato — «*is the other girl — what's her name, Rosalind? — and (don't you know)? the fellow who was making up to her...*»⁷.

Lo stupore ed il terrore quasi sacro che in Maisie spesso accompagnano la visita della madre trapelano per esempio dagli accenni al palcoscenico naturale, in cui irrompe Ida nella sua improvvisa visita alla figlia a Folkestone; palcoscenico quasi surreale, pervaso da una crescente oscurità, in cui la madre, simile ad una grande attrice drammatica, troneggia nella sua immensità e nel suo fulgo-

6. H. JAMES, *Le Prefazioni* (a cura di A. LOMBARDO), Neri Pozza, Venezia, 1956, p. XL.

7. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Ch. 15.

re: un giardino vuoto d'albergo in prossimità di un mare blu, la pace di un crepuscolo estivo e le ombre che si addensano.

Il mare che Maisie attraversa nel suo viaggio verso la Francia è ricco anche di significati legati alla rinascita e alla purificazione. La dipone infatti quasi rigenerata e rivivificata sulla costa francese, pronta per la sua iniziatazione, il suo ingresso nella maturità. Inoltre, verso la fine del racconto, le passeggiate che Maisie e Mrs Wix compiono a Boulogne, durante l'assenza di Sir Claude, su verso la città alta, con il suo bastione, le panchine con le vecchie dalle cuffiette con la pieghettatura bianca e gli orecchini d'oro, le case con le facciate gialle, il castello scuro con la biancheria stesa alla finestra, e l'ampia veduta della città moderna, della cupola e della statua dorata della Vergine — un modo percepito come «cortese» e mistico — hanno anche il chiaro significato simbolico di un progressivo distacco da quanto vi era di negativo nel loro passato. Infine lo spazio fisico in cui Maisie raggiunge i momenti di più profonda ed intensa consapevolezza di se stessa non solo la circonda, ma la impregna di sé: la spiaggia ormai deserta, la bassa marea, lo sciacquo delle onde e l'aria grigio-rosa della sera conferiscono alla scena il senso di un incontro mistico, nella solitudine assoluta, con l'assoluto. Possiamo ora riprendere il nostro discorso sul termine «immagine», inteso ora in senso strettamente linguistico. Utilizzeremo innanzi tutto la definizione che ne dà Michel Le Guern:

...è possibile definire l'immagine dal punto di vista della realtà linguistica come l'uso di un lessema estraneo all'isotopia del contesto immediato⁸.

Ma anche la definizione di Stephen Ullmann ci sarà utile, soprattutto per introdurre il discorso su alcune figure retoriche, che esamineremo più avanti seppure con differente approfondimento, quali la metafora, la metonimia e il paragone. Ullmann considera l'immagine come «l'espressione linguistica di una analogia»⁹.

Mentre il termine introdotto dalla metonimia appartiene in genere più o meno strettamente all'isotopia del contesto, in quan-

8. M. LE GUERN, *op. cit.*, p. 53.

9. *Ibid.*, p. 57.

to tale figura retorica esprime tra i suoi due membri una associazione per contiguità, nel caso invece del paragone e soprattutto della identificazione¹⁰ e della metafora (nelle quali il termine, specialmente per l'assenza del modalizzatore comparativo — *come, simile a, somigliare* — possiede di solito un maggior grado di imprevedibilità e di incompatibilità con il contesto) quello dei due membri della figura denominato «emittente di immagini»¹¹, in relazione di similarità con il «ricevitore di immagini», è in genere estraneo all'isotopia del contesto. È quindi in modo particolare in questo secondo caso che la rappresentazione mentale introdotta dal termine metaforico o dal secondo termine di paragone creerà un'immagine intesa in senso linguistico.

Analizziamo ora le immagini più frequenti in *What Maisie Knew*, senza precisare per il momento quale figura retorica esse realizzino, sebbene, da quanto abbiamo detto finora, è facile dedurre che oggetto del nostro studio saranno i paragoni (incluse le identificazioni) e le metafore. Dobbiamo precisare che non potremo limitarci a considerare il termine che crea l'immagine, l'emittente di immagini cioè, ma che dovremo prendere in considerazione contemporaneamente il ricevitore di immagini, la realtà designata dal termine usato in senso figurato se si tratta di una metafora o dal primo termine di paragone nel caso di un paragone; dovremo cioè cercare di identificare il significato esplicito o implicito dell'immagine.

Le immagini più ricorrenti e più vive in *What Maisie Knew* appartengono ai seguenti campi semantici: «il mondo animale», «il mondo vegetale», «il mangiare», «la luce», «l'acqua», «la favola», «il mondo dello spettacolo», «la religione», «il combattimento», «il gioco» (o più esattamente il «*game*», come vedremo più avanti). Diciamo subito che i significati racchiusi nella maggior parte di questi campi semantici, considerati isolatamente, non sono affat-

10. Per G. Genette l'identificazione è un paragone privo di modalizzatore motivato o no, con o senza il primo termine di paragone. Solo l'identificazione immotivata senza primo termine di paragone (*la mia fiamma*) sarebbe una metafora. Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 26-29.

11. Per il concetto di emittente e di ricevitore di immagini, cfr. H. WELMURICI, *Metafora e monozogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 39-41 e pp. 60-61.

to omogenei; essi possono invece distanziarsi l'uno dall'altro in maniera più o meno profonda fino ad opporsi ed a formare un bipolarismo perfetto.

Se le immagini appartenenti a molti dei campi semantici nominati sopra sono frequenti, seppure in misura diversa, nelle varie opere di James, ci sembra che quelle appartenenti al campo semantico «favola» siano particolarmente diffuse in questo racconto. Nel nostro caso specifico consideriamo il termine «favola» in senso lato e cioè come oggetto qualsiasi di una narrazione non realistica. Le immagini di questo tipo sottolineano il particolare atteggiamento che Maisie, soprattutto nella prima metà del racconto, ha spesso nei confronti della realtà, quando cioè ella percepisce quello che vede e quello che le viene riferito su di un piano alquanto fantastico, vuoi per la giovane età e l'influsso di Mrs Wix, vuoi per un bisogno di difendersi da una realtà spiacevole. La presenza di questo tipo di immagini, tra l'altro, funge anche da conferma della particolare scelta stilistica operata da James in *What Maisie Knew*, ed esposta nella Prefazione, della focalizzazione interna fissa. Gli esempi seguenti si riferiscono a immagini legate al campo semantico «favola» in senso stretto e in un senso più vasto:

The child had been in thousands 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.

From this minute that pitch of the wondrous was in everything, particularly in such an instant 'Open Sesame' and in the departure of the cab ... (Ch. 18).

When the reign of Miss Overmore followed that of Mrs Wix... (Ch. 5)

She took refuge on the firm ground of fiction [...] Her conversation was practically an endless narrative, a great garden of romance, with sudden vistas into her own life [...] she made the child take with her again every step of her long lane and think it beyond magic or monsters. (Ch. 4)

...our young lady observed on his departure that if he had only had a turban he would have been quite her idea of a heathen Turk. (Ch. 11)

These days would become terrific like The Revolution she had learnt by heart in Histories if an outbreak in the kitchen should crown them; and to promote that prospect she had through Susan's eyes more than one glimpse of the way in which Revolutions are prepared. (Ch. 20)

Il primo e l'ultimo esempio possono delineare i due poli di questo campo semantico, rappresentati rispettivamente dall'idea del meraviglioso e da quella del Terrore.

Una serie di immagini collegate al mondo della favola, nel caso specifico alla favola pastorale di *As you like it*, è presente nelle parole di Sir Claude, che abbiamo già citato, rivolte a Maisie nei Giardini di Kensington, immagini che fungono anche da connotazioni psicologiche nei riguardi di questo personaggio, spesso orientato verso un atteggiamento di «fuga».

Analizziamo ora le immagini collegate al campo semantico «mondo animale». Esse presentano in questo racconto una diffusione e una varietà notevoli, se considerate nell'ambito della produzione artistica di James. Nelle sue opere le varie caratteristiche di queste immagini sono spesso riconducibili fondamentalmente ad un bipolarismo: da una parte l'animale nell'eleganza e leggerezza delle sue forme (uccello, daino) o nella sua paziente e laboriosa attività (ape), dall'altra l'animale misterioso e pericoloso (in molti casi con le caratteristiche del felino o dell'animale predatore in generale). Sono animali che spesso non vengono definiti a livello zoologico. Più volte non ne viene presentata la forma nella sua interezza, ma ne vengono selezionate e poste in risalto una o più parti costitutive (ali, becco ed artigli, occhi, denti, corna) o sono messe in rilievo alcune caratteristiche relative al loro comportamento e al loro habitat (battito d'ali, balzo repentino, giungla, foresta). Queste immagini, in quanto proiezioni degli aspetti più profondi della psiche, sono dense di significati emozionali.

In *What Maisie Knew* le immagini relative al mondo animale non si possono classificare sulla base della semplice contrapposizione a cui abbiamo accennato (animale puro ed elegante — animale misterioso e pericoloso). Innanzi tutto ciò che contraddistingue la maggior parte di esse è che sono pervase di una sottile ironia. Inoltre la gamma degli attributi di questi animali è piuttosto

ampia ed include ¹²: il ripugnante (scarafaggio — Mrs Wix), l'ot-tuso (topo — Mrs Wix), il goffo (cavallo — Mrs Wix), il grottesco (scimmia in gonnella — Mrs Cuddon), il ridicolo (barboncino — Mrs Cuddon, animali imprecisati in un serraglio — Mrs Wix e Maisie, gazze — Mrs Wix e Maisie, viste da Ida), l'inattendibile (farfalla — Sir Claude, visto da Mrs Wix), l'improvviso e lo stupefacente (il canguro — idea nuova ed improvvisa), il coraggioso (gallo da combattimento — Maisie, vista da Sir Claude), il piccolo e delicato (uccello—Maisie, vista dal narratore), il freddo e viscido (piccolo pesce — Maisie, vista da Ida), l'insensibile (animale non precisato — Maisie, vista da Beale).

Anche in questa classificazione è possibile rilevare una certa scala di valori, il cui polo positivo è costituito dagli attributi di leggerezza, di fragilità e di eleganza posti in risalto in un paio di immagini appena accennate di movimento d'ali, riferite a Maisie, immagini d'altra parte frequentissime nella produzione di James e legate ai suoi sofferiti personaggi femminili o all'attività dell'immaginazione. Il polo negativo è invece rappresentato dagli ultimi due esempi; la contrapposizione tra i punti di vista del narratore da una parte e di Ida e Beale dall'altra è qui posta in drammatica evidenza. Ricordiamo tra l'altro che i coniugi Farange e Mrs Beale si rivolgono talvolta a Maisie con appellativi particolarmente violenti per una bambina, come «*deep little devil*»¹³, «*monsters*»¹⁴, «*little horror*»¹⁵. Nella maggior parte degli esempi che qui riportiamo l'animale è accompagnato dalla sua precisa denominazione. Inoltre i riferimenti della bambina a questi animali non sono simbolici, ma concretamente analogici:

With the added suggestion of her goggles it reminded her pupil of the polished shell or corslet of a horrid beetle. (Ch. 4)

12. Tra parentesi si è specificato oltre ai due termini del paragone anche la provenienza del paragone stesso, nei casi in cui essa non si identifichi con il punto di vista della bambina.

13. H. JAMES, *What Maisie Knew*, Ch. 19.

14. *Ibid.*, Ch. 19.

15. *Ibid.*, Ch. 21 e Ch. 31.

...Mrs Wix remained within, as still as a mouse and perhaps not reached by the performance. (Ch. 26)

She literally struck the child more as an animal than as a 'real' lady; she might have been a clever frizzled poodle in a frill or a dreadful human monkey in a spangled petticoat. (Ch. 19)

...the conscious little schoolroom felt still more like a cage at a menagerie. (Ch. 11)

Maisie wept on Mrs Wix's bosom after hearing that Sir Claude was a butterfly... (Ch. 11)

Dagli esempi citati è possibile rilevare l'effetto ironico prodotto da queste immagini, attraverso cui la storia in parte si sdrammatizza e le situazioni ed i personaggi, parzialmente o totalmente negativi, sono percepiti con una certa pietà, con derisione o con una sfumatura di comicità, in ultima analisi con distacco.

Analizzando ora le immagini appartenenti al campo semantico «spettacolo». Esse sono molto frequenti nella produzione di James. *What Maisie Knew* è un'opera contraddistinta dalla presenza di immagini legate a forme precise di spettacolo, come la pantomima, la lanterna magica e gli spettacoli del circo: scelta stilistica motivata anch'essa dall'esigenza del narratore di essere il più fedele possibile anche in questo caso alle esperienze e ai gusti di una bambina. Infatti, tra l'altro, verso la fine del racconto apprendiamo per inciso che Maisie ama il circo:

...the place was not below the hotel, but farther along the quay; with wide, clear windows and a floor sprinkled with bran in a manner that gave it for Maisie something of the added charm of a circus. (Ch. 30)

Solo l'immagine di Ida nelle vesti di attrice drammatica, polo negativo di questo campo semantico, è meno riconducibile ad una forma di spettacolo a misura di bambina, segno anche questo della totale estraneità dei due mondi della madre e della figlia e della impossibilità per Maisie e per il lettore di considerare anche in chiave ironica questo personaggio tragico e terribile.

Se accostiamo le immagini di questo racconto relative al mondo dello spettacolo ad altre simili, presenti nella produzione di James,

possiamo riscontrarvi una sostanziale somiglianza per quanto riguarda il loro significato. Più precisamente questo significato è duplice e muta a seconda che il personaggio focalizzato sia fuori o dentro lo spettacolo, sia spettatore o attore. Nel primo caso l'immagine esprime generalmente la parziale realizzazione di un desiderio: ciò che è reale, vissuto e, per determinati motivi, spiacevole, rimane tale, ma diventa puro oggetto di osservazione, finzione, gioco e in alcuni casi prodotto della fantasia, creazione artistica e quindi qualcosa di più facilmente controllabile e plasmabile. Nell'esempio che riportiamo il personaggio focalizzato è Maisie:

She was taken into the confidence of passions on which she fixed just the stare she might have for images bounding across the wall in the slide of a magic lantern. Her little world was phantasmagoric — strange shadows dancing on a sheet. It was as if the whole performance had been given for her — a mite of a half-scared infant in a great dim theatre. (Ch. 1)

Tra l'altro l'immagine, precedentemente citata, del circo con il suo fascino si forma in Maisie in un momento in cui ella è consapevole di trovarsi di fronte ad una prova decisiva e terribile, da cui vorrebbe fuggire. In questa sua tendenza, sviluppatasi per ragioni di difesa personale, ad assumere il ruolo di osservatrice e non di partecipante nel gioco della realtà ella trova un partner formidabile in Sir Claude:

He himself [...] remained showman of the spectacle ... (Ch. 15)

Esaminiamo ora il secondo caso, quello in cui il personaggio focalizzato è fatto oggetto di osservazione, è cioè *nello* spettacolo, e non fuori di esso. In questo secondo caso la drammaticità della situazione viene esaltata: il personaggio è di fronte ad una prova più o meno terribile e, considerando troppo limitate le sue capacità, prova un così profondo disagio da sentirsi nudo, indifeso ed esposto all'attenzione generale; gli sguardi si fanno più attenti, gli spettatori si moltiplicano o, se è uno solo, si tratta di uno spettatore di eccezione. Potremmo citare molti esempi tratti dalla produzione di James. Ne riportiamo solo uno, tratto da *What Maisie*

Knew e precedentemente citato in relazione alle immagini collegate al mondo animale. I personaggi al centro dell'immagine sono Maisie e Mrs Wix e lo spettatore è Mr Perriam:

The visitor's grimace grew more marked as he continued to look, and conscious little schoolroom felt still more like a cage at a menagerie. (Ch. 11)

Ma le immagini più frequenti in *What Maisie Knew* sono quelle che appartengono al campo semantico «combattimento». Ad esse ci sembra utile associare quelle relative al campo semantico «game». Abbiamo in questo caso conservato il termine inglese per la difficoltà di renderlo con un solo termine italiano, dato che il suo significato nel racconto non coincide completamente con quello dell'italiano «gioco» e corrisponde all'incirca a «gioco provvisto di regole». Questi due campi semantici presentano alcuni lessemi in comune, quali ad esempio: competitività, strategia, vittoria, vantaggio, svantaggio. Quello che li distingue è fondamentalmente il fatto che nel «game» il fine è in genere da ricercarsi nell'attività stessa ed inoltre che solo al campo semantico «combattimento» appartengono più propriamente un certo numero di lessemi che implicano l'idea dello scontro armato.

Citiamo ora la maggior parte dei termini appartenenti al campo semantico «combattimento» presenti nel racconto, che evidenziano la grande diffusione di questo tipo di immagini in *What Maisie Knew*: *home of contention, gold breastplate, bespatter, triumph, damage, lower one's crest, shock of battle, gird one's loins, side, sider* (capitolo introduttivo); *drummerboy, thick of the fight, whizz, missile* (Ch. 1); *dodge* (Ch. 7); *leap into the breach* (Ch. 8); *conquest, attack, Indian captive* (Ch. 9); *tear, brother-in-arms* (Ch. 10); *allegiance* (Ch. 11); *plan of defence, siege* (Ch. 12); *hilt* (Ch. 13); *gun, outflank, onset* (Ch. 15); *pluck, tiger-shoot, battle* (Ch. 16); *foe* (Ch. 21); *explosion, splinter, fight* (Ch. 23); *trophy, wounds* (Ch. 24); *bullet, flag, truce, breach of the peace* (Ch. 25); *strategic* (Ch. 28); *battle-axe, arm* (Ch. 31).

È facile osservare che un numero relativamente elevato di questi termini è presente nel capitolo introduttivo ed è utile aggiungere che essi sono collegati ad altri, sempre nello stesso capitolo,

appartenenti più o meno strettamente al campo semantico «voce», e cioè: *litigation, vociferous public, reverberation, conversation, contradiction, resound, chatter, discuss*. Infatti all'idea della violenza, propria di uno scontro fisico, che emerge dalle immagini che si riferiscono alla lite giudiziaria tra i coniugi Farange e alle sue ripercussioni nella cerchia dei loro conoscenti si accompagna quella di un frenetico ed ininterrotto clamore, che sottolinea la grossolanità e la volgarità di questi contendenti, senza anima e senza cervello. Osserviamo per inciso come di rado in questo racconto i comportamenti degli adulti (eccettuato Sir Claude), ivi compreso il parlare, siano veramente privati e sommessi. Ricordiamo per esempio l'immagine di «*music and banners*»¹⁶ legata al chiacchierio ininterrotto ed accattivante di Mrs Beale, per non parlare del furore e dell'irrazionalità che spesso contraddistinguono i discorsi di Ida e delle ardenti profferte e sollecitazioni a Sir Claude da parte di Mrs Wix. A questa dolorosa realtà si contrappongono i silenzi meditativi di Maisie, i suoi «*noiseless mental footsteps*»¹⁷ e il suo muto comunicare con gli altri.

Riprendiamo ora l'analisi dei termini appartenenti al campo semantico «combattimento». Quelli che costituiscono delle immagini riferite a Maisie sono: *bone of contention, drummerboy, Indian captive, bullet, breach of the peace, conquest, attack, siege, flag, truce*. Più precisamente gli ultimi cinque si riferiscono sia a Maisie che a Mrs Wix. Tralasciamo per ora i termini «*bullet*», «*breach of the peace*», «*flag*», e «*truce*», che appartengono ad una stessa immagine presente verso la fine del racconto ed esaminiamo gli altri. L'oggetto dell'azione espressa dai sostantivi «*conquest*» e «*attack*» è costituito dalle materie di studio, termini tra l'altro che presentano una evidentissima connotazione ironica, dato che si tratta di uno studio intrapreso con una istitutrice pochissimo qualificata. Ci rendiamo conto quindi anche solo da un'analisi lessicale applicata alle immagini collegate al campo semantico «combattimento» che nella mischia Maisie, per gran parte del racconto, assume un ruolo passivo. L'arte della guerra non fa per lei; ella ne pratica un'altra, perfettamente antitetica:

16. *Ibid.*, Ch. 28.

17. *Ibid.*, Ch. 26.

...in earlier days she had practised the pacific art of stupidity. This art again came to her aid ... (Ch. 9)

...this fell in with her inveterate instinct of keeping the peace... (Ch. 25)

Probabilmente l'unico atteggiamento di profonda e totale ostilità è quello assunto temporaneamente nei confronti della madre alla fine del loro ultimo colloquio. Comincia in questo modo a delinearsi un atteggiamento più maturo e consapevole da parte di Maisie, che la porterà gradualmente ad assumere un ruolo attivo e quindi una sua propria posizione nello scontro delle parti. Un'altra tappa fondamentale di questo processo, che raggiungerà il suo apice con la decisione finale di Maisie, è lo scontro «ideologico» tra Maisie e Mrs Wix sul problema morale, al quale è collegata l'immagine in cui appaiono i termini citati «bullet», «flag», «truce» e «breach of the peace» e in cui a lanciare il proiettile figurato e a rompere la tregua è proprio Maisie, riprendendo dopo un breve intervallo lo scottante argomento.

Abbiamo già preannunciato l'esistenza di immagini appartenenti al campo semantico «game» e la loro intima relazione con quelle legate al campo semantico «combattimento». Precisiamo che la parola «game» appare nel racconto una ventina di volte. Essa ritorna spesso come una specie di ritornello: ognuno fa il proprio «gioco», compie determinate mosse, sta dalla parte di qualcuno e contro qualcun altro. È un gioco figurato in cui, a differenza che in un gioco in senso proprio, ciascuno si prefigge un fine particolare, che va molto al di là della semplice attività competitiva. Per gran parte del racconto Maisie ne sarà il pretesto e assumerà il suo abituale ruolo passivo senza prendere le parti di nessuno:

...she was the little feathered shuttlecock they could fiercely keep flying between them. (Ch. 2)

So the sharpened sense of spectatorship was the child's main support, the long habit, from the first, of seeing herself in discussion and finding in the fury of it — she had had a glimpse of the game of football ... (Ch. 12)

'You're a jolly good pretext.

'For what?' Maisie asked.

'Why, for their game ...' (Ch. 19)

...it had become now [...] a question of sides [...] Maisie of course [...] was on nobody's ... (Ch. 11)

L'ironia, così diffusa in *What Maisie Knew*, pervade anche le immagini in cui appare la parola «game» anche l'ambiguità di questo termine, che in altre immagini del racconto assume il significato di semplice attività ludica prettamente infantile, con tutte le connotazioni che esso implica nell'ambito della tematica jamesiana (mondo dell'infanzia - innocenza = non-competitività). In contrapposizione alla nocività del gioco degli adulti trapela da queste immagini, che riflettono sempre i punti di vista del narratore e di Maisie, la visione dei giochi innocui di una bambina:

...she found in her mind a collection of images and echoes to which meanings were attachable — images and echoes kept for her in the childish dusk, the dim closet, the high drawers, like games she wasn't yet big enough to play [...] things mostly indeed that Moddle, on a glimpse of them, as if they had been complicated toys or difficult books, took out of her hands and put away in the closet. A wonderful assortment of objects of this kind she was to discover there later, all tumbled up... (Ch. 1)

'... Don't you remember she said so'?

It came back to Sir Claude in a peal of laughter. 'Oh yes — she said so'!

'And *you* said so', Maisie lucidly pursued.

He recovered, with increasing mirth, the whole occasion.

'And *you* said so! he retorted as if they were playing a game. (Ch. 10)

It sounded, as this young lady thought it over, very much like puss-in-the-corner ... (Ch. 11)

Mrs Wix's original account of Sir Claude's affection seemed as empty now as the chorus in a children's game ... (Ch. 16)

Persino un gioco non figurato, quello del biliardo, in cui Ida è particolarmente abile, diventa per i coniugi Farange un mezzo per esprimere la loro reciproca ostilità.

Le altre immagini presenti in questo racconto, quali quelle del mangiare, della luce, dell'acqua, del mondo vegetale, sono così diffuse nella produzione di James che ognuna richiederebbe una

sua propria ampia trattazione. Ci limiteremo quindi a fare solo alcune considerazioni.

Esiste in molte opere di James, ivi compreso questo racconto, un vero campo metaforico «acqua-vita», che racchiude un vasto numero di immagini. In *What Maisie Knew* questo campo metaforico è strettamente associato a quello «acqua-conoscenza», dimostrando così che nel sistema di valori di James l'attività del conoscere rappresenta la forma più propria, più naturale, più sublime del vivere, come è attestato tra l'altro anche dalla presenza degli altri campi metaforici «mondo vegetale-conoscenza», «mangiare-conoscenza», «religione-conoscenza».

Abbiamo già visto come in questo racconto la presenza dell'acqua ha un esplicito significato simbolico, anche quando essa fa parte della *storia*. Faremo ora due constatazioni che riguardano le immagini legate al campo metaforico «acqua-vita». La prima è che, mentre in altre opere di James alle immagini contraddistinte dalla presenza di acqua si contrappongono quelle caratterizzate dalla sua assenza (deserto, arsura, sole allo zenit), in questo racconto incontriamo solo le prime e mai le seconde. La ragione è da ricercarsi soprattutto nella scelta stilistica primaria operata da James in quest'opera, che è quella della focalizzazione interna fissa: Maisie è il punto di vista quasi costante di tutto il racconto e il descrivere la realtà che ella percepisce attraverso immagini atte ad evocare aridità spirituale, vuoto interiore, non-vita, sarebbe del tutto in antitesi con la sua fondamentale «innocenza».

La seconda osservazione da fare è che di fatto le immagini contraddistinte dalla presenza di acqua hanno un significato ambivalente: l'acqua (e frequentemente l'acqua del mare) sta più volte per rinascita, vita vissuta nella pienezza degli affetti e della consapevolezza, perpetuo slancio conoscitivo, mondo misterioso e seducente, che racchiude nelle sue profondità tesori preziosi («the valued pearls of intelligence») ¹⁸; ma proprio questi aspetti positivi, per la loro stessa forza intrinseca, possono rendere l'acqua e quanto essa rappresenta un realtà travolgente, incontrollabile e quindi densa di pericoli. È così che il mare di Boulogne, sulle cui spon-

18. *Ibid.*, Ch. 26.

de nel silenzio delle ore vespertine Maisie più profondamente si immerge in se stessa, è sotto la luce abbagliante del giorno l'acqua contaminante in cui si bagna promiscuamente la folla dei «*seminude bathers*»¹⁹, da cui Maisie e Mrs Wix si ritraggono per rifugiarsi nella città alta, in un sereno nobile isolamento.

Le immagini di acqua, in questa sua connotazione negativa, sono anche espressive della distruttività insita soprattutto nella personalità materna ed elemento caratterizzante i complessi eventi familiari, che accompagnano la crescita di Maisie, e le varie relazioni che si sviluppano tra i genitori, naturali ed acquisiti. Anche in questo caso sono soprattutto le immagini a comunicare al lettore l'idea del bambino inerme, ora sbalordito e annichilito di fronte a forze irrefrenabili e sconvolgenti, ora colto da terrore quasi sacro, come al cospetto di qualcosa di mostruoso. Il primo degli esempi che citiamo, non privo di una leggera ironia, si riferisce alla situazione di Maisie, in balia di vicende familiari che la lasciano tra l'altro incolta ed ignorante; qui il mare (figurato) sul quale ella si trova a compiere il viaggio della vita è molto diverso da quello che più tardi, dopo una traversata pur difficile, la depone stanca ma rinata sulla costa francese. Il secondo ed il terzo esempio sono immagini legate alla figura materna, l'ultimo a Mrs Beale al suo arrivo a Boulogne:

...the wildness of the rescued castaway was one of the forces that would henceforth make for a career of conquest. (Ch. 9)

Sometimes she sat down and sometimes she surged about... (Ch. 11)

...but longer than any, strangely, were these minutes offered to her [...] It was her anxiety that made them long, her fear of some hitch, some check of the current, one of her ladyship's famous quick jumps. She held her breath; she only wanted, by playing into her visitor's hands, to see the thing through. But her impatience itself made at instants the whole situation swim... (Ch. 21)

Maisie could appreciate her fatigue; the day had not passed without such an observer's discovering that she was excited and even mentally com-

19. *Ibid.*, Ch. 26.

paring her state to that of the breakers after a gale. It had blown hard in London, and she would take time to go down. (Ch. 28)

Anche le immagini di luce sono molto frequenti in questo racconto e nella produzione di James in generale ed anch'esse sottendono significati diversi e contrastanti. È indispensabile infatti tener conto delle gradazioni di intensità e di colore della luce. Le luci tenui e rosate dell'alba e del crepuscolo sono spesso collegati alle tappe fondamentali di una sofferta esperienza conoscitiva, alla maturazione e alla scoperta. Abbiamo già ricordato, ad esempio, le meditazioni serali di Maisie sulla spiaggia di Boulogne. Invece alla serie di immagini emittenti legate alla sfera di significati della «luce intensa» corrisponde, quale ricevitore di immagini, la sfera dei significati collegati più o meno strettamente alla «volgarità». Ricordiamo per esempio la «*hot heavy light*»²⁰ che il ricco ed incolto Mr Perriam diffonde nella povera stanza di Maisie e le varie forme di illuminazione pubblica — «*illuminated garden*»,²¹ «*a jeweller's shop-front*»²², «*Japanese lanterns*»²³, «*a lamp set in a window*»²⁴ — a cui viene associato l'ostentato fulgore fisico di Ida, che sottolineano il carattere fondamentalmente volgare, aggressivo e freddo della sua personalità.

La realtà negativa espressa dalle immagini di «luce intensa» è rafforzata anche dal fatto che, per esprimere quegli aspetti più distruttivi propri della figura materna, troviamo, accanto ad immagini appunto di «luce abbagliante», un'immagine di «oscuramento»:

...her mother's drop had the effect of one of the iron shutters that [...] she had seen suddenly, at the touch of a spring, rattle down over shining shop-fronts. The light of foreign travel was darkened at a stroke ... (Ch. 20)

20. *Ibid.*, Ch. 11.

21. *Ibid.*, Ch. 15.

22. *Ibid.*, Ch. 15.

23. *Ibid.*, Ch. 16.

24. *Ibid.*, Ch. 20.

Abbiamo finora volutamente parlato di «immagini» senza precisare quale figura retorica esse caso per caso realizzano. Il problema è importante, in quanto esistono tra le varie figure non solo possibili differenze formali, seppure lievi, ma anche differenze semantiche, seppure solo a livello connotativo. Abbiamo già affermato agli inizi della nostra trattazione che, sulla base delle definizioni di «immagine» di Le Guern e di Ullmann, le metafore ed i paragoni erano le figure retoriche su cui avremmo concentrato la nostra analisi. Precisiamo che per paragone intendiamo un confronto tra due termini su basi puramente qualitative (la *similitudo* latina). Per Genette il paragone si distingue dalla metafora per la presenza del modalizzatore comparativo. Per Le Guern la distinzione è più profonda ed egli pone in evidenza soprattutto le differenze semantiche oltre che formali tra le due figure: diversamente da quanto succede nella metafora,

...il termine introdotto dal paragone conserva il suo significato proprio [...] Le due rappresentazioni coesistono con un grado di intensità quasi identico...²⁵

Il concetto di metafora viene così elaborato da Le Guern:

La metafora appare dunque come la formulazione sintetica dell'insieme degli elementi significativi che appartengono al significato corrente della parola e che sono compatibili con il nuovo significato imposto dal contesto all'impiego metaforico di questa parola...²⁶

La relazione tra il termine metaforico e l'oggetto abitualmente designato è distrutta²⁷.

...l'immagine introdotta dalla metafora rimane un'immagine associata, al di fuori del pensiero logico, fonte di fantasticherie e di emozioni²⁸.

25. M. LE GUERN, *op. cit.*, p. 55.

26. *Ibid.*, p. 43.

27. *Ibid.*, p. 15.

28. *Ibid.*, p. 61.

Da tutto questo appare in modo abbastanza chiaro che l'uso della metafora presuppone una sviluppata capacità di astrazione ed una conoscenza profonda sia della realtà delle cose che della realtà del linguaggio verbale. Ne deriva che, se il procedimento della focalizzazione interna fissa che James segue con un certo rigore in *What Maisie Knew*²⁹, abbracciasse in ugual misura anche il tessuto linguistico del racconto, incontreremmo sempre dei paragoni e mai delle metafore, in quanto da una bambina non ci si aspetta in genere un tale grado di sviluppo delle capacità cognitive e della competenza linguistica. Ma, come James ha sottolineato nella Prefazione³⁰, da un punto di vista strettamente linguistico il procedimento della focalizzazione interna fissa è qui rispettato solo parzialmente. E infatti vi si incontrano sia paragoni che metafore.

Una considerazione importante emerge dopo un'analisi attenta delle immagini presenti nel racconto. Quando il ricevitore di immagini è un concetto astratto, come la conoscenza o il vivere in generale, inteso come sovrapposizione e concatenazione di esperienze affettive e conoscitive (e l'emittente di immagini il mondo vegetale, il mangiare, l'acqua, la religione, la luce tenue, lo scandaglio o la strada) nella maggior parte dei casi abbiamo a che fare con una metafora:

...and when [...] she began to be called a little idiot, she tasted a pleasure new and keen. (Ch. 2)

...the valued pearls of intelligence...(Ch. 26)

It was strange to be standing there and greeting him across a gulf... (Ch. 29)

29. «I should have to stretch the matter to what my wondering witness materially and inevitably saw...» (H. JAMES, *What Maisie Knew*, Preface, p. 9)

30. «Small children have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer, their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary. Amusing therefore as it might at the first blush have seemed to restrict myself in this case to the terms as well as to the experience, it became at once plain that such an attempt would fail. Maisie's terms accordingly play their part - since her simpler conclusions quite depend on them; but our own commentary constantly attends and amplifies. (*Ibid.*, pp. 9-10)

Her vocation was to see the world and to thrill with enjoyment of the picture [...] Literally in the course of an hour she found her initiation... (Ch. 22)

...the grey dawn of their connexion. (Ch. 17)

...her noiseless mental footsteps... (Ch. 26)

Quando invece il ricevitore di immagini è uno dei personaggi che ruotano intorno a Maisie e che ella osserva ed analizza o quando soprattutto l'emittente di immagini serve a designare vari aspetti della realtà come sono percepiti dalla bambina ed è costituito da immagini legate al mondo della favola, a quello dei giochi infantili o a quello degli animali (secondo quella gamma di attributi che abbiamo analizzato), incontriamo generalmente dei paragoni:

...he looked at such moments quite as Mrs Wix, in the long stories she told her pupil, always described the lovers of her distressed beauties — 'the perfect gentleman and strikingly handsome'. (Ch. 8)

Maisie's ignorance of what she was to be saved from didn't diminish the pleasure of the thought that Miss Overmore was saving her. It seemed to make them cling together as in some wild game of 'going round'. (Ch. 2)

...he laid his hand on her and drew her to him, telling her, with a smile of which the promise was as bright as that of a Christmas tree... (Ch. 8)

With the added suggestion of her goggles it reminded her pupil of the polished shell or corslet of a horrid beetle. (Ch. 4)

Da un calcolo approssimativo è possibile rilevare che numericamente paragoni e metafore più o meno si equivalgono. È evidente che quando i modi di presentare la realtà da parte del narratore rispecchiano più fedelmente i modi di percepire questa realtà da parte di Maisie, si verifica una convergenza anche sul piano linguistico dei mondi dell'adulto e della bambina, con la conseguenza tra l'altro che in questi casi incontreremo più facilmente paragoni che metafore. Quando invece nel corso della narrazione la voce ed il punto di vista del narratore predominano sulla voce e sul punto di vista di Maisie, (per esempio, come abbiamo visto,

quando vengono toccati i grandi temi dell'esistenza) le immagini che incontriamo sono più frequentemente espresse attraverso delle metafore. Si intrecciano quindi in questo racconto due linguaggi, l'uno, quello della bambina, trasparente, diretto, ma incompleto, l'altro, quello del narratore, più opaco, «poetico» e onnicomprensivo, l'uno a sostegno dell'altro. Inoltre con il procedere della narrazione quello della bambina si va gradualmente adeguando a quello del narratore fin quasi ad identificarvisi.

Un'ulteriore prova di quanto siamo venuti dicendo è fornita anche da un'altra constatazione. Le immagini riferite a Maisie, come persona osservata dall'esterno secondo il punto di vista del narratore o di un personaggio, e che quindi non possono riflettere il pensiero della bambina, realizzano spesso una metafora e non un paragone. In un breve segmento narrativo, tratto dal capitolo introduttivo, in cui James assume il ruolo del narratore onnisciente o adotta come punto di vista quello dei conoscenti dei Farange, ma mai quello di Maisie, incontriamo una sequenza abbastanza consistente di immagini metaforiche:

...she proposed that, having children and nurseries wound up and going, she should be allowed to take home the bone of contention...

The good lady, for a moment, made no reply: her silence was a grim judgement of the whole point of view. 'Poor little monkey'! she at last exclaimed; and the words were an epitaph for the tomb of Maisie's childhood. She was abandoned to her fate. What was clear to any spectator was that the only link binding her to either parent was this lamentable fact of her being a ready vessel for bitterness, a deep little porcelain cup in which biting acids could be mixed.

Restringendo la nostra analisi alle sole metafore, possiamo rilevare l'esistenza di alcune metafore improntate o all'universo spazio-temporale del racconto (metafore *diegetiche*) o al contesto linguistico immediato. Si tratta di immagini che potremmo anche chiamare «metonimie» in senso lato, poiché si basano su di un rapporto di contiguità, contiguità considerata qui non in senso stretto, come contiguità fisica cioè, ma su di un piano molto più vasto, quello del contesto, inteso come contesto extra-linguistico (la *diegesi*) e linguistico. Citiamo due esempi relativi rispettivamente al pri-

mo e al secondo caso; nel primo esempio l'immagine serve ad esprimere la presenza costante di Sir Claude nei pensieri e nei discorsi di Maisie e di Mrs Wix, anche nelle ore di studio:

...there were no moments between them at which the topic could be irrelevant, no subject they were going into, not even the principal dates or the auxiliary verbs, in which it was farther off than the turn of the page. (Ch. 9)

Mrs Wix hung fire, though the flame in her face burned brighter... (Ch. 23)

Se è facilmente intuibile perché James abbia usato in questo racconto immagini che si rifanno al mondo della favola, dei giochi, degli spettacoli infantili e di certi animali, è un problema molto più arduo risalire alla fonte di alcune immagini appartenenti alla sfera di significati dell'acqua, del mondo vegetale e di quello animale (secondo la distinzione «animale delicato — animale terribile»), della luce, della religione, del mangiare ed altre ancora, usate per esprimere alcune realtà profonde dell'esperienza umana, così diffuse nella produzione di James da dare il titolo ad alcune sue opere. Nel suo studio più volte citato Le Guern sottolinea come questo tipo di immagini sia collegato «agli archetipi di Jung, a quegli elementi che dominano l'immaginazione di ogni uomo, come la luce e le tenebre, l'acqua, la terra, il fuoco, l'aria, lo spazio ed il movimento»³¹. Sono cioè delle costanti della vita immaginativa, che non è necessario intellettualizzare perché possano essere decifrate. Le Guern osserva inoltre che in questo tipo di metafore, nel corso della loro evoluzione, l'immagine associata non perde mai del tutto la sua forza, anche quando la metafora è entrata a far parte del lessico corrente di una lingua.

Per quanto riguarda quelle presenti nell'opera di James, esse non sono mai fredde allegoric, ma immagini legate a modi intensi di sentire i fenomeni naturali, considerati soprattutto nella loro vitalità e in antitesi alle aride costrizioni del vivere borghese, a cui anche l'uomo illuminato e dalla raffinata sensibilità finisce per

31. M. LE GUERN, *OP. CIT.*, p. 45.

soggiacere. Nonostante ciò questi modi di sentire emergono e con loro viene alla luce la carica di affetti e di emozioni ad essi collegati. Proprio in un romanzo come *The Sacred Fount*³², la cui storia ha relativamente scarsi legami con una concreta realtà esterna, impennata com'è sulle costruzioni del narratore-protagonista (il suo «*palace of thought*»), si incontrano immagini, di cui fanno parte gli elementi della natura, di una nitidezza quasi surreale, ed una pagina come questa, emblematicamente rivelatrice di quella condizione di conflittualità, a cui abbiamo accennato:

Free again, at all events, to wait or to wander, I lingered a minute where I had stopped - close to a wide window, as it happened, that, at this end of the passage, stood open to the terraces. The night was mild and rich, and [...] I found the breath of the outer air a sudden corrective to the grossness of our lustre and the thickness of our medium, our general heavy humanity. I felt its taste sweet, and while I leaned for refreshment on the sill I thought of many things. One of those that passed before me was the way that Newmarch and its hospitalities were sacrificed, after all, and much more than smaller circles, to material frustrations. We were all so fine and formal, and the ladies in particular at once so little and so much clothed, so beflooned yet so denuded, that the summer stars called to us in vain. We had ignored them in our crystal cage, among our tinkling lamps; no more free really to alight than if we had been dashing in a locked railway-train across a lovely land. I remember asking myself if I mightn't still take a turn under them, and I remember that on appealing to my watch for its sanction I found midnight to have struck. That then was the end, and my only real alternatives were bed or the smoking-room. (Ch. X)

Un'ultima considerazione emerge a conclusione del nostro discorso. Sulla base di quanto abbiamo già detto e cioè che, con la progressiva maturazione di Maisie i due linguaggi ed i due mondi della bambina e del narratore tendono a identificarsi, osserviamo come, verso la fine del racconto, Maisie stessa nell'elaborare le sue riflessioni faccia talvolta uso proprio di immagini. Ella dà così forma, colore, peso, odore a realtà psichiche, in tal modo rese più con-

32. 11. JAMES, *The Sacred Fount*, Rupert Hart-Davis, London, 1959.

crete, più facilmente analizzabili e distinguibili dal groviglio degli innumerevoli pensieri e delle innumerevoli sensazioni di cui è pervasa la sua esistenza:

It seemed wonderfully regular, the way he put it; yet none the less, while she looked at it as judiciously as she could, the picture it made persisted somehow in being a combination quite distinct — an old woman and a little girl seated in deep silence on a battered old bench by the rampart of the *haute ville*. It was just at that hour yesterday: they had melted together. (Ch. 30)

'Your moral sense. *Haven't* I, after all, brought it out?' [...] She had indeed an instant a whiff of the faint flower that Mrs Wix pretended to have plucked and now with such a peremptory hand thrust at her nose. Then it left her ... (Ch. 31)

Sir Claude also shifted. 'That's an inquiry, my dear child, that Mrs Beale herself must answer. 'Yes, he had shifted; but abruptly, after a moment during which something seemed hang there between them and, as it heavily swayed, just fan them with the air of its motion, she felt that the whole thing was upon them. (Ch. 30)

In questo suo intenso modo di sentire e di pensare, in questo suo particolare rapporto, immediato e quasi familiare, con le proprie immagini, Maisie diventa un modello e un elemento chiarificatore. Quella che abbiamo alla fine del racconto è una Maisie priva di certezze assolute e al di fuori di modi di vita e di pensiero convenzionali e di situazioni «regolari». Analoga forse è la disposizione affettiva ideale per accostarsi a questo testo e quindi anche alle sue immagini: uno spirito cioè libero da sovrastrutture concettuali e perciò particolarmente ricettivo e pronto a cogliere le più intime vibrazioni della coscienza. È possibile in tal modo vivere come lettori nel corso dell'esperienza estetica quella situazione di profonda carica emotiva, simile per intensità a quella di Maisie, descritta da James nell'ultimo esempio citato e culminante nell'espressione «*the whole thing was upon them*».