

# La maschera e il racconto:

*strategie d'identità nella narrativa  
di Katherine Mansfield*

---

*Marcello  
Di Bari*

---

“Come my unseen, my unknown, let us talk together”

13 November 1921

(Mansfield, *Journal* 38)

## 1. Ambivalenze biografiche

Dalla lettura di tutto il materiale biografico su Katherine Mansfield,<sup>1</sup> inclusi diari, lettere e annotazioni, emerge una figura di donna tormentata, alla ricerca di un'identità. Questa sua ricerca si è tradotta in un gioco di ruoli e di maschere definibili schizoidi nel senso inteso da Laing,<sup>2</sup> che è continuato sorprendentemente anche dopo la sua scomparsa. Sin dai primi anni della giovinezza, infatti, la scrittrice giocò con le identità e con i nomi – Katie, Kathleen, Katherine, Mansfield, Beauchamp – mostrando una personalità fluida e un'apertura considerevole a diversi tipi di scrittura: epistolare, intimistica, romanzesca. Nei suoi 34 anni di vita interpretò svariati ruoli. Fu la ragazza dalle origini coloniali che voleva a tutti i costi conquistarsi un posto nella Londra letteraria, per poi scoprire che la sua terra d'origine aveva un fascino altrettanto grande. Interpretò la *bohémien* anticonformista e spregiudicata, che tuttavia covava un bisogno disperato di stabilità. O ancora la donna in carriera che ambiva a conquistare “power, wealth and freedom” per poter scrivere liberamente, ma che finì per legarsi ad un uomo da cui fu profondamente delusa. Questi contrasti macroscopici – definibili come ‘ambivalenze’ – possono essere spiegati come frutto della mancata affermazione di una precisa linea individuale, conflitto tra ribellione e “uguaglianza” psicologica inconscia con una maschera sociale, o Persona come la definisce Jung,<sup>3</sup> con esiti schizoidi.

Katherine Mansfield non portò a termine la sua ricerca e la molteplicità dei ruoli, inizialmente concepita come semplice passe-partout per le diverse situazioni, divenne paradossalmente l'unica identità di fatto. Nella sua biografia Pietro Citati<sup>4</sup> paragona il rapporto tra Katherine Mansfield e i suoi ruoli al

gerente di un albergo senza proprietario, che deve solo scrivere i nomi e tendere le chiavi a una folla di ospiti pieni di autorità. (13)

La straordinaria capacità di Katherine Mansfield di plasmare il suo io a seconda delle situazioni e degli interlocutori è evidente soprattutto nelle lettere in cui si ravvisa l'uso di stili diversi a seconda del suo umore e della relazione che la legava al destinatario della lettera. Non essendo mai se stessa, la scrittrice era consapevole di avere un effetto destabilizzante sugli altri e di essere vista come un'aliena, ma questo non sembrava turbarla troppo. Anzi giunse a dire "I would not show them what I was really for worlds" (cit. in Alpers 60).

Lo sviluppo della personalità di Katherine Mansfield passa attraverso alcuni avvenimenti che potrebbero essere definiti iniziatici per la loro forte valenza formativa: primo fra tutti il soggiorno a Londra, che l'aiuta a sfuggire alla grettezza culturale da cui si sentiva circondata in Nuova Zelanda e le permette di confrontarsi con il mondo. In seguito ha luogo un altro episodio cruciale, sempre negli anni del *college*, quando il professor Rippmann la inizia, insieme ad altre poche elette, alla lettura e alla discussione dei grandi classici del decadentismo:

At the literary evenings that he [Professor Rippmann] held at his home in Ladbroke Grove he introduced a select and envied group to the heady wine of the decadents – to Walter Pater, Arthur Symons, Ernest Dowson, Paul Verlaine, and of course to Oscar Wilde. Her devotion doubtless sensed, Kathleen was soon among the chosen. ... For the "Little Colonial" who now went thither, 72 Ladbroke Grove was a gateway to Life.

It was thus equipped, by Wilde and by the decadents, that she entered the emotional anarchy of adolescence. (Alpers 63-64)

Katherine amava e odiava con la stessa intensità e con lo stesso impeto; seguendo gli insegnamenti di Wilde, credeva che nelle passioni non bisognasse mai risparmiare:

Like Wilde, she claimed the sexual and intellectual freedom of the artist and felt intensity was the touchstone of experience. (Meyers 25)

La predisposizione di Katherine Mansfield per un'identità ambigua trovava ora una legittimazione ufficiale nelle parole di O. Wilde, che esaltavano la piena libertà d'espressione, e proprio in nome di questa libertà Katherine iniziò il suo personale gioco di maschere. C'era la maschera sociale, che era "fatta di legno" come diceva Lytton Strachey<sup>5</sup> (cit. in Meyers 136), e le dava un'aria distaccata, non necessariamente fredda, piuttosto distante perché trasognata, come di bambola orientale, impercettibile. Poi c'era quella della seduttrice misteriosa, che riusciva ad ammaliare con il fascino della sua personalità. Anche con John Middleton Murry, Katherine Mansfield si cimentò in questa sua interpretazione, mettendo subito in evidenza una netta differenza tra i due: tanto Katherine appariva intraprendente e spregiudicata quanto Murry appariva, invece, timido e impacciato:

They were to run to each other's arms, after a little delay caused by Murry's lack of initiative and overcome by Katherine's supply of it. (Alpers 156)

Come suggerisce il titolo di un suo racconto, "See Saw", il rapporto con Murry procedette tra continui allontanamenti e riconciliazioni. Ora la Mansfield decideva di staccarsi, perché annoiata e delusa, poi invece tornava da lui, in cerca di amore e sicurezza. Ma poi riscopriva che Murry non era in grado di darsi totalmente e allora si separavano ancora una volta. Così avveniva anche per Murry che, attirato dal genio, se ne allontanava quando Katherine Mansfield diventava troppo esigente. Attrazione e repulsione quindi tra i due, in un gioco che li lasciò infine stremati ed insoddisfatti, ma che indubbiamente contribuì, insieme ai tradimenti da ambo le parti, a tenere vivo il legame che li univa. All'interno della coppia Katherine Mansfield era divisa tra il suo ruolo maschile, che le permetteva di appagare il bisogno di dominare, di ribaltare i ruoli convenzionali, di mantenere il potere decisionale; e quello femminile, di creatura in cerca di protezione. Con Murry, di per sé debole e indeciso<sup>6</sup>, Katherine Mansfield non riuscì a soddisfare appieno questa seconda esigenza, soprattutto negli ultimi anni di vita, in cui la malattia aveva notevolmente intaccato le sue riserve di volontà<sup>7</sup>. Costretta a lunghi periodi di esilio forzato nel sud dell'Europa, alla ricerca di un clima più mite, continuò a scri-



vere lettere irose a Murry, talvolta supplicandolo, talvolta ricattandolo emotivamente, ma senza avere più la forza di imporsi.

La vita con Murry le aveva dato in fondo un po' di stabilità, almeno a livello emotivo, seppure non esente da complicazioni, sia per motivi economici sia per motivi di intesa sessuale. Sebbene la Mansfield fosse attratta dall'intelligenza di Murry, dalla sua cultura e dal fatto di condividere con lui la passione per la scrittura, tuttavia ne biasimava la mancanza di coraggio e di vitalità. È necessario sottolineare, tuttavia, che, proprio in virtù del carattere remissivo di Murry, la scrittrice godette di una considerevole autonomia d'iniziativa e libertà d'azione, fino a tradire lo stesso Murry. Se da un lato sentiva il bisogno di avere accanto un uomo virile e deciso da cui farsi guidare, come era avvenuto in passato con alcuni dei suoi amanti, si era poi in realtà innamorata di un uomo senza spina dorsale. Questo comportava per lei da un lato l'assunzione di un ruolo maschile dominante, e dall'altro la completa responsabilità di ciò che accadeva all'interno della coppia.

Katherine Mansfield ebbe sicuramente una turbolenta vita sessuale oltre che affettiva. Rifiutando il ruolo marginale e riduttivo destinato alle donne, scelse di attuare la sua ricerca attraverso la sperimentazione di ruoli e comportamenti che tradizionalmente appartengono all'universo maschile: le trasgressioni sessuali, la sete di esperienza, il rifiuto degli stereotipi, l'ambizione professionale, la spregiudicatezza negli atteggiamenti. Tuttavia, se da un lato aspirava a far parte a pieno titolo di quel mondo di uomini, dall'altro era perfettamente consapevole della limitatezza di quell'universo in cui abbondavano arroganza, maleducazione, vanità e meschinità. Non a caso sono proprio gli uomini ad essere messi in cattiva luce nei suoi racconti, come personaggi privi di spessore, "unidimensionali".

L'attrazione e la repulsione nei confronti dell'universo maschile si ritrovano analogamente nei confronti di quello femminile, di cui Katherine ammirava la sensibilità, la generosità e la freschezza, ma odiava nel contempo il fatalismo, la debolezza, la tendenza alla sottomissione.

Le relazioni affettive durature della Mansfield furono pochissime. Katherine mantenne contatti epistolari con numerose persone, ma gli unici legami che sopravvissero alla sua indole mutevole furono quello con Murry e quello con Ida Baker, con la quale, seppure sempre tra alti e bassi, l'autrice mantenne un vincolo fino alla fine dei suoi giorni:

Except for Ida Baker, whom she could always depend on, Katherine was alone in all her undertakings. (Meyers 149)

A un livello meno morboso, ma non per questo meno importante, anche il rapporto tra Katherine Mansfield e Virginia Woolf fu caratterizzato dall'attrazione e dalla repulsione<sup>8</sup>, dal reciproco scambio di giudizi, a volte lusinghieri a volte velenosi, dalla consapevole affinità d'indole contrapposta al divario sociale. Il legame di attrazione e repulsione che legava le due scrittrici rappresenta metaforicamente l'andamento delle relazioni tra l'autrice e l'intelligenza londinese.

## 2. Modelli di evoluzione

Nell'ambito specifico della produzione letteraria di Katherine Mansfield, sembra delinearci un'evoluzione del tema dell'identità, che prosegue parallela alla maturazione artistica della scrittrice. Molteplici risultano essere gli elementi ricorrenti, e indubbiamente la loro presenza non solo contribuisce a identificare lo stile personale della scrittrice, ma permette di creare una serie di rimandi e di riferimenti incrociati<sup>9</sup> sia tra i racconti, sia tra questi e la vicenda biografica di Katherine Mansfield, sottolineati dalla maggior parte dei critici. L'autrice, infatti, fa compiere ai suoi personaggi un percorso simile al proprio e li presenta al lettore nei panni che lei stessa, a suo tempo, aveva indossato o sperimentato. I suoi protagonisti sono bambini curiosi, viaggiatrici solitarie, donne insoddisfatte in contrasto con famiglie 'ottuse', ecc. Si tratta prevalentemente di personaggi che appartengono, direttamente o in maniera implicita, all'universo femminile, ma ciò che più conta è che Katherine Mansfield abbia ricreato per loro, e tramite loro, quell'identica sensazione di *displacement* e di atteggiamento ambivalente che la contraddistingueva. In questo gioco di riflessione sono ravvisabili alcune procedure tipiche, anzi modelli di evoluzione, alcuni dei quali verranno qui proposti come chiavi di lettura di strategie narrative.

Il percorso di crescita dei personaggi è costellato di eventi che, indipendentemente dalla loro portata realisticamente intesa, racchiudono un significato profondo non sempre interiorizzato dai protagonisti. Un primo modello per leggere tale percorso può essere rinvenuto nell'incontro con l'Ombra, simbolo per Jung del rimosso psichico. Sotto le spoglie della nor-



malità si cela spesso un conflitto interiore generato dall'insoddisfazione per il presente, dall'inadeguatezza del ruolo che il soggetto interpreta, una condizione che la Mansfield conosceva bene. L'incontro con l'Ombra<sup>10</sup> può, per Jung, essere la chiave di volta del processo che porta alla conoscenza del sé e, quindi, della propria identità, ma i racconti dell'autrice s'interrompono prima di qualsiasi sviluppo concreto: ciò che resta è sempre irresolutezza, immobilità e silenzio. Eppure non è possibile ignorare l'insoddisfazione, poiché la stabilità che ciascun protagonista cerca di costruirsi è messa alla prova da fugaci e improvvise epifanie<sup>11</sup>. Queste 'visioni' toccano la sfera della sensibilità più nascosta, quella delle paure e dei desideri più intimi, e possono essere innescate da episodi minimi, come accade nel racconto "Something Childish but Very Natural" in cui un semplice foglio di carta ripiegato produce effetti psichici sorprendenti:

"It's just a folded paper." He took it out and spread it open.

The garden became full of shadows – they spun a web of darkness over the cottage and the trees and Henry and the telegram. But Henry did not move. (Mansfield, *Collected* 616)<sup>12</sup>

Come le ambivalenze biografiche, il ricorso narrativo all'Ombra e all'epifania (modello di esperienze rivelatorie spesso interconnesso con quello degli incontri con la parte oscura del sé o inconscio), sembrano sottintendere un certo disagio psichico. E come in *Dubliners* di Joyce, questo disagio dipende dall'inconciliabilità tra l'individuo e i valori imposti dal contesto sociale circostante, per sfociare in una ricerca d'identità che è percorso di maturazione personale, esigenza di scegliere tra due o più opzioni che si sono rivelate possibili all'improvviso, appunto epifanicamente. Il momento epifanico svela spesso la presenza di una realtà aliena, solitamente invisibile, ma che reclama, a volte con prepotenza, il suo diritto nella vita del personaggio. Ecco un esempio tratto da uno dei più noti racconti della Mansfield, "The Garden Party", in cui la protagonista, una bambina di nome Laura, scopre inaspettatamente la caducità della vita e la vanità di certi valori che le erano stati inculcati:

There lay a young man, fast asleep--sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden-parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those

things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy...happy...All is well, said that sleeping face. This is just as it should be. I am content. But all the same you had to cry, and she couldn't go out of the room without saying something to him. Laura gave a loud childish sob. "Forgive my hat", she said. (261)

Non tutti i personaggi creati dalla scrittrice, tuttavia, beneficiano di queste epifanie, di questo modello di percezione; anzi essi appartengono a due grandi gruppi: quelli unidimensionali, piatti, monologanti e incapaci di epifanie; e quelli complessi, multifaccettati e plurivoci, ai quali sono riservate queste 'manifestazioni'. Solo i personaggi "articolati" e dotati di sufficiente sensibilità possono infatti cogliere i segnali disseminati lungo il percorso dell'esistenza. In una prima fase l'esigenza di crescita e l'insoddisfazione per la condizione presente sono d'enorme stimolo per il personaggio, poiché generano una tensione che spinge all'indagine, alla ricerca. Dal punto di vista dell'evoluzione del personaggio, infatti, l'epifania può rappresentare la soglia del cambiamento, oppure il punto focale del rifiuto del cambiamento del personaggio statico.

Le epifanie, tuttavia, in quanto intuizioni<sup>13</sup>, possiedono, oltre alla necessità di una particolare sensibilità d'animo, anche un'altra caratteristica, che è la fugacità. Si tratta di bagliori istantanei, la cui ineffabilità è sintetizzata, in maniera efficace, dalla parziale afasia di Laura alla fine del racconto "The Garden Party":

Laurie put is arm round her shoulder. "Don't cry," he said in his warm, loving voice. "Was it awful?"

"No," sobbed Laura. "It was simply marvellous. But, Laurie -" She stopped, she looked at her brother. "Isn't life," she stammered, "isn't life -" But what life was she couldn't explain. No matter. He quite understood.

"Isn't it, darling?" (261)

Il fatto che al centro di molti racconti della Mansfield ci siano dei bambini o giovani appare il frutto di una scelta ben precisa. Per Jung i bambini, proprio in quanto tali, risultano essere più 'disponibili' all'intuizione, avendo un animo e uno sguardo più limpidi, e altrettanto può accadere a personaggi di bassa estrazione sociale e di scarsa istruzione poiché l'intuizione è

come la sensazione, una caratteristica della psicologia infantile e primitiva. Essa fornisce al bambino e al primitivo, di contro al forte risalto posseduto dalle impressioni sensoriali, la percezione delle immagini mitologiche, stadi preliminari delle idee. (507)

Spesso le epifanie sono annunciate da una riduzione a zero del senso della 'normalità' e, difatti, se da un lato le descrizioni e i ritratti contenuti nei racconti ancorano la storia al verisimile, dall'altro essi tendono paradossalmente a creare astrazione, in quanto non sono paesaggi naturali ma onirici, non sono ritratti convenzionali ma antropomorfizzazioni o depersonalizzazioni, non indicano luoghi realmente esistenti, ma piuttosto i recessi della mente umana. Modi di sospensione della percezione quotidiana, le epifanie dovrebbero innescare un cambiamento nel protagonista, ma nella Mansfield, come nei racconti dublinesi di Joyce, il momento epifanico non è solutivo; vi fa seguito una nuova sospensione, questa volta però generata dalla tensione irrisolta che tiene il personaggio legato contemporaneamente a questa e quell'altra realtà. Ma in Katherine Mansfield non solo non c'è 'lieto fine': non si giunge mai a una conclusione dell'intreccio, nel senso di risoluzione sia pur negativa del dissidio. L'ambivalenza permane e a volte addirittura si accentua; la potenziale valenza ontologica implicita nell'epifania non trova attuazione, il suo senso si vanifica, e con essa in certo senso anche la qualità dei personaggi che ne sono capaci.

La diversificazione dei personaggi tra monologanti e plurivoci è presente sin dai racconti d'esordio e sembra accompagnare l'evoluzione della scrittura dell'autrice, subendo anch'essa delle variazioni. I primi racconti, cioè quelli contenuti nella raccolta intitolata *In a German Pension* (1911), non presentano la stessa sottigliezza di quelli più maturi e non lasciano vedere alcuna ricerca dell'identità secondo le modalità già evocate. Essi sono tuttavia importanti poiché, attraverso la satira e la caricatura, Katherine Mansfield sembra voler effettuare *la pars destruens* della sua attività di ricerca, cioè un'osservazione, riconoscimento e rifiuto di modelli 'correnti' d'identità. Questa fase non è propositiva, ma demolitiva; l'autrice non offre alternative, si limita a scartare i comportamenti che ritiene devianti o limitati, mettendone in ridicolo gli aspetti più meschini e l'inadeguatezza. Una distanza geografico-culturale separa qui l'io narrante (una figura femminile straniera, anglofona, una donna forse sposata, ma comunque sola nella situazione narrata) e un gruppo di tedeschi,



descritti come individui grotteschi e primitivi. In "Germans at Meat" ad esempio:

"Now at nine o'clock I make myself an English breakfast, but not much. Four slices of bread, two eggs two slices of cold ham, one plate of soup, two cups of tea – that is nothing to you."

He asserted the fact so vehemently that I had not the courage to refute it.

All eyes were suddenly turned upon me. I felt I was bearing the burden of the nation's preposterous breakfast – I who drank a cup of coffee while buttoning my blouse in the morning. (683)

Similmente accade in "The Modern Soul":

"I have never been to England," interrupted Fräulein Sonia, "but I have many English acquaintances. They are so cold!" she shivered.

"Fish-blooded," snapped Frau Godowska. "Without soul, without heart, without grace. But you cannot equal their dress materials." (715)

L'amarezza e lo spirito crudelmente satirico della raccolta tedesca della Mansfield non compariranno nei racconti posteriori: con il passare del tempo il tono polemico e satirico dell'autrice si stempera, e nei racconti più maturi non c'è più il biasimo diretto nei confronti di questo o quell'individuo, piuttosto è il fascino dei personaggi più complessi a squalificare implicitamente gli altri e la plurivocità diviene modello di evoluzione, parametro d'identità. L'unico ruolo possibile per il personaggio unidimensionale diviene allora quello di contrasto rispetto all'"eroe", ovviamente non in qualità di antagonista, perché questo gli conferirebbe pari dignità, ma d'individuo che, con i suoi limiti evidenti, funga da modello negativo e faccia risaltare la complessità plurivoca del protagonista. Alla caricatura si sostituiscono dunque l'ironia e una ridicolizzazione più sottile.

L'attività di selezione si raffina, racconto dopo racconto, e si comincia a scorgere una predilezione dell'autrice nei confronti dei personaggi femminili e dei giovani, a scapito dei personaggi maschili adulti, che sono spesso guardati con meno indulgenza. In generale, la limitatezza dei personaggi unidimensionali li rende particolarmente semplici e prevedibili nel comportamento e nel pensiero; un esempio chiaro è costituito dalla figura di Stanley in "Prelude". Da personaggio monologante qual è, Stanley non solo utilizza un'unica voce, ma i suoi discorsi appartengono

tutti ad aree d'interesse ristrette e ben definite, circoscritte entro la famiglia, la casa e il lavoro. Stanley sembra non porsi mai domande o avere altri interessi, ed è infastidito da tutto ciò che non fa parte del suo piccolo "universo". L'equilibrio e la serenità di cui Stanley beneficia sono quasi primitivi, perché legati ai suoi bisogni primordiali. Essendo riuscito con successo a far fronte alle sue necessità primarie – mangiare, dormire, riprodursi, ecc. – Stanley risulta pienamente soddisfatto della sua vita ed è tutt'uno con il suo ruolo di marito-padrone-padre. La limitatezza del suo punto di vista è resa evidente proprio da certi suoi atteggiamenti. Reid descrive così le sue attese:

Stanley gets into a great lather of agitation because things and people will not stay in what he deems to be their proper places. His notions about rules, roles and hierarchies are not sufficiently respected. (Reid 88)

Tornando al racconto "Prelude", nella prospettiva specifica della ricerca dell'identità, anche l'anziana Mrs. Fairfield può essere vista come un altro esempio di unidimensionalità e di "evoluzione zero". La sua stabilità monologante è tutta rivolta alla vita domestica e alla risoluzione di problemi pratici:<sup>14</sup>

"What have you been thinking about?" said Linda. "Tell me."  
"I haven't really been thinking of anything. I wondered as we passed the orchard what the fruit trees were like and whether we should be able to make much jam this autumn. There are splendid healthy currant bushes in the vegetable garden. I noticed them to-day. I should like to see those pantry shelves thoroughly well stocked with our jam..." (55)

In verità, tuttavia, Mrs. Fairfield, in quanto donna, è ritratta in maniera differente da Stanley: nei suoi confronti Katherine Mansfield non adopera toni ironici e preferisce ritrarla con occhio indulgente e quasi affettuoso, come se si trattasse di una figura d'altri tempi e, proprio per questo motivo, inadatta a rappresentare i disagi del vivere nella società moderna.

Un ulteriore modello narrativo, che si affianca all'ombra, all'epifania e alla plurivocità e a cui è delegata l'evoluzione del soggetto, è costituito dalla "antropomorfizzazione" di oggetti.<sup>15</sup> I racconti contengono numerosi passi in cui viene concesso ampio spazio alla descrizione di oggetti che spesso "si animano" e prendono parte alla scena psichica dei protagonisti. Animare un oggetto significa conferirgli una qualità, il movi-

mento, tradizionalmente propria solo degli esseri viventi. Di conseguenza gli oggetti antropomorfizzati vengono spostati su un piano più alto e riescono a catturare l'attenzione del lettore più di quanto siano capaci di fare i personaggi unidimensionali. Si pensi, ad esempio, alla piccola lampada nel racconto "The Doll's House".<sup>16</sup>

Come la stilizzazione parodica e la parallela depersonalizzazione, la "antropomorfizzazione" è strumento per distinguere i personaggi di rango inferiore, unidimensionali, cui contrapporre i personaggi articolati, capaci di attribuire agli animali qualità umane, come ad esempio in "The Canary", e di proiettare su piante e alberi le proprie fantasie. Gli oggetti e i luoghi prendono parte attiva nel racconto, in quanto riflettono le ambivalenze dei protagonisti, così come fu per l'autrice.

Il bisogno di fare esperienze, l'insoddisfazione per la sua condizione e soprattutto le 'assillanti' prospettive per il futuro, sono alla base dell'instabilità che caratterizzò la giovinezza di Katherine Mansfield. La sua urgenza di 'andare altrove', tuttavia, non è da intendersi esclusivamente come volontà di spostarsi in uno spazio fisico diverso, ma anche come desiderio di 'calarsi' in un'identità differente e con essa in un ruolo nuovo. Cambiare identità poteva diventare un po' come cambiare di volta in volta il proprio domicilio. È documentato nel materiale biografico che la Mansfield fece molti spostamenti dell'uno e dell'altro tipo e che questa correlazione tra movimento fisico e sperimentazione dei ruoli l'accompagnò per la maggior parte della vita. Questo comportamento ebbe una conseguenza diretta sul suo modo di rapportarsi con i luoghi e le persone. A mano a mano che la scrittrice procedeva in questa ricerca, che può a questo punto essere vista come un viaggio con molte tappe, si faceva largo in lei una sensazione di disagio causata dalla consapevolezza del *displacement*. Visitare numerosi luoghi e interpretare diversi ruoli poteva avere enormi vantaggi ed essere estremamente 'istruttivo', ma comportava il disagio di sentirsi sempre un'estranea perché diversa.

Racconto dopo racconto, si giunge alla fine del macrotesto dell'opera di Katherine Mansfield, in cui la storia personale dell'autrice e quella fittizia dei personaggi si ricongiungono in un epilogo comune. La situazione dell'autrice e quella della protagonista dell'ultimo racconto, "The Canary", si sovrappongono sin quasi al punto di combaciare. La condizione di esilio e solitudine a cui si è fatto riferimento nella parte biografica introduttiva trova rispecchiamento nella figura della donna che, priva-



ta di relazioni affettive soddisfacenti all'interno del suo microcosmo domestico, ricorda come il canto di un canarino sia stato per lei il conforto più grande:

It surprises me even now to remember how he the canary and I shared each other's lives. (420)

... And now he's gone. ... when I realized that never again should I hear my darling sing, something seemed to die in me. My heart felt hollow, as if it was his cage. (421-22)

Nell'intera opera della Mansfield è possibile individuare, in misura e aspetto variabile da racconto a racconto, molti esempi degli aspetti che qui sono stati analizzati con brevi riferimenti solo ad alcuni racconti. Alla luce di quanto evidenziato finora e prendendo come punto di riferimento l'ultimo racconto, è forse possibile formulare delle ipotesi sull'epilogo di questa ricerca d'identità a livello sia biografico sia narrativo.

Si è scelto di partire dal presupposto che, nel corso della sua vita, Katherine Mansfield abbia effettivamente intrapreso un percorso di evoluzione personale, definibile come ricerca dell'identità. Per quanto riguarda l'aspetto narrativo, se è possibile leggere ciascun racconto come il resoconto di istanti di vita 'vissuta', potrebbe essere altrettanto plausibile riconoscere nell'intero macrotesto una sorta di continuità, fatta di tanti piccoli frammenti, di continui rimandi, quasi pagine di un diario, nate da una "necessità interna", come l'intuizione di Lorna Sage. La protagonista senza nome di "The Canary" diventa, in questa prospettiva, l'erede ideale di Linda, Beryl, Laura, Kezia, Edna, e altri personaggi dei racconti di questa autrice. Numerose *short stories* si concludono pressappoco alla stessa maniera, vale a dire con un riferimento al silenzio, all'immobilità, alla solitudine e rimandano così all'epilogo di tutto il macrotesto, rappresentato da "The Canary". Qui la protagonista, sperimentati gli strumenti conoscitivi ed evolutivi impiegati dai personaggi suoi 'predecessori' (dalla sperimentazione propositiva della plurivocità alle intimazioni dell'Ombra, dal significato delle epifanie alle antropomorfizzazioni) sceglie la bellezza del canto, ma si ritrova sola, come accadde alla stessa Katherine Mansfield. La solitudine, come 'prodotto finale' di questa ricerca e dei suoi modelli evolutivi, è innegabile e il fulcro di questa analisi può ora concernere proprio il significato da attribuire a questo senso di solitudine. A seconda

degli aspetti che vengono presi in considerazione, è possibile formulare almeno due ipotesi interpretative.

La prima ipotesi, che riguarda più da vicino Katherine Mansfield come individuo, e che per questo sarà chiamata "ipotesi personale", prende spunto dal fallimento del suo percorso di crescita, che non ha portato né l'autrice, né tantomeno i suoi personaggi, verso una scelta specifica d'identità adulta. I conflitti e le ambivalenze permangono fino alla fine e continuano a generare il "disagio sociale": in questa prospettiva, la solitudine di quest'ultimo racconto potrebbe essere interpretata come una dichiarazione di insolubilità dell'intera problematica esistenziale, oppure, più cautamente, come una sospensione della ricerca causata dall'inadeguatezza degli strumenti d'attuazione. L'autrice resta sola e in silenzio perché non sa più come portare avanti la sua ricerca.

L'altra ipotesi interpretativa, invece, esalta la determinatezza e la forza della scrittrice nonostante i fallimenti della ricerca. Dalla lettura delle biografie, l'immagine di Katherine Mansfield che emerge è quella di una donna volitiva e sensibile, determinata e sicura, anche se desiderosa di una guida. Dietro la solitudine della Mansfield sarebbe da scorgere allora un implicito appello alla libertà individuale, al diritto di ciascuno di essere "l'uno e l'altro", ad un modello di "androginia", e quindi anche al diritto di rifiutare un'unica identità socialmente e sessualmente codificata. Se rapportata al particolare momento storico-sociale in cui Katherine Mansfield visse, questa interpretazione confermerebbe anche la scelta, effettuata da numerosi critici letterari, di considerare come "femminista" la scrittura della Mansfield. La diffusione delle problematiche femministe mirava difatti proprio al ridisegnamento dei ruoli maschili e femminili all'interno della società.

Dopo i numerosi sforzi compiuti per reclamare, e far reclamare ai suoi personaggi, l'indipendenza dagli stereotipi sociali, Katherine Mansfield avrebbe allora scelto di isolarsi, di opporre il suo grido muto alla volgarità e all'ignoranza che dilagavano. In questa prospettiva il suo atteggiamento non dovrebbe essere visto come l'atto di chi si arrende perché non ha più alternative, ma piuttosto come il canto inarrestabile del canarino, simbolo di una vita interiore, e come un'apertura silenziosa e solitaria verso una superiore armonia, ineffabile ma possibile.



- 1 Kathleen Beauchamp nacque a Wellington, Nuova Zelanda, il 14 ottobre 1888. Visse in Nuova Zelanda fino al 1908, fatta eccezione per un intervallo di tre anni, dal 1903 al 1906, in cui frequentò il Queen's College, a Londra. In quell'occasione conobbe la fedelissima Ida Baker. Dopo l'inse-diamento definitivo della Mansfield in Gran Bretagna e l'inizio della rela-zione con John Middleton Murry nel 1911, incominciò per entrambi un periodo piuttosto travagliato a causa delle pressanti difficoltà economiche a cui si aggiunsero, poco tempo dopo, per lei i primi disturbi respiratori. Nel corso della sua esistenza Katherine Mansfield fu costretta, proprio a causa della salute cagionevole, a dividersi tra Londra ed il sud dell'Europa - Francia, Italia e Svizzera - accompagnata spesso da Ida. I rapporti interper-sonali della Mansfield, sia quelli sentimentali (con Murry) sia quelli affetti-vi (con V. Woolf, D.H. Lawrence, Lady O. Morrell, Kotelianski, ecc.), risen-tirono inevitabilmente di queste frequenti assenze. Nel 1912 comparvero i primi sintomi della tubercolosi; a complicare il quadro generale, seguì, tre anni dopo, la morte del fratello di Katherine, Leslie, al quale la scrittrice era molto legata. I numerosi trattamenti per curare la malattia ai quali la Mansfield si sottopose si rivelarono tutti inutili; cosicché anche il suo umore finì per essere diviso tra momenti di sconforto e improvvisi guizzi di spe-ranza. Finì i suoi giorni in Francia, nell'istituto di Gurdjieff, un santone russo che si proponeva di curare tutti i mali attraverso una rigida disciplina del corpo. Morì il 9 gennaio 1923, a soli 34 anni. La Mansfield, tuttavia, rap-presenta un esempio raro, se non addirittura unico, di ricerca postuma del-l'identità. Se si parte dal presupposto che nel corso della sua vita si dedicò alla ricerca di un suo personalissimo modo di essere donna e scrittrice, appa-re piuttosto sorprendente il fatto che, negli anni successivi alla sua morte, sia stata tramandata e poi smentita, un'immagine di lei considerevolmente diversa da quella che fu in realtà. Sembra appunto che la ricerca di un'iden-tità coerente sia continuata, sebbene non per mano sua, anche dopo il 1923, anno della sua scomparsa. I motivi alla base di questa situazione particolare vanno ricercati nella precisa intenzione di Murry di tramandare un'immagi-ne abbellita, e quindi non completamente veritiera, della scrittrice.
- 2 "Si designa con il termine 'schizoide' un individuo la cui totalità di espe-rienza personale è scissa a due livelli principali: nei rapporti con l'ambiente, e nei rapporti con se stesso. Da una parte questo individuo non è capace di sentirsi *insieme* con gli altri, né di partecipare al mondo che lo circonda, ma,



- al contrario, si sente disperatamente solo e isolato; dall'altra non si sente una persona completa e unitaria, bensì si sente 'diviso' in vari modi: per esempio vive se stesso come una mente o un corpo uniti fra loro da legami incerti, oppure come due o più persone distinte." (Laing 21)
- 3 "Questa maschera, cioè quest'atteggiamento assunto *ad hoc*, io l'ho chiamata *Persona*, dal nome della maschera che mettevano gli attori dell'antichità. ... La Persona è perciò un complesso di funzioni che, costituitosi per ragioni di adattamento o per bisogno di comodità, non è tuttavia identico all'individualità. Il complesso funzionale della Persona si riferisce esclusivamente al rapporto con gli oggetti" (Jung 452).
- 4 Pietro Citati è uno dei più autorevoli biografi italiani dell'autrice. Le biografie più importanti sono state redatte da Antony Alpers, Jeffrey Meyers, Ruth Mantz e dallo stesso marito di Katherine Mansfield, John Middleton Murry.
- 5 Lytton Strachey conobbe Katherine Mansfield e Murry ad un party nel 1915 e fu per merito suo che la Mansfield e Virginia Woolf s'incontrarono poco tempo dopo.
- 6 Fu proprio l'atteggiamento di Murry a ispirare Katherine Mansfield nella stesura del racconto "The Man Without a Temperament".
- 7 Verso la fine, la Katherine Mansfield pratica e spregiudicata di un tempo lasciò il posto a un donna ancora diversa. Forse delusa dai millantati benefici della medicina e sentendosi isolata dagli affetti, l'autrice decise di abbracciare le dottrine mistiche diffuse da un santone russo di nome Gurdjieff: "Though her attraction to Gurdjieff seems surprising, it represented a triumph of the romantic and Russian over the cynical and sceptical side of her character, and was directly related to her mystical yearnings for her dead brother ... Her submission to the powerful charisma of Gurdjieff was a culmination of almost all the ideas and events that had dominated her final year: her passion for all things Russian, her absorption in *Cosmic Anatomy*, her impatience with her illness, her disillusionment with doctors and desire to cure her soul, her inability to face reality and acquiescence in self-deception, her separation from Murry and search for a dominant male, ..." (Meyers 238).
- 8 Alla notizia della morte di Katherine, Virginia Woolf scrisse nel suo diario: "When I began to write, it seemed to me there was no point in writing. Katherine won't read it. Katherine's my rival no longer ... I was jealous of her writing – the only writing I have ever been jealous of. ... for our friendship was a real thing, we said looking at each other quite straight. ... probably we had something in common which I shall never find in anyone else." (Cit. in Meyers 147)
- 9 Lorna Sage scrive a questo proposito: "She did create a different kind of continuity made up of allusions, cross-references and affiliations, among the

separate stories in a book. They were, in other words, open-ended not only in the sense that they frequently tail off on her characteristic note of questioning, evasion and bad faith, but also in the sense that they suggest each other. ... Associations of this kind are evanescent, unreal, created in the process of reading and re-reading. Now you see them, now you don't. But that temptation to read between the lines is again a modern and modernist effect" (Mansfield, *Garden Party* xix).

- 10 È utile ricordare a questo proposito la presenza di numerose soglie "magiche" – lo specchio, la finestra, la porta sul giardino – che mettono in comunicazione la realtà del protagonista con la realtà "altra" del doppio-ombra.
- 11 Per quanto riguarda l'origine del concetto di epifania, divenuto rilevante nella narrativa con James Joyce, è necessario risalire a San Tommaso D'Aquino e alla sua dottrina della *claritas*, definibile come "un arrendersi all'oggetto e al suo splendore" (Eco 52). Il concetto iniziale aveva una forte valenza estetizzante, contemplativa, e fu per questo ripreso, alla fine del XIX secolo, da Walter Pater, padre dell'estetismo inglese. Joyce, a sua volta, recuperò il concetto ispirandosi, come spiega Eco, al romanzo *Il Fuoco* di D'Annunzio. Eco rileva che Joyce aveva certamente letto l'opera di D'Annunzio, la quale contiene un capitolo intitolato appunto *Epifania del Fuoco*. In molti passi del *Portrait*, Joyce sembra riprendere immagini ed espressioni di "indubbia parentela dannunziana" (Eco 49-50): Joyce trasformò il concetto di epifania in qualcosa di più originale, da intendersi "come uno sradicare l'oggetto dal suo contesto abituale, un assoggettarlo a nuove condizioni ed un conferirgli nuovo splendore e valore per grazia di visione creatrice" (Eco 52).
- 12 I numeri di pagina relativi alle citazioni tratte dai racconti fanno tutti capo alla raccolta usata qui come edizione di riferimento: Mansfield, *Collected* 1981.
- 13 La valenza ontologica del momento epifanico sta proprio nel suo carattere d'intuizione: "L'intuizione è quella funzione psicologica che trasmette le percezioni per via inconscia. ... La particolarità dell'intuizione è che essa non è né percezione sensoriale, né sentimento, né deduzione logica, nonostante possa presentarsi anche in queste forme" (Jung 506).
- 14 Secondo quanto è stato opportunamente rilevato da Reid, ciascun personaggio ha, con l'ambiente circostante, un rapporto personalissimo, che ne riflette il punto di vista interiore: "Various details evoke the contiguous relations between house and garden, and simultaneously serve to specify the way those relations differ for each of the three women. Beryl plucks floral items to adorn herself ... and her painting of the clematis cluster also suggests that nature, for Beryl, is to be used for ornamental purposes. Her sister, Linda, in contrast, responds to flowers and plants with sensuous languor; ... Their mother, Mrs. Fairfield, sees the garden in terms of practical domesticity; she

regards fruit trees and bushes as sources of provisions for the pantry, just as at the beginning of section 6 she had been looking out from the kitchen window at the vegetable patch and grape vine” (80).

- 15 Il ricorso a questo espediente è presente anche in molte delle lettere scritte da Katherine Mansfield, la quale si serviva dell’antropomorfizzazione per aumentare l’effetto comico di certi suoi resoconti su persone e avvenimenti.
- 16 “The lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say, 'I live here'. The lamp was real” (384).





---

*Opere citate, Works Cited*

*Zitierte Literatur*

---



- Alpers, Antony. *Katherine Mansfield*. London: Jonathan Cape Limited, 1954.
- Citati, Pietro. *Vita breve di Katherine Mansfield*. Milano: Rizzoli, 1980.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- Joyce, James. *Dubliners*. London: Penguin, 1996.
- Jung, Carl Gustav. *Tipi psicologici*. Torino: Boringhieri, 1977.
- Laing, Ronald D. *L'io diviso*. Torino: Einaudi, 1991.
- Mansfield, Katherine. *The Garden Party and Other Stories*. Introduction and Notes by Lorna Sage. London: Penguin, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Penguin Books, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Journal of Katherine Mansfield. Definitive Edition*. London: Constable, 1954.
- Mantz, Ruth Elvish. *The Critical Bibliography of Katherine Mansfield*. New York: Franklin, 1968.
- \_\_\_\_\_. and John Middleton Murry. *The Life of Katherine Mansfield*. London: Constable, 1933.
- Meyers, Jeffrey. *Katherine Mansfield: A Biography*. London: Hamish Hamilton, 1978.
- Murry, John Middleton. *Katherine Mansfield and Other Literary Studies*. London: Constable, 1959.
- Reid, Ian. "Always a Sacrifice': Executing Unities in Two Stories by Katherine Mansfield." *Journal of the Short Stories in English*. 4 (1985): 77-94.