

LETTERATURA

Nicoletta Brazzelli

GIOCHI D'OMBRA E DI LUCE:
GLI SPAZI NARRATIVI IN *WHAT MAISIE KNEW*

Nella prefazione a *The Portrait of a Lady* Henry James rappresenta la narrativa come una casa dall'ampia facciata caratterizzata da un milione di finestre, anzi, da un numero indefinibile di aperture, ciascuna delle quali creata dalla necessità della visione individuale:

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will (James: 1986, 45-46).

Tutti gli osservatori possono guardare contemporaneamente al medesimo spettacolo, ma ognuno, dalla sua posizione, ne vede parti diverse e ne percepisce differenti aspetti¹. Sono presenti, in questa nota citazione, i due elementi fondamentali su cui si desidera soffermare l'attenzione nell'analisi di *What Maisie Knew*: lo spazio (la casa come solida costruzione che separa il mondo interno da quello esterno, ma anche capace di connettere dentro e fuori) e il punto di vista (la prospettiva da cui si guarda e da cui si percepisce l'ambiente circostante). Partendo da questi due elementi si intende ripercorrere il faticoso cammino di Maisie alla ricerca della conoscenza di se stessa e del mondo².

La metafora della narrativa come edificio complesso è fondamentale per tutta l'opera di James, e in particolare per *What Maisie Knew*, in cui il problema della rappresentazione dello spazio e

¹ Cfr. l'introduzione di L. Edel a James (1962b: 11-12) e quella di A. Lombardo a Lombardo (1956: IX-LVII).

² Si veda il capitolo dedicato a *What Maisie Knew* in Isle (1968: 120-164). I principali elementi presi in considerazione in questo studio sono la sperimentazione di una *central consciousness*, l'uso della *dramatic form* e la struttura simmetrica del romanzo, con la ripartizione dei personaggi in tre coppie.

delle diverse prospettive e ‘visioni’ attraverso cui può essere raffigurato si intreccia al tema del valore, vissuto e simbolico, dei luoghi³. Infatti essi non hanno solo la funzione di legare la vicenda narrata a uno specifico contesto geografico e topografico, ma sono connessi molto più profondamente ai personaggi e alle loro emozioni (Hillis Miller: 1995, 6-7). La dimensione spaziale è significativa perché il punto di vista in questo romanzo è quello di una bambina che osserva con stupore e curiosità il mondo complicato, imprevedibile, altalenante degli adulti che la circondano. Fin dall’inizio si pone una questione di *visibilità*⁴: il lettore è invitato a guardare dentro questo ambiente multiforme attraverso gli occhi, a volte spauriti, a volte spavaldi, di Maisie, mentre il narratore supplisce, con il suo linguaggio flessibile e problematico, ai vuoti espressivi infantili⁵.

Il romanzo, tuttavia, si configura anche, nella prospettiva di un altro fondamentale testo jamesiano, “The Art of Fiction”, come una complessa indagine sulla ‘geografia’ (termine che più di ogni altro ha connotazioni di tipo spaziale) dell’animo infantile⁶, in cui Maisie è posta al centro dell’avventura (interiore) dell’acquisizione della conoscenza e della consapevolezza di sé⁷. Lo sviluppo dei fatti avviene di pari passo con la presa di coscienza della bambina: emerge così progressivamente la sua acquisita capacità di illuminare gli oggetti che le stanno intorno, di gettare luce sulle zone d’ombra, di conferire valore a quello che tocca. La visione soggettiva, limitata e distorta della protagonista (Galbraith: 1989, 197-

³ Il significato affettivo dei luoghi, l’acquisizione di un valore derivante dall’esperienza delle emozioni vissute, sono temi indagati in Tuan (1974). Si veda anche Bachelard (1998).

⁴ Il romanzo *What Maisie Knew* è stato pubblicato in volume nel 1897. Cfr. James (1998). Di seguito le citazioni tratte da questa edizione di *What Maisie Knew* verranno indicate con la sigla WMK. La prefazione, composta successivamente al romanzo, a completamento della New York Edition delle opere di James, tra il 1907 e il 1909, si sofferma sui problemi posti dalla strategia narrativa adottata in *What Maisie Knew*. Sulle prefazioni di James si veda Martinez (2001).

⁵ Nella prefazione si legge: “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” (WMK: 8).

⁶ “The Art of Fiction”, saggio comparso originariamente sul *Longman’s Magazine* nel settembre 1884, è stato ripubblicato anche in James (1962a). Cfr. la prefazione di S. Perosa a James (1981: V): la geografia dell’animo infantile sembra riservare sorprese proprio come l’esplorazione di terre sconosciute.

⁷ In questo contesto si inserisce anche la polemica che oppone James a Stevenson, per cui si veda la prefazione di G. Almansi a James - Stevenson (1987: 5-10).

211), a cui è affidato l'arduo compito di interpretare tutto quello che accade, si associa all'ambivalenza del controllo narrativo del romanzo (Eckstein: 1998, 179-193; Rivkin: 1998, 194-219; Teahan: 1998, 220-236) e all'ironia sottesa, in maniera più o meno marcata, a molti episodi e personaggi: tutti questi elementi permettono una straordinaria ricchezza di interpretazioni. Ciò che Maisie capisce appare infatti giustapposto a ciò che la bambina vede senza comprendere: viene dunque accumulato del materiale supplementare rispetto a quello elaborato e filtrato dalla coscienza infantile, che il narratore prima e il lettore poi contribuiscono a definire (Pugliatti: 1985, 47-48).

Si seguiranno, nel corso dell'analisi, tre direttrici diverse, che a volte necessariamente troveranno dei punti di intersezione: in questo modo apparirà evidente come la *quest for knowledge* di Maisie venga raffigurata principalmente in termini spaziali e 'oggettuali', riconducibili spesso a una dialettica di tipo oppositivo.

1. Gli spazi "reali"

È la Londra vittoriana borghese il luogo in cui si svolge la vicenda malinconica della piccola Maisie, che, dopo la separazione del padre e della madre, si trova a essere trasferita da un genitore all'altro, da una governante all'altra, da una casa all'altra, prima con ritmi regolari di sei mesi e in seguito con criteri sempre meno definiti. Fanno poi la loro comparsa i nuovi compagni dei genitori, e, nel mezzo di una vorticoso girandola di relazioni, Maisie, divenuta un peso di cui ci si vuole liberare, crede per un momento di essere al centro di una nuova famiglia costituita dalla matrigna e dall'ex-marito della madre; ma l'illusione dura poco, tanto che Maisie decide infine di affidarsi alla governante che, fin dall'inizio, le era apparsa "like a breast-high banister in a place of 'drops', that would never give way" (*WMK*: 31).

Si delinea già dalle prime pagine una opposizione molto netta tra interno ed esterno⁸, mentre dalla metà del romanzo in poi interviene una nuova contrapposizione, tra Londra (ovvero l'Inghil-

⁸ Si veda Stallman (1961: 7); nel primo saggio l'autore si sofferma su *The Portrait of a Lady*, sottolineando che Isabel passa da un *great world* a uno *small world*; sebbene ambisca a stabilirsi entro spazi ampi e luminosi, si ritrova infine in un luogo piccolo e oscuro. Stallman osserva anche che tutti gli eventi principali della vita della protagonista accadono all'interno delle case e non nei giardini (che rivestono comunque un ruolo essenziale nel romanzo).

terra) e Boulogne (ovvero la Francia, se non addirittura il Continente). Ma l'infanzia di Maisie è scandita anche dal contrasto assai evidente tra la *darkness* dell'interno, rappresentata da stanze dalle porte – e presumibilmente dalle finestre – chiuse e la *lightness* dell'esterno, ossia la luce, ma anche la leggerezza, la fluidità, il colore, persino l'allegria dei luoghi aperti e affollati.

Lo spazio è un sistema di segni iscritti in un ordine di significati⁹: perciò sono le 'storie' in esso contenute che ne fanno emergere il senso e il valore. Questo è vero sia nel caso della rappresentazione degli interni (sostanzialmente la casa), sia degli esterni (la città, innanzitutto, ma anche l'ambiente naturale, a seconda della scelta del narratore). L'individuazione di un *pattern* rappresentativo permette di leggere, o rileggere, secondo criteri diversi, il rapporto tra i luoghi e la loro raffigurazione letteraria¹⁰.

Nella prima parte di *What Maisie Knew* (almeno fino al cap. XV) è la rappresentazione domestica a prevalere: Maisie, trasportata come un oggetto da una casa all'altra, sembra non conoscere che il percorso, effettuato rigorosamente in carrozza, dalla dimora paterna a quella materna, e viceversa: le strade, le vie, i negozi di Londra sono quasi sconosciuti alla bambina, che, a parte qualche passeggiata nel parco con le governanti, vive in una perenne penombra. *Childish dusk* è l'espressione che riassume meglio questo stato iniziale di mancanza di luce, ma è altrettanto significativa la presenza di uno stanzino buio (*dim closet*) e di scaffali polverosi (*dusky shelves*). L'atmosfera crepuscolare e un po' malinconica viene 'rischiarata', all'inizio, soltanto dal sorriso e dall'espressione dolce di Miss Overmore (governante presso la madre, poi moglie del padre) e dalle storie che le racconta Mrs. Wix, l'altra governante, anziana e moralista: perché "her conversation was practically an endless narrative, a great garden of romance with sudden vistas into her own life and gushing fountains of homeliness" (*WMK*: 32).

In effetti Miss Overmore si rivela presto una caricatura della *new woman* spregiudicata e arrivista, che riesce, attraverso il matrimonio, a lasciarsi alle spalle le sue umili origini e a vivere un'esistenza agiata e scintillante; Mrs. Wix rappresenta invece la tradi-

⁹ Cfr. Jarvis (1998: 1-10). Questo testo fa riferimento esclusivamente alla rappresentazione dello spazio americano.

¹⁰ A questo proposito è indispensabile tenere presente Moretti (1997), che propone un nuovo modo di leggere il romanzo europeo attraverso l'uso della geografia: i territori narrati vengono innanzitutto rappresentati graficamente, così come gli spostamenti dei personaggi e più in generale l'intreccio.

zione ottocentesca del *romance*, e insieme l'etica vittoriana: indossando un paio di *straighteners*, ossia di occhiali aventi lo scopo di correggere un difetto visivo, ella mira in realtà a 'raddrizzare' la vita e le aspirazioni altrui entro precisi e invalicabili confini morali.

Lo spazio circoscritto, limitato, ma anche simmetricamente sdoppiato, da una parte separa Maisie dall'esterno e le impedisce di fruirne, dall'altra le nasconde i segreti degli adulti, perché certi oggetti vengono posti in *high drawers* e risultano inaccessibili alla bambina; si tratta evidentemente anche di uno spazio mentale e verbale¹¹.

La dimensione della dimora, la cui intimità è inscritta in chi vi abita, è solitamente percepita come rassicurante, in quanto costituisce un luogo di riparo e di stabilità (Durand: 1972, 90-91). La casa, che racchiude la domesticità, presenta al suo interno molti luoghi 'segreti': negli armadi, nei cassetti, negli angoli si ripongono e si nascondono gli oggetti più intimi¹². La rappresentazione jamesiana è sicuramente ironica: tra le mura domestiche Maisie assiste alla pantomima delle relazioni tra gli adulti, ipocriti, volubili e superficiali; ne resta sconcertata, a volte, ma la trova anche divertente, al punto da voler crescere presto per diventare come i suoi genitori.

Il movimento fisico e simmetrico da un'abitazione all'altra espone comunque la protagonista a punti di vista diversi e le permette di disporre di un'alternativa ogni volta che percepisce un disinteresse troppo evidente nei suoi confronti: le immagini infantili sono dapprima ancora sfuocate, ed è difficile associare ad esse dei significati univoci. Il senso del comportamento degli adulti, con il loro andirivieni, e delle loro parole (sempre uguali, ripetute, e nello stesso tempo sempre diverse) sembra sfuggire alla sua comprensione. Ma Maisie è estremamente curiosa, e questo la riscatta presto, tanto che "the stiff dolls on the dusky shelves began to move their arms and legs" (*WMK*: 22-23): le bambole immobili iniziano a prendere vita, animandosi; viene meno la loro rigidità, e la piccola percepisce i primi movimenti della vita interiore. La *moral revolution* di Maisie si può far coincidere proprio con il 'muo-

¹¹ Si veda Pagetti - Rubino (1988: 20), dove, sulla scorta di Bachelard, si sottolinea che lo spazio creato dal romanziere include evidentemente anche la dimensione soggettiva della memoria.

¹² Cfr. Bachelard (1998: 23-50). Sulla casa americana (percepita come minacciata e accerchiata) si veda Dragosei (2002: 33).

versi' delle sue bambole, che, da oggetti statici, cominciano a trasformarsi in rappresentazioni dell'umanità, in quanto marionette appese ai fili di un destino ancora misterioso.

L'opposizione fra interno ed esterno è riconducibile anche a quella fra casa e città. Se è vero che la città moderna è tendenzialmente caratterizzata come luogo di solitudine, alienazione e dissoluzione, un labirinto in cui ci si disorienta e ci si perde¹³, è anche vero che la chiave di lettura è il punto di vista (Maffi: 2001, 87-101): è la posizione da cui si osserva a divenire fondamentale, perché offre visioni 'parziali' e sempre diverse. Per James la metropoli è il 'luogo ideale', in quanto rappresenta il culmine della civiltà e della modernità, il nuovo mondo dalle infinite possibilità¹⁴; al suo interno vige l'opposizione tra *home* e *outside*, ma si verifica anche una infiltrazione reciproca degli spazi: finestre e balconi sono i punti di contatto e di connessione tra quello che sta fuori e quello che sta dentro, il mezzo attraverso cui lo sguardo può passare dal 'pubblico al 'privato' e tornare indietro.

In *What Maisie Knew*, soprattutto all'inizio, spicca l'assenza di *shifting spaces* intesi come luoghi di interazione e intersezione che mettono in contatto interno ed esterno. È emblematica invece la presenza di porte chiuse, che esprimono il distacco tra la vita dei genitori (ma anche delle governanti e delle altre figure adulte) e la percezione che ne ha la bambina. Le porte chiuse, che si trovano sui lati di lunghi corridoi bui, implicano infatti l'inaccessibilità al mondo dei grandi, proprio come i cassetti posti troppo in alto perché Maisie possa raggiungerli ed esplorarne il contenuto. La piccola eroina jamesiana si rende conto che è meglio non cercare di aprire quelle porte, ossia che ci sono cose sulle quali non si devono chiedere spiegazioni, perché questo provocherebbe echi di derisione:

Everything had something behind it. Life was like a long, long corridor with rows of closed doors. She had learnt that at these doors it was wise not to knock (*WMK*: 36).

¹³ Cfr. Wirth-Nesher (1996: 1-22). Londra è un testo, in cui conta quello che viene rappresentato, ma anche quello che non viene rappresentato. È interessante, in questo studio, il riferimento alla cartografia verbale della città.

¹⁴ Si veda Lutwack (1984: 24-26). Tutti i luoghi nella letteratura, geografici o fantastici che siano, hanno fini figurativi, e perciò sacrificano parte della loro concretezza. In questo studio, assai ricco di esempi tratti dalla letteratura inglese e americana, viene posto in primo piano il potere dell'ambiente di dare forma ai personaggi.

Le stanze in cui scorrono le giornate di Maisie sono dunque inevitabilmente chiuse: ella vi gioca con Lisette, la bambola francese, nella semi-oscurità, riproducendo con lei le situazioni che vive con la madre e le incomprensioni che ne derivano; a casa di entrambi i genitori una *schoolroom* è a disposizione della figlia e della sua governante di turno: ma si tratta in ogni caso di un locale squallido, *colourless*, in penombra, solo teoricamente destinato alle lezioni, dove però prevale la noia. Per il resto, si vive per lo più nella *drawing-room*, che, nell'abitazione del padre, ospita sempre tanti signori che prendono Maisie sulle ginocchia e le danno pizzicotti sulle gambe. La bambina viene dunque trasformata in un oggetto, diventa a sua volta una bambola in balia delle attenzioni odiose del mondo adulto.

La carrozza, in questa prima fase della vita di Maisie, costituisce comunque una sorta di spazio intermedio, che collega la fissità dell'esistenza domestica con il movimento e la dinamicità della città: in quanto veicolo che permette il passaggio da un luogo all'altro, la carrozza è insieme pubblica e privata, dal suo interno si può osservare il mondo pur rimanendone in un certo senso separati. I mezzi di trasporto si rivelano cruciali anche in altri momenti della crescita della protagonista¹⁵.

Il padre e la madre di Maisie sono molto spesso fuori casa: il primo frequenta *night-clubs* e locali alla moda, e vive in una *perpetual Piccadilly*, la seconda lascia di frequente Londra per passare il fine settimana in campagna: l'uno concentra tutta la metropoli in un unico spazio circoscritto, come se ne fosse prigioniero, l'altra evade dalla metropoli in cerca di esistenze alternative. La bambina invece, relegata in casa, non ha che poche occasioni di fare passeggiate all'aperto. Della città ha paura, perché si sente "untutored and unguided" (*WMK*: 54), e ne teme soprattutto gli incroci: le strade di Londra, percorse a gran velocità dalle carrozze, sono quelle infide e pericolose in cui è stata travolta e uccisa il suo 'doppio', la piccola Clara Matilda (la compianta figlia di Mrs. Wix, un'ombra evanescente che aleggia su tutto il romanzo).

Prima Moodle, poi Miss Overmore e Mrs. Wix portano qualche volta Maisie a Regent's Park e a Hyde Park; ma è con Susan Ash,

¹⁵ Se all'inizio la carrozza è il *trait d'union* tra interno ed esterno, un altro luogo intermedio sarà in seguito il traghetto che effettua la traversata della Manica, permettendo di fatto il passaggio da un mondo all'altro; nella sua instabilità anche fisica esso ha la funzione insieme di separare e di unire i personaggi e di fare emergere le loro speranze e le loro paure. Ancora, la stazione ferroviaria di Boulogne e il treno di passaggio diretto a Parigi proietteranno la bambina in spazi sconosciuti e fantastici.

la giovane cameriera, che la bambina si inoltra una volta per le vie affollate di negozi e di passanti, come Oxford Street. Sir Claude, il nuovo marito della madre, la accompagna alla National Gallery in un giorno di pioggia, dove la bambina osserva stupita dipinti che rappresentano, tra bagliori di oro e porpora, “stiff saints and angular angels, with ugly Madonnas and uglier babies, strange prayers and prostrations” (*WMK*: 94). Si apre così lo spazio artificiale, ma potenzialmente liberatorio, della rappresentazione artistica, che tuttavia Maisie non è in grado di apprezzare e che percepisce sostanzialmente in termini di stranezza e di bruttezza.

In seguito le attrazioni dell'esterno si fanno più frequenti e numerose: Maisie è impaziente di assistere a cicli di lezioni che dovrebbero sopperire alla sua mancanza di istruzione, dopo che Mrs. Beale, la matrigna, ha accennato alla possibilità di frequentarli insieme a lei; e dunque immagina l'eccitazione di recarsi presso la sede dei corsi:

The institution – there was a splendid one in a part of the town but little known to the child – became, in the glow of such a spirit, a thrilling place, and the walk to it from the station to Glower Street (a pronunciation for which Mrs. Beale once laughed at her little friend) a pathway literally strewn with “subjects” (*WMK*: 132).

Un momento particolarmente intenso è rappresentato dall'incontro di Maisie con il Capitano ai Kensington Gardens, che sono assimilati da Sir Claude alla Foresta di Arden shakespeariana: il paesaggio pittoresco composto di alberi ombrosi, radure e sentieri rurali costituisce lo sfondo di uno sconcertante episodio che si imprime nella mente di Maisie, e che senza dubbio contribuisce in maniera determinante alla sua presa di coscienza. Il Capitano, il nuovo accompagnatore della madre, a un certo punto prende Maisie per mano, parla alla bambina di Ida come di un angelo, un essere meraviglioso e sfortunato, che ama la figlia di un amore unico, e ha subito una serie di torti e di ricatti affettivi. L'eroina jamesiana resta stupefatta e scoppia a piangere, ma non racconta a nessuno il contenuto di questo colloquio. È perciò attraverso il contatto con l'esterno che la bambina incomincia a imparare il valore del silenzio e del non-detto, in quanto spazio segreto delle parole che rimangono chiuse nella mente, non condivise, nascoste.

Segue, con una costruzione narrativa perfettamente simmetrica, l'uscita di Maisie con Mrs. Beale alla Esposizione Universale di Earl's Court, “a collection of extraordinary foreign things in tremendous gardens, with illuminations, bands, elephants, switch-

backs and sideshows” (WMK: 134). Qui, tra danze e spettacoli, avviene l’incontro con il padre, che è in compagnia della Contessa dalla pelle scura. Si verifica poi il passaggio (con Mr. Beale) all’abitazione ‘favolosa’ della signora, che rappresenta per la bambina una versione, certo infantile (dunque censurata e ridotta), delle *Arabian Nights*:

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 (WMK: 140).

Maisie è colpita dalla luce (elettrica) abbagliante che illumina il ricco salotto: oltre a notare cuscini, quadri e specchi, è attratta da piccoli oggetti preziosi come le *silver boxes* sparpagliate sul tavolo, o le *little oval miniatures* appoggiate su sontuosi velluti. In questa occasione Maisie, discutendo con il padre, si emoziona di nuovo fino a scoppiare in lacrime, ma intanto capisce che anche il padre vuole liberarsi di lei, esattamente come intende fare la madre.

A questo punto Londra, pur con i suoi bei parchi, le mostre, le fiere eccitanti, ma anche i *tea-shops* – con Mrs. Wix, per esempio, “they tried a hundred places for the best one to have tea” (WMK: 92) – non è più sufficiente per Maisie: al punto che ‘si convince’ dell’esistenza di un altro mondo al di fuori, in cui essere liberi, muoversi e conoscere se stessi e gli altri. Dal cap. XXI l’azione si sposta dapprima da Londra a Folkestone, cittadina sulla Manica, per trasferirsi poi in Francia. Sir Claude, con cui ormai Maisie ha stabilito un rapporto di affetto e *comradeship* assai stretto (piuttosto ambiguo, per la verità), ‘libero’ da Ida, porta con sé la bambina al di là della Manica; ma presto anche Mrs. Wix e Mrs. Beale si trasferiscono a Boulogne, dove si combatte una sorta di battaglia per il possesso di Maisie, tra la nuova coppia ‘irregolare’ formata da Sir Claude e Mrs. Beale, e la vecchia governante, depositaria di una visione etica forse più rispettosa del mondo interiore di Maisie (ma ossessionata dal ricordo della figlia morta), che vuole assolutamente ‘salvare’ la piccola.

Non si può non assimilare “the light of foreign travel” (WMK: 163) alla progressiva ‘illuminazione’ di Maisie, che acquisisce da questo momento in avanti una sempre maggiore acutezza di percezioni e che comprende sempre più chiaramente la natura dei rapporti che la legano agli adulti, mentre sembra non capire ancora bene il tipo di legami che gli adulti intessono fra loro. Anzi, l’at-

traversamento della Manica è rappresentato come un vero e proprio rito di passaggio:

Maisie had known all along a great deal, but never so much as she was to know from this moment on and as she learned in particular during the couple of days that she was to hang in the air, as it were, over the sea which represented in breezy blueness and with a summer charm a crossing of more spaces than the Channel (*WMK*: 159).

Il colore azzurro del mare e le sue leggere increspature richiamano la luce e il movimento che d'ora in poi caratterizzeranno la vita della protagonista: è particolarmente importante che il momento finale della crescita di Maisie avvenga fuori dall'Inghilterra, dove i rigidi codici vittoriani sono stati rimossi, e non si impongono, almeno in apparenza, altri modelli di riferimento. Il mondo, dunque, si decentralizza: Boulogne, con l'hotel, il lungomare, la stazione, i caffè costituisce per Maisie un'avventura che si trasforma subito in esperienza: l'arrivo stesso è emozionante, perché produce immediatamente "the great ecstasy of a larger impression of life" (*WMK*: 180). Il viaggio a Parigi, subito dopo, è una possibilità eccitante che si profila all'orizzonte, ma svanisce in un attimo¹⁶. La capitale francese rimane dunque solo una fantasia, ma risponde alla volontà dello scrittore di offrire proiezioni immaginarie agli spazi dell'esperienza: Mr. Beale racconta alla figlia che vorrebbe andare in America, a curare gli interessi della Contessa, Ida si dichiara malata e in procinto di trasferirsi in Sud Africa: in entrambi i casi si tratta solo di fantasie, di sogni che forse non si realizzeranno mai. Lo stesso Sir Claude, a un certo punto, prospetta un futuro con Mrs. Beale e Maisie in "a nice little place – somewhere in the South" (*WMK*: 254): il Sud della Francia rappresenta tradizionalmente per le culture dell'Europa del Nord il luogo dell'unione paradisiaca di rispettabilità ed erotismo (Habegger: 1997, 96).

C'è un'immagine ricorrente, nell'ultima parte dell'opera, assai significativa della luce che pervade ormai la realtà della bambina: quella della statua dorata e rilucente della Vergine sulla cupola di una chiesa osservata a Boulogne da Maisie e da Mrs. Wix, duran-

¹⁶ Maisie, in compagnia di Sir Claude, che sembra ora il suo 'principe azzurro', alla stazione di Boulogne si accinge a salire sul treno per Parigi; nella frenesia del momento pronuncia addirittura inconsapevolmente qualche parola in francese, ma il treno riparte, senza che i due riescano a procurarsi i biglietti in tempo.

te una passeggiata, dall'alto delle mura della città vecchia:

They sat together on the old grey bastion; they looked down on the little new town which seemed to them quite as old, and across at the great dome and the high gilt Virgin of the church that, as they gathered, was famous and pleased them by its unlikeness to any place in which they had worshipped (*WMK*: 206).

La statua della Vergine sembra conciliare la staticità delle bambole e delle figure pittoriche della National Gallery e la dimensione di uno spazio immaginato, fundamentalmente trasgressivo, aperto, fantastico.

Rimanendo sedute sulla stessa panchina, qualche tempo dopo, la bambina e la governante percepiscono ancora di più la distanza che le separa dal londinese Regent's Park, stabilendo un legame reciproco sempre più forte. In un successivo colloquio con Sir Claude, Maisie sostiene che in quel luogo, osservando la Vergine abbagliante, aspetterà la decisione (che non verrà presa, comunque) di Sir Claude di lasciare Mrs. Beale, nella prospettiva di un ambiguo *ménage à trois*, composto da patrigno, bambina e governante.

A Boulogne dunque la visione del mondo cambia radicalmente, come se Maisie si impossessasse del palcoscenico, e il narratore finalmente si mettesse comodo in platea per osservare l'azione della sua creatura in quello che viene definito come un *interesting exile*. Davvero non è un caso che sia il porto francese a costituire lo spazio della prima decisione autonoma di Maisie¹⁷: è il luogo in cui comincia, e finisce, l'esplorazione della Francia, dove 'si muore' per rinascere altri.

L'opposizione per così dire 'morale' tra Inghilterra e Francia emerge soprattutto dopo il nuovo attraversamento della Manica da parte di Maisie e della sua governante: alla fine restano sul Continente i 'colpevoli', tornano a Londra i 'virtuosi'. La Manica è ancora, stranamente, *a quiet sea*, attraverso cui la protagonista ritorna in patria; solo a metà traversata Mrs. Wix ha il coraggio di guardare indietro, mentre Maisie ostenta una sicurezza che stupisce. La bambina si trova a ripetere ancora le parole degli adulti, come ha fatto molte altre volte, ma sta imparando a controllare le sue emo-

¹⁷ Per quanto si possa variamente mettere in discussione l'autonomia decisionale di Maisie, è possibile comunque osservare il suo passaggio da *passive centre* a *active subject*.

zioni e il suo linguaggio (Brown: 1986, 58-65). Se all'inizio del romanzo i due ruoli, quello di Maisie e quello del narratore, sono pressoché unificati, e al centro si separano, alla fine la bambina acquisisce un controllo sempre maggiore della situazione. È proprio l'interazione tra Maisie e il narratore a creare lo spazio simbolico in cui è possibile l'immaginazione e la creatività artistica (Wolk: 1983, 196-206).

2. Gli spazi creati dalle metafore

Il *figurative pattern* adottato da James ha un ruolo essenziale nella costruzione di *What Maisie Knew*: alla rappresentazione di una serie circostanziata di luoghi 'reali' si accompagna un gioco di allargamento immaginario degli spazi; è quasi come se James sistemasse degli specchi in alcuni punti della narrazione. Il romanziere si serve delle metafore per rendere visivamente la percezione infantile, quando le parole sarebbero troppo complicate o non riuscirebbero a inserirsi agevolmente nel tessuto narrativo, vista la scelta di utilizzare il *limited point of view*. In questo modo egli cerca di far coincidere i nomi con le cose che esse designano, di riempire i vuoti che inevitabilmente la visione di una bambina lascia nel linguaggio¹⁸.

Molte delle metafore spaziali utilizzate nel testo sono legate al mondo del teatro e dello spettacolo, alla pantomima e al circo; Maisie percepisce infatti la realtà che la circonda come una rappresentazione teatrale, a cui ella assiste con inesauribile curiosità:

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 (WMK: 18).

Quando si spengono le luci, le immagini che oscillano sul muro proiettate dalla lanterna magica costituiscono una sorta di 'fiera delle meraviglie', che tiene avvinta la bambina in ogni momento, fino a quando non diventerà lei stessa la protagonista della scena; ma allora la sua infanzia sarà finita, e si aprirà una nuova fase della sua esistenza (e della narrazione).

Compaiono spesso anche le immagini delle vetrine (del pastic-

¹⁸ Su questo tema fondamentale, si veda la prefazione di James al romanzo.

ciere, del gioielliere), che implicano un rapporto preminentemente visivo tra piani spaziali diversi. Schiacciare il naso contro uno *shop-front*, che separa l'esterno dall'interno del negozio, ma permette di vedere al di là e quindi è un elemento di unione tra due ambienti, è un'esperienza comune ai bambini, curiosi e attenti a quello che avviene negli spazi in cui non possono avere accesso direttamente.

Così l'impossibilità di frequentare regolari corsi di studio dà a Maisie l'impressione che "she was to feel henceforth as if she were flattening her nose upon the hard window-pane of the sweet-shop of knowledge" (*WMK*: 113): le conoscenze che si acquisiscono sui libri attraggono la piccola allo stesso modo dei dolciumi esposti in una pasticceria.

L'abbraccio frettoloso della madre nel parco, invece, visto l'intrico di bigiotteria che Ida porta al collo, sembra scaraventarla con violenza, fra i vetri infranti, contro la vetrina di un gioielliere:

The next moment she was on her mother's breast, where, amid a wilderness of trinkets, she felt as if she had suddenly been thrust, with a smash of glass, into a jeweller's shop-front... (*WMK*: 118).

In questo momento Maisie ricorda Alice, che, durante il suo viaggio fantastico nello spazio della *Wonderland*, si scontra violentemente con alcune figure femminili adulte (la Duchessa e la Regina di Cuori). La sensazione di fastidio, che entrambe le bambine provano, di fronte all'autorità eccessiva e priva di senso che esercitano su di loro le donne che dovrebbero proteggerle e accudirle, è la medesima: unisce il disagio alla rabbia, perché tutte e due si sentono rifiutate ed escluse, aggredite nei loro sentimenti.

Insomma, la sensazione di Maisie di essere una spettatrice è costantemente connessa con l'acquisizione dei dati dell'esperienza attraverso il senso della vista:

It gave her often an odd air of being present at her history in as separate a manner as if she could only get at experience by flattening her nose against a pane of glass (*WMK*: 91).

La meraviglia che di continuo traspare dallo sguardo della bambina è per molti aspetti simile a quella che accompagna a ogni passo la protagonista del romanzo di Lewis Carroll, che, attraversando luoghi sconosciuti e bizzarri, non smette mai di interrogarsi sul loro significato e sul loro rapporto con la domesticità, e finisce per percepirne la stranezza in termini di spettacolo, ap-

prontato specificamente per lei¹⁹.

Anche i colori in *What Maisie Knew* hanno un significato simbolico e metaforico: a mano a mano che cresce la consapevolezza di Maisie, aumenta anche la sua percezione dei colori²⁰: tutto è *colourless* all'inizio, anche se Sir Claude, a un certo punto, di ritorno da uno dei suoi viaggi, regala alla bambina una splendida confezione di acquarelli. Ma già ai Kensington Gardens si possono notare colori brillanti e intensi. È a Boulogne, tuttavia, che si assiste a una vera e propria esplosione di colori, a cominciare dalla "bright air" che si respira all'arrivo e dalle "pink houses" (*WMK*: 180) che risaltano subito; è davvero un paesaggio ricco, solare e variopinto, che, con i suoi bagliori dorati, si contrappone impressionisticamente alla *darkness* domestica.

La realtà si presenta a Maisie, come a *boundless receptacle* in cui vengono riversate le impressioni del mondo, esclusivamente sotto forma di oggetti: l'effetto è quello di una continua deformazione della stessa, visto che essa appare come una proiezione in costante movimento (Logaldo: 2000, 93-114). Il *wonderment* di Maisie si traduce in concretezza rappresentativa: la bambina trasforma in oggetti tutto quello che percepisce con i sensi: così accade che una frase riportata sia tale e quale "a missive that dropped into her memory with the dry rattle of a letter falling into a pillar-box" (*WMK*: 22), abbia cioè l'effetto di una lettera lasciata cadere in una cassetta postale.

Le parole sono immaginate da Maisie come giocattoli, a cui gli adulti conferiscono concretezza materiale:

The great strain meanwhile was that of carrying by the right end the things her father said about her mother – things mostly indeed that Moodle, 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 (*WMK*: 20).

A poco a poco però le parole assumono un senso specifico, e, come le bambole, acquistano una vita autonoma. La mente di Maisie diventa allora il luogo della stratificazione dei significati, così

¹⁹ Anche in *Alice's Adventures in Wonderland* è evidente la spazializzazione della narrazione, così come l'inserimento di Alice in una storia che al tempo stesso è la sua ma anche quella di altri, degli animali parlanti, degli adulti sotto diverse spoglie. Cfr. Carroll (2001).

²⁰ Si veda Lowe (1988: 188-198). In questo saggio si sottolinea che i colori implicano dei riferimenti sessuali, che si accentuano sempre più nel corso del romanzo.

che “she found in her mind a collection of images and echoes to which meanings were attachable” (*WMK*: 20). Essa contiene immagini ed echi lontani, a *wonderful assortment of objects* che si depositano progressivamente: diventano episodi, frammenti, epifanie, giustapposizioni, particolari che, prima isolati e valorizzati in sé, servono poi a formare immagini complete e significative. Si tratta di un mosaico, o, meglio, di un *puzzle*²¹, che si costruisce piano piano, con fatica e attenzione, ma che nello stesso tempo implica il gioco e il divertimento. Queste metafore, che permettono di raffigurare in termini concreti la formazione della coscienza di Maisie, collocano le conoscenze della bambina su un piano propriamente spaziale.

3. Spazio infantile e spazio adulto

La costruzione narrativa dello spazio è strettamente legata al punto di vista da cui si guarda: la posizione dell'osservatore è importante perché dello spettacolo si possono cogliere prospettive diverse. James stesso sottolinea il ‘metodo scenico’ adottato per il romanzo, e la indubbia ‘teatralità’ di *What Maisie Knew*. I 33 capitoli corrispondono ad altrettante scene, all'interno delle quali conta soprattutto l'interazione dei personaggi e i dialoghi che essi instaurano tra loro. “Everything takes place before Maisie”: scrive l'autore nei *Notebooks* mentre sta elaborando il romanzo²²: tutto quello che viene narrato accade di fronte alla bambina, e non c'è un solo momento in cui ella non sia presente ‘fisicamente’. Così il salotto è un teatro per adulti, di cui un bambino può spiare i movimenti pur senza comprenderli appieno, e rimanendo estraneo all'azione²³. Esiste un rapporto continuo tra l'atto del vedere, pressoché involontario, e quello del guardare, connesso con lo spettacolo, che implica un atteggiamento intenzionale.

Maisie percepisce le persone come pura esteriorità (i denti del

²¹ Si veda l'introduzione di G. Mochi a James (2001: VII-XVI).

²² I *Notebooks*, testimonianza estremamente ricca sull'opera complessiva di James, redatti dal 1878 al 1911, sono stati pubblicati solo nel 1947 a New York. Cfr. McCall (1999: 131).

²³ Dunque James, in alcuni momenti del romanzo, apre anche uno spazio in cui è possibile guardare il mondo con ingenuità, semplicità, innocenza, senza le griglie interpretative adulte: si veda Hadley (2002: 15). In questa prospettiva *What Maisie Knew* si avvicina a essere, paradossalmente, quel testo della *children's literature* che non è e non vuole essere.

padre sono zanne brillanti, gli occhi della madre lanterne cinesi che oscillano come festoni). La vista è il mezzo prioritario di conoscenza, ma anche il tatto è importante, se si pensa che la piccola eroina jamesiana viene spesso tenuta per mano. Ella stessa, che è vista come oggetto dagli adulti²⁴, a sua volta li considera degli oggetti. Del mondo e delle persone che la circondano, la bambina riesce a cogliere bene solo particolari, frammenti, sensazioni; ma le immagini sono in perenne movimento e in continua metamorfosi, e si mescolano anche con profumi e sapori: perciò, per quanto in misura minore, interviene anche l'olfatto²⁵. I dettagli sono sempre ingigantiti, perché su di essi si fissa l'attenzione: questo *limited outlook* implica in fondo una relativa assenza di prospettiva e una distorsione delle figure e degli eventi.

Maisie percepisce lo spazio a partire dal basso verso l'alto: James con molta abilità riesce a sottolineare i particolari che la piccola protagonista è in grado di osservare in relazione alla sua altezza, per cui risaltano ai suoi occhi soprattutto scarpe, guanti, accessori che sono alla portata di una bambina di poco più di sei anni (allo stesso modo i visi delle persone sono guardati con attenzione quando ella viene presa in braccio).

La percezione di Maisie dunque ha le caratteristiche quasi di un *patchwork* fatto di tanti elementi diversi per natura e consistenza. È Mrs. Wix a porre fine alla fantasmagoria, riportando gli oggetti entro i rigorosi contorni di una visione morale²⁶. In questo senso il romanziere utilizza una tecnica molto efficace per dispiegare davanti agli occhi del lettore l'universo fantasmagorico di Maisie, anche se i frequenti commenti metanarrativi indicano la difficoltà di rendere le impressioni 'genuine' della bambina²⁷.

²⁴ Maisie è infatti assimilata a un oggetto nello spazio: "a tennisball or a shuttlecock" (*WMK*: 3), "the bone of contention" (*WMK*: 14), "a ready vessel for bitterness, a deep little porcelain cup in which biting acids could be mixed" (*WMK*: 15).

²⁵ Non manca neppure l'elemento acustico, se si pensa alla percezione, da parte di Maisie, del tintinnio dei gioielli della madre, o a quella del suono prodotto dalla chiave nella serratura della porta della Contessa.

²⁶ Si veda Teahan (1998: 220-221); la 'fine dell'infanzia' di Maisie corrisponde all'abbandono delle strategie narrative precedenti e all'evocazione di un nuovo punto di vista. Con la forza della sua autorità adulta Mrs. Wix cerca di chiudere alla bambina la finestra che guarda sui 'piaceri' della vita, per quanto Maisie ne riesca a vedere la luce abbagliante: cfr. Hadley (2002: 43-44).

²⁷ In particolare, a partire dal cap. XX, James crea un vero e proprio io narrante: gli interventi autoriali riflettono la difficoltà di mantenere la prospettiva infantile fino in fondo, mentre sollecitano la partecipazione e il coinvolgimento del lettore. Si accentua anche il tono paternalistico che l'autore adotta nei confronti della sua creatura narrativa, che da una parte sembra una forma di protezione, dall'altra invece è fortemente ironico.

Gli oggetti rappresentati visivamente spesso hanno una consistenza e una pregnanza ben maggiore degli *abstract issues*²⁸, anche se a volte i loro margini sono percepiti come vaghi e indeterminati: si ha la sensazione che vengano posti troppo vicini agli occhi, in modo che non si riesce a vederne bene i contorni. La medesima cosa vale per le persone, che sembrano sempre un po' troppo vicine, come nel caso di Sir Claude: "his presence was like an object brought so close to her face that she couldn't see round its edges" (*WMK*: 114). Maisie, in quanto 'recipiente' di impressioni, manca però del codice di accesso alla realtà: in questo senso il romanzo insiste sulla difficoltà di conoscere, sul continuo ribaltamento delle aspettative, sul senso di delusione; l'unica sfera assolutamente incomprensibile per Maisie è quella della sessualità, di cui conosce i termini verbali (appresi dagli adulti), ma non la sostanza materiale²⁹. La clamorosa evidenza del mondo esterno si sostituisce alle zone più oscure della conoscenza, anche se il problema dell'esistenza delle 'tenebre' non è mai troppo lontano dalla superficie della coscienza di Maisie.

È evidente lo stacco tra lo spazio infantile e quello adulto, perché essi sono regolati dalla diversa attitudine a osservare la realtà. La vista, il tatto, i sensi, insomma, vengono utilizzati diversamente da adulti e bambini: questo li porta a una differente percezione dello spazio e di conseguenza a una diversa forma di conoscenza. Maisie è più interessata a quello che gli adulti fanno 'fuori' dalle mura domestiche che a quello che fanno 'dentro' casa (e perciò ai legami sessuali). In questo modo ella a volte non riesce a interpretare quello che vede; eppure la sua ingenuità è sempre più simile a saggezza. Curiosamente, ha la sensazione di essere 'esterna' finché è a Londra, chiusa fuori dal mondo degli adulti; quando invece è 'fuori', a Boulogne, ha l'impressione di essere 'interna' (Jones: 1975, 5). È evidente che l'interpretazione delle situazioni dipende dal punto in cui ci si trova rispetto a esse.

Lo spazio della sessualità è davvero misterioso per Maisie, che probabilmente ne percepisce l'esistenza in maniera vaga; per la

²⁸ Si veda Tanner (1967: 278-308). Tanner considera al centro dell'interesse di James il *wondering naive eye* e propone un confronto tra Maisie e Huckleberry Finn.

²⁹ Maisie, in bilico fra innocenza e corruzione, per qualche studioso preannuncia la Lolita di Nabokov. In Eckstein (1998) si propone una lettura anacronistica di *What Maisie Knew*, reinterpretando la figura di Maisie attraverso l'eroina di Nabokov. Cfr. Marcucci (1999).

sua mente infantile è infatti un territorio indefinito, dietro a cui si nasconde qualcosa che è difficile comprendere, è un luogo segreto, vietato, di cui può solo immaginare i contenuti. La camera da letto in particolare racchiude i rituali dell'eros, che Maisie non conosce e che la sua anziana governante ha rimosso. L'unico riferimento diretto a questo luogo proibito riguarda la camera da letto che Sir Claude e Mrs. Beale condividono a Boulogne: si tratta di una stanza chiusa, a cui non hanno accesso né Maisie né Mrs. Wix, che la coppia riserva solo per sé escludendo tutti gli altri. Quando, a un certo punto, Mrs. Beale esce dalla camera e chiude la porta dietro di sé, non permette a nessuno di penetrare, nemmeno con lo sguardo, quello spazio segreto, e così facendo, forse, segna davvero un momento di passaggio importante. Impedendo a Maisie e a Mrs. Wix di accedere al luogo riservato dell'intimità, ella da una parte le allontana definitivamente dalla coppia, mentre dall'altra rinsalda il loro legame.

L'illuminazione progressiva di Maisie aumenta l'abilità della bambina di leggere gli eventi, soprattutto di cogliere *the unspoken into the spoken*: è così che acquisisce una sorta di mappa mentale, rendendosi conto che "it had become a question of sides" (WMK: 82), ossia che tutto dipende dalla prospettiva individuale. Maisie impara a manipolare il silenzio come fanno gli adulti, e non solo a usare il loro linguaggio, perché comprende che anche il non-detto ha un valore (Bell: 1991, 243-261; Bradbury: 1979, 13). Questo è particolarmente evidente nel rapporto di amore-odio con la madre, perché Ida non si cura affatto della figlia, ma ha improvvisi, inaspettati e incredibili moti di affetto nei suoi confronti, e Maisie, pur soffrendo molto per il disinteresse della madre verso di lei, non esprime mai i sentimenti che prova in sua presenza.

L'elemento temporale nella narrazione non riveste una grande importanza: passano degli anni, ma sembra che il mondo rappresentato viva in un eterno presente (Hutchinson: 1982, 62); secondo James, del resto, nella percezione infantile non c'è distinzione tra presente, passato e futuro. Anche gli adulti però sembrano vivere senza alcuno spessore temporale, in una strana atmosfera che a Maisie sembra a volte colorata e festosa, ma che è priva di qualunque profondità, e addirittura senza tempo. È la dimensione spaziale a fare la differenza, a permettere di distinguere e di definire la visione del mondo infantile e quella adulta.

Anche in *Washington Square*, un romanzo in cui James rappresenta la *upper-middle class* americana degli anni '70, è determinante l'atto del vedere e del guardare, così come il passare dei

personaggi da uno spazio all'altro; al centro della narrazione sta proprio la possibilità della creazione dello spazio³⁰. *The Age of Innocence* di Edith Wharton, ambientato nella New York degli anni '20 del Novecento, offre un esempio altrettanto significativo di rappresentazione del mondo della *drawing-room*: risulta ancora fondamentale, in quest'opera, il discorso degli spazi, generati e riempiti dai personaggi, unito alla questione del punto di vista, dello sguardo cioè che passa da dentro a fuori e viceversa, in un intrecciarsi di prospettive³¹.

In *What Maisie Knew*, però, l'elemento distintivo è la visione infantile, di cui la caratterizzazione iniziale dello spazio interiore di Maisie come una sorta di *empty bag* rappresenta il principio essenziale: ed è appunto lo spazio interiore quello su cui la bambina reclama incessantemente la sua autonomia. Si tratta di un grande vuoto che viene progressivamente riempito dall'osservazione attenta delle relazioni adulte, con un procedimento che sostituisce in tutto e per tutto il gioco. Per la verità lo stesso mondo degli adulti è visto come un grande gioco, sempre pieno di imprevisti e di movimento, anche se, solo per un attimo, "there was literally an instant in which Maisie fully saw – saw madness and desolation, saw ruin and darkness and death" (*WMK*: 175). C'è dunque un momento in cui è dato alla bambina di cogliere la follia, la desolazione, l'oscurità della vita. Del resto Maisie, dopo un lungo e tesissimo colloquio con la madre a Folkestone, si lascia andare su una panchina e resta con lo sguardo fisso "in the empty garden and the deeper dusk" (*WMK*: 176): eccola, sola, in un giardino, uno spazio aperto, ma vuoto, per nulla illuminato dalla luce del sole, anzi in una penombra inquietante, che restringe e cambia, anche se solo per poco, il percorso di Maisie verso

³⁰ Catherine Sloper, la protagonista, guarda dal salotto, il punto di osservazione dominante, verso la strada, vede il mondo dall'interno, mentre Morris, l'uomo che non sposerà mai, osserva dall'esterno: in questo caso, però, il salotto e la piazza sono uniti dal profumo dell'*ailanthus tree*, che congiunge l'esterno con l'interno. Si veda James (1995).

³¹ Newland Archer, alla fine del romanzo, da una panchina guarda verso il balcone davanti a lui, dove si trova Madame Olenska, la donna con cui non ha potuto condividere la vita; lo sguardo passa da fuori a dentro. Si veda Wharton (1996). Il protagonista del resto sostiene che tutti vivono in un *hieroglyphic world*, dove le cose non vengono dette, ma rappresentate attraverso segni arbitrari, e perciò anche tramite gli spazi abitati in cui ci si trova a vivere. In *The Age of Innocence*, tra i molti riferimenti all'architettura e alla decorazione interna, spicca l'importanza della *library*, che è la stanza dove Archer si reca a riflettere e dove si annunciano gli eventi più significativi. Cfr. Nettels (1997: 92) e Montgomery (1998: 69).

la luce. È una metafora che spiega in termini spaziali che “she wonders... to the end, to the death – the death of her childhood” (*WMK*: 9). Altri luoghi stanno per aprirsi alla conoscenza di Maisie. Ma, prima, bisogna che dietro di sé l'eroina di James chiuda alle sue spalle per sempre la porta che dava accesso alla dimora dell'innocenza infantile, e ai suoi fantasmi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BACHELARD, G. (1998), *La poétique de l'espace* (1952), Paris, Puf.
 BELL, M. (1991), "The Language of Silence: *What Maisie Knew*", in *Meaning in Henry James*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, pp. 243-261.

BRADBURY, N. (1979), "The unspeakable and the unsayable: the Development of Silence as a Means of Expression", in *Henry James. The Later Novels*, Oxford, Clarendon Press, pp. 13-24.

BROWN, C. (1986), "The Rhetoric of Closure in *What Maisie Knew*", *Style*, 20, 1, pp. 58-65.

CARROLL, L. (2001), *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass* (1865 and 1871), with an Introduction and Notes by Michael Irwin, Ware, Wordsworth Classics.

DRAGOSEI, F. (2002), *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino.

DURAND, G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (1963), Bari, Dedalo.

ECKSTEIN, B. (1998), "Unsquaring the Squared Route of *What Maisie Knew*", in Cornell, N. - Malone, M. (eds.) (1998), *The Turn of the Screw and What Maisie Knew*, London, Macmillan, pp. 179-193.

GALBRAITH, M. (1989), "What Everybody Knew Versus *What Maisie Knew*: The Change in Epistemological Perspective from the Prologue to the Opening of Chapter 1 in *What Maisie Knew*", *Style*, 23, 2, pp. 197-211.

HABEGGER, A. (1997), "'What Maisie Knew': Henry James's Bildungsroman of the Artist as a Queer Moralizer", in BUELENS, G. (ed.) (1997), *Enacting History in Henry James. Narrative, Power, and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 93-108.

HADLEY, T. (2002), *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge, Cambridge University Press.

HILLIS MILLER, J. (1995), *Topographies*, Stanford, Stanford University Press.

HUTCHINSON, S. (1982), "*What Maisie Knew*: The Meanings that Await", in *Henry James: an American as Modernist*, London, Vision and Barnes & Noble, pp. 61-74.

ISLE, W. (1968), *Experiments in Form. Henry James's Novels, 1896-1901*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

JAMES, H. (1962a), "The Art of Fiction" (1884), in James, H. (1962), *The House of Fiction: Essays on the Novel by Henry James*, edited with an Introduction by L. Edel, London, Mercury Books, pp. 23-45.

– (1962b), *The House of Fiction: Essays on the Novel by Henry Ja-*

- mes, edited with an Introduction by L. Edel, London, Mercury Books.
- (1981), *Che cosa sapeva Maisie*, traduzione di S. Baldi - A. Celli, prefazione di S. Perosa, Milano, Bompiani.
 - (1986), *The Portrait of a Lady* (1881), edited with an Introduction by G. Moore, London, Penguin.
 - (1995), *Washington Square* (1880), London, Wordsworth Classics.
 - (1998), *What Maisie Knew* (1897), edited with an Introduction and Notes by A. Poole, Oxford, Oxford University Press.
 - (2001), *Quel che sapeva Maisie*, traduzione di U. Tessitore, introduzione di G. Mochi, Venezia, Marsilio.
- JAMES, H. - STEVENSON, R. L. (1987), *Amici Rivali: lettere 1884-1894*, prefazione di G. Almansi, Milano, Archinto.
- JARVIS, B. (1998), *Postmodern Cartographies and Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, London, Pluto Press.
- JONES, G. H. (1975), *Henry James's Psychology of Experience. Innocence, responsibility, and Renunciation in the Fiction of Henry James*, The Hague-Paris, Mouton.
- LOGALDO, M. (2000), *Figura e rappresentazione in Henry James 1896-1901*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- LOMBARDO, A. (1956), *Introduzione alle Prefazioni di Henry James*, Venezia Neri, Pozza.
- LOWE, J. (1988), "Color in *What Maisie Knew*: An Expression of Authorial Presence", *The Henry James Review*, 9, 3, pp. 188-198.
- LUTWACK, L. (1984), *The Role of Place in Literature*, New York, Syracuse University Press.
- MAFFI, M. (2001), "Il salotto e la strada (per non dir della gallina). Spazi pubblici e spazi privati nell'esperienza del Lower East Side di New York", *Àcoma*, 21, pp. 87-101.
- MARCUCCI, S. (1999), *Lolita, analisi di un'ossessione*, Roma, Bulzoni.
- MARTINEZ, C. (2001), *L'arte della critica. Ideologia estetica e forma narrativa nelle Prefazioni di Henry James*, Roma, Bulzoni.
- MCCALL, D. (1999), "What Maisie Saw", in *Citizens of Somewhere Else. Nathaniel Hawthorne and Henry James*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp. 131-138.
- MONTGOMERY, M. E. (1998), *Displaying Women: Spectacles of Leisure in Edith Wharton's New York*, New York, Routledge.
- MORETTI, F. (1997), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi.
- NETTELS, E. (1997), *Language and Gender in American Fiction: Howells, James, Wharton and Cather*, London, Macmillan.
- PAGETTI, C. - RUBINO, G. (a cura di) (1988), *Dimore narrate*.

Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo, vol. 2: *Letterature anglofone*, Roma, Bulzoni.

PUGLIATTI, P. (1985), *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli.

RIVKIN, J. (1998), "Undoing The Oedipal Family in *What Maisie Knew*", in Cornell, N. - Malone, M. (eds.) (1998), *The Turn of the Screw and What Maisie Knew*, London, Macmillan, pp. 194-219.

STALLMAN, R. W. (1961), *The Houses that James Built and Other Literary Studies*, East Lansing, Michigan State University Press.

TANNER, T. (1967), "The Range of Wonderment", in *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature* (1965), New York, Harper, pp. 278-308.

TEAHAN, S. (1998), "*What Maisie Knew* and the Improper Third Person", in CORNELL, N. - MALONE, M. (eds.) (1998), *The Turn of the Screw and What Maisie Knew*, London, Macmillan, pp. 220-236.

TUAN, Y.-F. (1974), *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.

WHARTON, E. (1996), *The Age of Innocence* (1920), London, Penguin.

WIRTH-NESHER, H. (1996), *City Code: Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

WOLK, M. (1983), "Narration and Nurture in *What Maisie Knew*", *The Henry James Review*, 4, 3, pp. 196-206.

