
The obvious criticism will be that it's not finished – that I have not seen the heroine to the end of her situation – that I have left her en l'air. – This is both true and false. The whole of anything is never told; you can only take what groups together.

Henry James, Notebooks.

Approfitto dello spazio offertomi dalla redazione per proseguire il dialogo aperto da Giovanni Bottirolì con il suo intervento di risposta al mio saggio uscito nel numero dodici. Lo faccio non senza una qualche perplessità, poiché la mia prima sensazione è che il saggio di Bottirolì, pur dichiaratamente suscitato dal mio, proceda in un certo senso parallelo a esso, senza incontrarlo, in una forma di fraintendimento (o forse di intendimento *fra*). Tuttavia, poiché la mia lettura viene in più luoghi esplicitamente chiamata in causa, mi sembra opportuno tentare almeno una messa a punto. La profusione e la varietà degli argomenti sollevati da Bottirolì richiederebbe una risposta analitica che non mi è consentita né dallo spazio, né dai tempi redazionali: mi limiterò quindi, di necessità, a riprendere alcuni punti fondamentali.

L'ideologia: James e Althusser

Come credevo fosse ovvio, il mio non era un saggio di critica althusseriana, ma un esperimento di critica jamesiana. Le osservazioni critiche che Bottirolì muove alla concezione althusseriana dell'ideologia sono ricche di spunti d'interesse e sicuramente meritevoli di approfondimento in sede teorica, nell'ambito d'un dibattito sulla categoria d'ideologia che, tra l'altro, è oggi particolarmente vivo nel discorso teorico di lingua inglese; ma toccano solo tangenzialmente quello che è, a mio avviso, il principale valore ermeneutico della definizione althusseriana come strumento critico in relazione all'opera di James: la sua designazione dell'ideologia come *rapporto immaginario* – una nozione che è, appunto, continuamente messa in scena nei testi jamesiani, e che offre (o almeno, questa è una delle mie ipotesi di lavoro) una possibile nuova chiave di comprensione della ben nota problematica del “punto di vista”, congelata fino ad anni recenti in una considerazione squisitamente formalista e scartata poi, forse troppo frettolosamente, dalla più recente critica jamesiana di stampo culturale. La distinzione althusseriana tra *reconnais-*

sance e *connaissance* che Bottirolì riprende (e che peraltro ha vicende assai alterne negli stessi scritti di Althusser) sarebbe stata probabilmente sottoscritta senza riserve dallo stesso James (nel senso d'una gradazione più che d'una opposizione), ma è, mi sembra, di pertinenza dubbia tanto rispetto al romanzo quanto rispetto all'operazione critica da me tentata. Denunciare, come fa Bottirolì, l'inadeguatezza di una lettura che rintraccia "gli elementi per una risposta *ideologica* [...] ai rapporti tra maschile e femminile; ma non gli elementi per indagare le ragioni e le fonti dell'ideologia" significa chiedere davvero troppo a un saggio di critica letteraria, che tenta di produrre conoscenza in un ambito, con strumenti e su oggetti diversi da quelli della storiografia, della sociologia e della filosofia: "The *whole* of anything is never told".

E poi: che la coscienza stia alla conoscenza come il semplice sta al complesso è un'affermazione suggestiva nella sua apoditticità ma a rigore, mi sembra, altrettanto arbitraria quanto quella subito successiva della "facilità" e "immediatezza" della "presa di coscienza" che è "subito alla portata di tutti". Isabel Archer (e oltre un secolo di critica jamesiana) sono lì a dimostrare il contrario: quanto difficile sia la presa di coscienza, quanto insidioso il tentativo di dipanare da essa conoscenza, e quanto instabile la distinzione, e pronta l'una a precipitare nell'altra (tanto da suggerire, a momenti, l'affinità con l'*altro* Althusser, quello che nega che ci possa essere scienza al di fuori dell'ideologia). Né – lo confesso – mi è sembrato che la ricostruzione compiuta da Bottirolì del "dispositivo di conoscenza" inscritto nel romanzo sia a sua volta *qualitativamente* diversa per tipo di operazioni o per risultati prodotti. Ma su questo tenterò di tornare in seguito. Mi preme soltanto notare – per concludere frettolosamente le mie osservazioni su questo punto – che Bottirolì, contrapponendo implicitamente a quel "topos della consapevolezza" di cui denuncia la "povertà" l'idea di un "dispositivo di conoscenza" della "grande letteratura" (espressione che usa coraggiosamente senza virgolette, come forse oggi pochi critici, soprattutto americanisti, farebbero a cuor leggero), rilancia di fatto l'idea di una qualità *conoscitiva* di questa che meriterebbe di certo un approfondimento nel contesto dell'attuale dibattito teorico.

La fedeltà: James e *Campion*

Come pure credevo fosse ovvio, la mia non era una recensione al film di Jane *Campion*: lo "stupore aristotelico" dal quale prende origine l'intervento di Bottirolì sarebbe stato forse mitigato se avessi chiarito, meglio di quanto evidentemente abbia fatto, che il mio intento non era dare un giudizio di valore complessivo sul film di *Campion*, quanto ricostruire la *ratio* delle sue scelte, che delineano nella loro coerenza una lettura originale del romanzo jamesiano. In questo senso, non posso che ribadire i due aggettivi che hanno scandalizzato Bottirolì – "fedelissima" e "trasgressiva" – cercando di chiarirne il senso.

Intanto: che significa "fedeltà" in rapporto a una transcodificazione

come quella tra testo narrativo e filmico? Se perfino nella teoria della traduzione letteraria tra lingue naturali – dove una tradizione di matrice teologica ha privilegiato per secoli l'autorità e la sacralità dell'originale – si è andata affermando negli ultimi decenni una visione “target-oriented” del testo d'arrivo come obbediente a *proprie* logiche e strategie d'adattamento culturale, a maggior ragione, mi sembra, andrebbe problematizzata la nozione di “fedeltà” (nozione squisitamente patriarcale, naturalmente, che posiziona il testo d'arrivo come “femminile” nella sua secondarietà – ma questo ci porterebbe troppo lontano) per la trasposizione cinematografica (che coinvolge, oltre tutto, la co-creazione del testo da parte di un autore collettivo, e il gioco simultaneo su una molteplicità di canali sensoriali e di piani – dalla costruzione del profilmico alla messa in quadro alla messa in sequenza –, in un modo tale da rendere assai più problematico il “controllo” del testo di quanto non sia nel testo narrativo). La nozione di “fedeltà” – nel senso di puntuale riproduzione del *plot* e filologica cura del dettaglio d'azione, ambientazione e caratterizzazione, nel rispetto dell'immagine canonica e generalmente condivisa del testo di partenza – convive, quanto meno, nel cinema moderno, con l'idea baziniana del “romanzo moltiplicato per il cinema”, e con una pratica dell'adattamento come “lavoro” e “presa di posizione” sul romanzo del film, che proprio in questo “lavorare” si pone come testo autonomo, e non semplice ri-produzione. Il senso di una trasposizione cinematografica allora può stare anche, mi pare, nelle consapevoli *distanze* che esso apre rispetto al pre-testo: un'operazione che mi è sembrata particolarmente evidente nel film di Jane Campion, come del resto ho segnalato. Di qui, quindi, la mia eccessiva “indulgenza” verso quelle che Bottiroli denuncia come “forzature” e “infedeltà” e io ho chiamato in modo più neutro “scarti” e “modifiche di enfasi” – divergenze che credo di essere altrettanto in grado di cogliere quanto lo è il mio interlocutore, anche se le leggo in una chiave diversa. (Non ho difficoltà ad ammettere, peraltro, che i legumi parlanti non mi sono piaciuti più che a lui, anche se mi ha divertito quella che prendo come un'intenzione d'ironia e comicità – due dimensioni tutt'altro che assenti nel romanzo; che anche per i miei gusti John Malkovitch è un po' troppo “cattivo” e Nicole Kidman piange un po' troppo.)

In che senso, allora, lettura “fedelissima”? Nel senso che – al di là della fedeltà letterale della gran parte delle scene e delle battute di dialogo – il film di Jane Campion non contiene nulla, concettualmente e stilisticamente, che il romanzo di James non contenga; e dà di esso una versione personale e parziale (sia nel senso di “orientata” che in quello di “non completa”: ma per questo secondo aspetto, inevitabile, rimando al mio exergo), ma non falsificante. È proprio il carattere personale e parziale, d'altra parte, sono proprio le deformazioni, che – piacciono o no le singole, specifiche soluzioni adottate – costituiscono nella loro indubbia coerenza l'elemento “trasgressivo” di cui parlavo, e l'originalità della lettura di Jane Campion. Una lettura, a mio avviso, rinfrescante e stimolante proprio perché, con le sue amplificazioni e riduzioni, sollecita una percezione diversa dal puro e semplice riconoscimento, dalla riconferma

del già noto (con conseguente approvazione), anche a costo di mettere fra parentesi gli aspetti più canonicamente e riconoscibilmente “jamesiani”. Proprio quello, a mio avviso, che una lettura critica dovrebbe fare (una lettura: consapevole della propria parzialità): libero poi ciascuno di dividerla o meno. E con questo vengo al terreno della lettura di *The Portrait of a Lady*, in effetti l’unico sul quale, sia pure con tragitti diversi, l’intervento di Bottiroli e il mio si incontrano.

Le donne, l’etica e il melodramma

La mia lettura, come pure, mi sembra, quella di Jane Campion, è esplicitamente informata dagli interessi e dai problemi della critica femminista (ed è in questo contesto, e non in quello di una coerente lettura marxista o neo-marxista, che viene impiegata la nozione althusseriana d’ideologia). Per quanto sorprendente possa sembrare, è un’angolazione critica non troppo praticata su James in generale, e su *The Portrait of a Lady* in particolare, o comunque praticata in forme spesso almeno ai miei occhi discutibili: di qui il mio interesse per un film che così esplicitamente mette in primo piano la storia di Isabel *in quanto donna*, e in questa chiave ne sottolinea la connessione alla contemporaneità. Di qui anche il mio desiderio di “riappropriarmi” (a distanza di quasi vent’anni dal primo saggio che gli ho dedicato) di un romanzo matriciale rispetto alla lettura che vado elaborando della rappresentazione del femminile e del femminile come rappresentazione nei racconti jamesiani.

Nell’intervento di Bottiroli, una catena di sostituzioni ed equazioni relega di fatto questa chiave di lettura ad una posizione subordinata in un’ideale gerarchia: l’indagine sulla costituzione della soggettività femminile così com’è costruita nel romanzo (un po’ sbrigativamente presentata nei termini più ovvii di “differenza di potere” tra uomo e donna) è puramente ideologica o “descrittiva” (quindi, non produttrice di “conoscenza”) e legata al “dispositivo etico”, “più semplice” rispetto a quello conoscitivo e pronto a precipitare nel “melodramma”, forma deteriore (con buona pace di Brooks) e “attraente per molte immaginazioni femminili” (è solo una mia impressione che ci sia un tono di sufficienza?). L’affermazione della superiorità del teoretico sull’etico, con forti connotazioni di genere, è uno dei puntelli storici e filosofici della cultura patriarcale, ma questo la riflessione femminista l’ha discusso ampiamente, e quindi non mi pare il caso di soffermarmi. Vorrei invece poter analiticamente argomentare – ma non ne ho né lo spazio né il tempo – che il melodramma, peraltro presenza continua e marcatissima in James, è per l’appunto un terreno d’incontro tra la dimensione etica e quella conoscitiva attraverso la riflessione metaletteraria: è la forma culturalmente precostituita in cui il conflitto etico si iscrive e opera, *attraverso* l’arte e la letteratura, nella soggettività dei personaggi; ed è, quindi, stazione fondamentale della loro comprensione e autocomprensione, luogo privilegiato dell’autocoscienza testuale e della riflessione jamesiana. La rappresentazione del romanzo in termini di due dispositivi

non solo rigidamente definiti e fortemente gerarchizzati, ma generatori di prospettive definite “incompatibili”, non rende giustizia, secondo me, alla straordinaria (“femminile”?) duttilità del discorso jamesiano, e alla sua capacità di moltiplicare le articolazioni reciproche tra quei dispositivi.

Lacan, l’amore e il personaggio

Bottioli definisce il romanzo jamesiano come “una straordinaria indagine sui motivi per cui ci si innamora della persona sbagliata”, e afferma con un certo grado di perentorietà che chiunque non riconosca questa “centralità” non può che “fallire nella comprensione del romanzo”. Dopo circa vent’anni di riletture e di proposte didattiche dalle quali problemi di volta in volta diversi emergono di volta in volta con diverso rilievo, invidio al mio interlocutore la sua sicurezza su quale sia “il” problema centrale del romanzo, anche se riconosco l’importanza di quello da lui evidenziato, e concordo in buona sostanza coi risultati di quasi tutta la sua lettura. Sulle modalità di questa vorrei però soffermarmi un momento, anche perché mi sembrano estremamente rivelatrici di una caratteristica del testo, e di un problema della critica sul romanzo.

Pur dichiarando di voler sfuggire all’approccio psicologico, e di considerare il personaggio come un “simulatore d’identità”, un “modello grazie a cui è possibile condurre un’indagine”, Giovanni Bottioli non sfugge, mi pare, all’“effetto-personaggio” che costituisce forse il motivo primo dell’irresistibile fascinazione di Isabel Archer: la sua, come ben dice Bottioli, “fascinosa indeterminatezza”. Prova ne sia che la sua ricostruzione del “dispositivo di conoscenza [...] collocato nella mente di Isabel”, pur condotta con l’utile apporto di sofisticate categorie lacaniane, non si distanzia sostanzialmente da quanto la critica remota e recente sul *Portrait* ha sempre sostenuto nei più vari linguaggi, con poche e limitate varianti o eccezioni. La tesi dell’autore – “tutto il romanzo ruota intorno all’errore di Isabel, ed è un’indagine sui motivi di questo errore ma anche sui motivi per cui l’autocomprensione della protagonista procede fra tante difficoltà” – è stata ed è la tesi più diffusa nella critica sul romanzo (me stessa inclusa), che per lo più ne ha identificato i motivi in termini non dissimili da quelli di Bottioli, anche se usando metalinguaggi diversi. Termini dettati, peraltro, dal testo stesso, tanto che la critica in modo ricorrente fa riferimento, per lo più, a una ventina o poco più di citazioni che illustrano, appunto, la rigidità di Goodwood, la “perfezione” di Warburton, l’invitante “vuoto” di Osmond, nonché le incoerenze e ambivalenze di Isabel desiderosa di prender forma, ma anche di non essere limitata; di concentrazione, ma anche di espansione; di esser guidata, ma anche di potere-donare...

Pur proponendosi di costruire un modello teorico *attraverso* Isabel, Bottioli non si sottrae, mi pare, alla generale coazione a leggere la “persona” Isabel, e lo fa spingendosi anche oltre la prassi critica prevalente di “montare” in modo significativo le sue parole: le impresta lui stesso

proposizioni e sottintesi. Con esiti, beninteso, soddisfacenti, condivisibili e ortodossi in termini di critica jamesiana, ma forse – proprio per questo – non del tutto convincenti in termini di superiorità conoscitiva del modello teorico proposto, che finisce per suonare come parafrasi del noto in un altro linguaggio.

La “colpa”, se così si può dire, credo sia proprio di Isabel Archer, che costituisce – nelle parole di Bottirolì – un “simulatore d’identità” straordinariamente potente e riuscito, proprio per le sue incoerenze, per le sue instabilità, per le “due serie di motivi” conflittuali che animano tutte le sue scelte. E anche (ma questo andrebbe argomentato più analiticamente) per il suo definirsi, in modo non dissimile da Osmond, come un vuoto aperto alle proiezioni altrui. Solo una settimana fa una mia (brillante) studentessa, nel corso d’una discussione collettiva del romanzo, sollevava questo problema: ma perché s’innamorano tutti di lei appena compare in scena? Cos’ha di speciale? E in effetti, se della Emma di Jane Austen (una delle eroine presuntuose che le fanno da modello) sappiamo fin dall’incipit che è “handsome, clever, and rich”, di Isabel quando compare a segnare per la vita Ralph e Warburton si sa solo che è orfana e (ma non si sa in che senso) “quite independent”, né le sue prime mosse sono tali da certificarne inequivocabilmente la straordinarietà. Questa si costruisce, piuttosto, per *differenza* rispetto alla monoliticità delle aspettative altrui sulla (già nel I capitolo molto evocata) categoria delle “ladies”, per scarto statistico dalle “diciannove su venti”. Pragmaticamente, ciò crea come effetto di lettura una ricerca di coerenza e completezza in un sistema costruito a suprema illustrazione (rimando ancora all’exergo) del principio, eloquentemente illustrato dal finale, che “the whole of anything is never told”. La sua incoerenza, il suo bachtiniano “desiderio di futuro”, la sua non saturazione e non saturabilità fanno di Isabel il “personaggio” per eccellenza, capace d’essere letto come “individuo” anche dai lettori più abili, inevitabilmente trascinati nel gioco di “raccontare” la sua storia nel loro linguaggio. Era per tentare di sfuggire almeno in parte a questo meccanismo infallibile che io stessa avevo cercato di enfatizzare i caratteri ideologici – vale a dire, sovrapersonali – nella formazione della sua soggettività, e lo stesso mi pare abbia tentato di fare il mio critico (senza riuscirci del tutto neanche lui). E questo mi riporta all’“errore” di Isabel Archer.

L’errore, l’inganno e la libertà

Dandosi come tesi centrale l’“errore” di Isabel, l’intervento di Bottirolì si costruisce inevitabilmente, mi pare, intorno a un registro di lettura a un tempo estremamente astratto (il modello teorico lacaniano della “mancanza in” e della pluralità dei registri) ed estremamente particolare (l’errore di Isabel, cioè la sua particolare maniera di abitare lo spigolo tra l’Immaginario e il Simbolico). Se esistano mediazioni (storiche, sociali, economiche? di classe, di genere?) che negoziano il rapporto tra questi due piani non è considerato. Coerentemente con la propria chiave psi-

canalitica, Bottirolì insiste su Isabel come fonte e responsabile del proprio errore, liquidando fin dal titolo l'idea dell'azione esterna come tentazione melodrammatica d'autocompatimento e valorizzando, invece, le numerose autoanalisi in cui Isabel si definisce come libero agente.

Sarebbe troppo facile, con un testo immenso e intenso come *The Portrait of a Lady* (costruito oltre tutto, come ho appena cercato d'indicare, secondo un principio d'insaturabilità), contrapporre citazione a citazione per sostenere una lettura piuttosto che un'altra; e del resto, già nel mio intervento precedente ho cercato d'argomentare come la convinzione di Isabel d'essere stata una "libera agente" non sia che un altro dei suoi errori, quello con cui cerca di salvare l'illusione estrema d'aver almeno conseguito, attraverso il suo fallimentare matrimonio con il vuoto d'attributi che è Gilbert Osmond, la costruzione d'una propria autonoma soggettività non femminilmente subordinata all'"orbita" altrui. Una cosa, però, credo vada osservata: a differenza dalle riflessioni di Isabel sulla propria libertà di scelta, tutte interne al suo punto di vista e non più esenti da autoinganni di quanto lo siano tutte le sue altre immagini di sé o degli altri, il "plot" e lo "snare" hanno, nel testo, lo statuto narratologico d'un fatto *oggettivo*: con scelta insolita rispetto al suo uso prevalente dei "reflectors" per filtrare l'azione, James nei capitoli XXII e XXVI (e poi di nuovo nel bilancio retrospettivo del XLIX) mette direttamente in scena i dialoghi di Madame Merle e Osmond nei quali il matrimonio è non solo progettato o auspicato, ma discusso come un esito certo; i termini adottati sono quelli dell'"uso" e del "sacrificio", non della scelta. Ancora nelle ultime mosse del romanzo, del resto, James sembrerebbe aver pensato alle scelte di Isabel in termini di manipolazione dall'esterno: nei *Notebooks*, ad esempio, la rivelazione che Madame Merle fa a Isabel del ruolo di Ralph nel farle avere l'eredità è motivata col desiderio da parte sua di provocare Isabel a un colpo di testa che le faccia abbandonare il marito e così l'allontani da Pansy. Vale a dire: se "no plot, no snare" è l'autopercezione di Isabel, sull'esistenza effettiva del "plot" il testo non lascia, non vuole lasciare dubbi: le restrizioni operanti sul libero arbitrio sono una *realtà*. Esse operano, sì, *nell'individuo e attraverso l'individuo*, ma non *a partire* da esso. Se l'errore/errare è un attributo dell'immaginazione, resta il fatto che gli spazi fuori di essa sono altrettanto impercorribili come spazi di libertà quanto quella "regione di delizia o di terrore" che la piccola Isabel si fingeva leopordianamente, nella casa di Albany, al posto della "strada volgare" di cui pure ben conosceva l'esistenza, di là dalla "porta condannata, e [...] assicurata da chiavistelli che una bimbetta particolarmente esile trovava impossibile tirare".