

Nel segno di Isabel Archer

Donatella Izzo

Quanto segue vuol essere un tentativo – analitico, ancorché asistemico – di confrontarmi simultaneamente con due testi: *The Portrait of a Lady* – il romanzo di Henry James che le letture rinnovate lungo un paio di decenni non hanno mai mancato di propormi come esperienza cruciale sul piano esistenziale, oltre che letterario –; e *The Portrait of a Lady* – il film che la regista neozelandese Jane Campion ne ha tratto nel 1996.

Dell'uno come dell'altro testo non tenterò un'analisi esaustiva. Ma il film di Jane Campion mi è sembrato, in certi punti, offrire il linguaggio delle immagini alle riflessioni che da anni vado svolgendo sul romanzo di James: per questo ho voluto che la mia lettura di alcuni nodi di *The Portrait of a Lady*-romanzo si intrecciasse alle suggestioni offerte dalla lettura che di quegli stessi nodi fa Jane Campion. E d'altra parte, mi sembra che (molto più di quanto una critica cinematografica pure generalmente attenta e ben disposta abbia evidenziato)¹ il senso dell'operazione cinematografica compiuta da Jane Campion emerga proprio dai *modi* del suo porsi rispetto al romanzo che le fa da pre-testo.

La sequenza iniziale è in questo senso decisiva: la transizione metalinguistica dalle movenze libere e vagamente incantatorie di giovani donne di un oggi chiaramente percepibile come tale, ma non altrimenti specificato quanto a tempo e luogo, al titolo che emerge, scritto in minuto corsivo, sulla mano di una di esse, è l'esplicito manifesto programmatico di un'ottica risolutamente femminile e contemporanea, e insieme la metafora della perdurante presenza d'un passato ancora inscritto, e scritto, *sulla pelle* della donna. Di qui, come in una naturale contiguità tra la donna di oggi e la donna di ieri, approdiamo direttamente dentro la vicenda di Isabel Archer, mentre il passaggio dal bianco e nero al colore si incarica di segnalare lo scatto della *fiction*. Nessuna cornice, nessun distanziamento della vicenda in un passato da fruire esteticamente attraverso il sontuoso dispiegarsi per immagini di sfondi e di arredi (com'è, ad esempio, in *The Age of Innocence* di Scorsese): il film di Jane Campion chiama in causa continuamente lo spettatore/la spettatrice, inibendo sistematicamente una lettura 'facile' e passiva del racconto. Dagli stacchi bruschi e stranianti tra una sequenza e l'altra, che inceppando la fluidità narrativa si oppongono a ogni abbandono, fino alle inquadrature sghembe e ai primissimi piani di dettagli, che riproponendo la jamesiana centralità del punto di vista esplicitano la qualità volutamente 'marginale' della scelta qui operata, mi sembra che tutta l'operazione della regista vada nella direzione di accentuare l'elemento stilistico in funzione

* Donatella Izzo insegna all'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Ha tradotto e introdotto racconti di Henry James; è autrice e curatrice di saggi e volumi su Henry James, su autori e testi narrativi americani dell'Otto e Novecento e su problemi di teoria della letteratura. Questo saggio anticipa, con alcune modifiche, la premessa di un volume in progress sui racconti di Henry James, *La signora e i suoi ritratti*, che indaga i modi della riflessione jamesiana sul problema della rappresentazione, a un tempo artistica e ideologica, della donna.

1. Si veda, fra i molti interventi, quello di Paolo Mereghetti, *Lo stile del dolore. Su Ritratto di signora di Jane Campion*, "Linea d'ombra", 119, ottobre-novembre 1996, pp. 51-2: il più analitico e, a mio parere, il più sensibile alla complessità d'intrecci che si creano tra la vicenda del romanzo e lo stile del film.

2. Su questi problemi mi rifaccio a Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993, che rielabora, esplorandone le implicazioni, la teoria dell'adattamento di André Bazin.

3. Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), edited by Robert D. Bamberg, New York, Norton, 1975, p.17. Tutte le citazioni sono tratte da quest'edizione; a essa si riferisce il numero di pagina, riportato d'ora in poi tra parentesi nel testo. Pur esistendo numerose edizioni italiane del romanzo, ho preferito dare la mia traduzione dei brani citati, poiché in molti casi le traduzioni correnti mettevano in ombra elementi del testo cruciali nella mia analisi.

4. Mi riferisco, qui come in

di una volontà di de-automatizzare la percezione della storia. Lettura a un tempo fedelissima e trasgressiva del testo jamesiano, il film di Jane Campion lavora proprio provocando l'interrogazione sul cinema come mezzo di riproduzione: sottolineando lo scarto tra testo letterario e testo filmico, fa di quest'ultimo "una" lettura, e una lettura altamente 'orientata', del romanzo. Una lettura capace di restituirci il carattere attuale, non imbalsamato, del romanzo jamesiano; e simultaneamente, una lettura che, proprio attraverso gli scarti, le modifiche di enfasi e di peso dei diversi elementi, ripropone il carattere non meramente riproduttivo, ma produttivo, del rapporto del film col suo pre-testo.²

tutte le occasioni che seguiranno, alla formulazione classica della teoria althusseriana dell'ideologia: Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'état*, "La Pensée", 151, 1970; tr. it. *Ideologia e apparati ideologici di stato*, in Freud e Lacan, Roma, Editori Riuniti, 1977.

5. John Goode, 'Character' and Henry James, "New Left Review", 40, November-December 1966, pp. 55-75.

6. Se il riferimento intertestuale a Madame Bovary è stato notato da numerosi critici, William Veeder ha dimostrato in modo impareggiabilmente analitico e convincente il debito di James verso una letteratura sentimentale e popolare da lui assiduamente frequentata, saccheggata e trasformata: in particolare, la scena della fuga o seduzione in carrozza è un topos vero e proprio nel romanzo popolare. Cfr. William R. Veeder, *Henry James – the Lessons of the Master. Popular Fiction and Personal Style in the Nineteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1975, p.150.

7. In termini analoghi la presentazione di Osmond fatta da Madame Merle: "'Non ha carriera, né nome, né posizione, né fortuna, né passato, né futuro, né niente'" (p. 172).

8. Un'osservazione poco scientifica e molto soggettiva, ma – almeno nel campione da me interpellato – assai diffusa tra le spettatrici del film di Jane Campion che fossero anche lettrici del romanzo, è quella sulla mancanza di fascino dei personaggi maschili del film, generalmente considerati inadeguati, fin nell'apparenza fisica, rispetto all'immagine che il romanzo dà di loro. Conseguenza inevitabile della trascrizione in immagini oggettive di un'operazione eminente-

"In certe circostanze..."

In certe circostanze, ci sono poche ore nella vita più gradevoli dell'ora dedicata alla cerimonia nota come il tè del pomeriggio. Ci sono circostanze nelle quali, sia che si partecipi al tè oppure no – ovviamente c'è chi non lo fa mai – la situazione è in sé fonte di diletto. Quelle che ho in mente nel cominciare a svolgere questa semplice storia offrivano una messa in scena mirabile a un passatempo innocente.³

Il fatto che sia uno degli incipit più studiati della letteratura di lingua inglese non toglie nulla alla capacità di suscitare senso *ex novo* che manifesta a ogni lettura la prima pagina di *The Portrait of a Lady*. Il lessico comune, tutt'altro che letterario o ricercato, eppure astratto, privo, per le prime sei o sette righe, di qualunque referente materiale: "circostanze", "ore", "cerimonia", "situazione" – perfino "tè" designa, ovviamente, non le foglie della pianta aromatica, non l'infuso che se ne trae, ma il rito immateriale che si intreccia intorno alla sua consumazione. La sintassi che costringe il lettore al ritmo esasperante d'una frase che giunge a completezza soltanto dopo l'ultimo elemento, che impone d'attraversare analiticamente precisazioni, di soppesare cautamente alternative prima d'afferrare un nucleo – minimo – di senso; che dilaziona e dilata, complicando la fruizione non per il sovraccarico d'un eccesso di senso, ma per l'abbondanza di trasformazioni, precisazioni, incrementi e parafrasi d'un minimo di informazione. E poi: l'estenuante insistenza analitica che, a furia di precisarla, dissolve la denotazione temporale nell'inafferrabilità d'una transizione tra il non più e il non ancora. Il differito ingresso in scena, dopo venti righe di analisi dell'intangibile, degli attori umani, peraltro presentati non direttamente, ma per via di litote, e poi – con bella inversione dei rapporti usuali di causa e di effetto – attraverso le loro ombre; così come solo attraverso il gioco di sguardi e posizioni, registrato dall'occhio incorporeo d'un osservatore ipotetico, si definiranno i loro reciproci rapporti, attraverso le fisionomie le loro possibili identità, e dovranno passare altre tre pagine prima che almeno uno di loro abbia un nome. E ancora: la descrizione spaziale a forte carica connotativa, attraverso la quale la casa, dapprima proposta come mero sfondo pittorico, si carica di spessore storico (a essa pertengono gli unici riferimenti storici del romanzo: "Edoardo sesto", "Elisabetta la grande",

“le guerre di Cromwell”, “la Restaurazione”) e quindi culturale (edera e rampicanti, quel che mancava a Hawthorne: l’equivalente simbolico di “un nome e una storia”). Il suo aspetto – di cui si pone in risalto la mutevolezza a seconda delle condizioni di luce e degli angoli prospettici – fornisce, inoltre, l’occasione di un primo, discreto suggerimento di quel che sarà lungo il romanzo la poetica del punto di vista.

Tutto questo, e altro ancora, ha oscurato per anni ai miei occhi la possibile carica significativa di quel piccolo inciso apposto all’alternativa amletica tra prendere e non prendere il tè: “– ovviamente c’è chi non lo fa mai –”. Precisazione sorniona, quasi casuale, eppure fortemente rilevata nella sua posizione incidentale: uno stilema jamesiano, come si sa. Ma chi è che non partecipa mai alla cerimonia del tè?

Sono loro, a pensarci: cuoche, cameriere, maggiordomi, tutti coloro che officiano la cerimonia senza prendervi parte, anzi, senza “partake” – un verbo dalle connotazioni forti, il verbo dell’eucarestia. E, con loro, tutti quelli che, non appartenendo alla *upper* o alla *middle class*, non celebrano né in proprio né a beneficio altrui questo rituale vittoriano di esaltazione domestica dell’Impero Britannico. Un rituale che scandisce ossessivo, con le sue tazze e la sua argenteria, il film di Jane Campion, recuperando così alcune implicazioni di quella prima scena tagliata dalla sceneggiatura; così come presenze indiscrete di domestici lo percorrono interamente, a testimoniare dell’intelligenza di una lettura che in modo sistematico, qui come altrove, esplicita eloquentemente ciò che in James è altrettanto eloquentemente sottinteso.

I grandi assenti dal romanzo jamesiano, s’è sempre detto, accusando James per la sua indifferenza ai temi sociali. Eppure, le cose non stanno esattamente così. Se pure non concentra il suo interesse narrativo su “chi non lo fa mai”, James qui fa qualcosa d’altro, che gli è peculiare: esibisce, non la fenomenologia del sociale, ma il suo stesso meccanismo strutturante. Vale a dire, esibisce e insieme occulta – o meglio, *si esibisce nell’atto di occultare* – il meccanismo di esclusione, il meccanismo di classe, su cui si fonda non tanto il romanzo *The Portrait of a Lady*, quanto la formazione sociale che esso rappresenta. E mette a nudo, con la falsamente casuale, snobistica ovvietà di quell’“ovviamente”, il funzionamento dell’ideologia, il cui effetto primo è la naturalizzazione, agli occhi di chi ne partecipa, di rapporti sociali specifici e storicamente dati.

Riletta in questa chiave, l’apertura di *The Portrait of a Lady* diventa una spettacolare messa in scena d’una nozione di marca althusseriana dell’ideologia, nel suo concreto manifestarsi, lungo la vita dell’individuo, attraverso rituali e pratiche collettive.⁴ Una messa in scena che sarebbe in sospetto di celebrazione se, proprio come accadeva in *Daisy Miller*, un “whether” (sia/se) non intervenisse a incrinare la falsa universalità della rappresentazione suggerendo l’esistenza, ancorché repressa, di alternative; e se, qualche riga più sotto, un’altra parola – “privilegio” – non tornasse a ribadire con discrezione che il “passatempo innocente” di alcuni è fondato, in effetti, sul presupposto della disparità sociale.

Leggere James “con” Althusser può riservare altre scoperte. “Le persone in essa coinvolte stavano godendo questo piacere in modo sobrio e

mente soggettiva qual è, nella lettura, l’attribuzione di un volto a ciascun personaggio? Forse. Mi domando, però, se tale effetto di fruizione non sia il frutto, anche, di una precisa scelta da parte della regista di depotenziare le figure maschili, in un programmatico undercutting di quanto, nella loro autorevolezza o nella loro capacità di presa, è affidato alle qualità meramente personali: una scelta che estenderebbe all’intero mondo maschile del romanzo l’operazione che James compie nei confronti di Osmond.

9. Il film di Jane Campion suggerisce a più riprese la forte attrazione sessuale di Isabel nei confronti di Osmond, dando corpo – in questo come nel caso del rapporto con gli altri personaggi maschili – a un forte elemento di sensualità che nel romanzo vive soprattutto nei sottintesi del linguaggio, negato e represso a livello di eventi. In questo caso, mi sembra che tale scelta indebolisca piuttosto che rafforzare la valenza critica del romanzo, che sta proprio, a mio avviso, nel mettere a nudo l’effetto ideologico allo stato puro. Il masochismo di Isabel, che nel romanzo è legato al potere non analizzato dell’ideologia, finisce così per trasformarsi (e anche, in qualche misura, per banalizzarsi) in ambiguità del desiderio sessuale.

10. Col finale del romanzo si sono inevitabilmente confrontati quasi tutti i critici che di esso si sono occupati, con esiti, tuttavia, abbastanza omogenei. Curiosamente, quasi mai si sfugge a una lettura in chiave psicologica, anche nei saggi più improntati a una critica di tipo testuale o culturale (il che va forse visto come una riprova della maestria di James nella costruzione del personaggio come “effetto persona”): le in-

interpretazioni variano dalla frigidità di Isabel che inconsciamente fugge dalla sensualità offerta da Goodwood, al suo vittoriano timore della propria sensualità appena risvegliata, all'istinto di morte, all'incapacità di vera libertà che nasce dal suo essere imprigionata nelle convenzioni sociali, alla matura accettazione dei limiti dell'umana libertà, al desiderio di 'farla pagare' a Osmond conservando lo status di donna sposata, il più alto concesso alla donna vittoriana. Per un campione ristretto ma rappresentativo cfr.: Lisa Appignanesi, *Femininity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*, London, Vision, 1973; Beth Sharon Ash, *Frail Vessels and Vast Designs: A Psychoanalytic Portrait of Isabel Archer*, in Joel Porte, ed., *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; M. Giulia Fabi, *The Reluctant Patriarch: A Study of The Portrait of a Lady*, *The Bostonians*, and *The Awkward Age*, "The Henry James Review", XIII, 1, Winter 1992, pp.1-18; Nancy Morrow, *Playing the Game of Life: The Dilemma of Christopher Newman and Isabel Archer*, "Studies in American Fiction", XVI, 1, Spring 1988, pp.65-82; Mary Suzanne Schriber, *Gender and the Writer's Imagination. From Cooper to Wharton*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1987; W. R. Veeder, Henry James, cit.; Robert White, *Love, Marriage, and Divorce: The Matter of Sexuality in The Portrait of a Lady*, "The Henry James Review", VII, 2-3, Winter-Spring 1986, pp. 59-71. Da segnalare anche il capitolo su *The Portrait of a Lady* contenuto nel discutibile ma stimolante volume di Alfred Habegger Henry

tranquillo, e non appartenevano al sesso che di norma fornisce gli assidui fedeli della cerimonia che ho nominato". Una frase che sarebbe incomprendibile a un Candide, o anche a un lettore di un'altra cultura, poiché trasmette senso soltanto dall'interno di un sistema noto e condiviso di attribuzione dei ruoli nelle pratiche sociali in base a un'opposizione di genere. Attribuzione che ha, oltre tutto, un forte carattere di normatività, come suggerisce l'uso nell'originale di un'espressione quale "is supposed to". Così, nello spazio di neppure una pagina, il testo ha già proposto due consapevolezza cruciali: che "il proprio godimento di una tale scena a una tale ora" è governato interamente da determinazioni di classe e di sesso, in base alle quali l'individuo è posizionato in questa (come in qualunque altra) scena; e che è solo l'ideologia, occultando l'operare di quelle determinazioni, a universalizzare il frutto delle circostanze trasformandolo in una speciosa "eternità di piacere".

"In certe circostanze" diventa allora – al di là dell'abituale relativismo jamesiano – la designazione, pesante come un macigno, del ruolo decisivo delle determinazioni storico-sociali nella vita dell'individuo: e non nel senso generico che vale lungo tutta la storia del romanzo realista, ma in quello, a un tempo più astratto e più specifico, di un'analisi semiotologica e ideologica dei meccanismi di funzionamento di tali determinazioni. E si capisce meglio, a questo punto, il senso di quell'ostinato differire l'ingresso in scena non soltanto di Isabel, ma anche di qualunque attore umano (e ci vorranno diverse pagine ancora, va aggiunto, prima che almeno uno di loro abbia un nome): è che la cerimonia, la pratica sociale ritualizzata, viene prima dell'individuo, e solo all'interno di questo discorso sovraperonale esso può comparire, può costituirsi come soggetto. Come il nucleo semantico nel gioco d'inclusione e di precisazione della sintassi, così il personaggio umano, nella sua comparsa ritardata, è incapsulato in un *setting* che non è soltanto sfondo pittorico, ma determinazione storico-sociale globale; e a maggior ragione Isabel, che entra in scena all'interno di un rituale sociale che le preesiste, incorniciata dai commenti e dalle aspettative altrui, oltre che dal vano di una porta. L'incipit del *Portrait* già dice quello che Isabel scoprirà solo molto più tardi: che la nozione di individualità – autonoma, centrata, originaria – è, come direbbe Althusser, "l'effetto ideologico elementare"; che nel mondo sociale, e nel mondo del romanzo, non esistono individui, ma solo (althusserianamente) *soggetti*.

Se questo davvero è il senso dell'orchestrazione d'apertura, si carica, allora, d'un significato nuovo anche la contraddizione tra le due metafore metatestuali attraverso le quali il testo propone, per autodescriversi, due modelli strutturali opposti: la storia – "nel cominciare a svolgere questa semplice storia" (p. 17) – e il quadro – "il quadro squisitamente inglese che ho tentato di abbozzare" (p. 18). Due indicazioni ugualmente autorevoli, perché entrambe offerte dalla voce narrante, autodesignatasi per l'occasione con un vistoso "I", ed entrambe in posizioni di grande rilievo; ma contraddittorie, poiché la prima allude a una qualità storiografica e mimetica del racconto, mentre la seconda, ricollegandosi al titolo, lo àncora alla dimensione pittorica e all'autoreferenzialità della

forma spaziale; la prima privilegia l'asse diacronico e l'ambizione panoramica, la seconda la sincronia e la concentrazione su un unico oggetto, il soggetto ritratto. La contraddizione scompare solo alla luce delle operazioni che il testo compie in relazione all'ideologia: operazioni che ne fanno storiografia non nel senso di una relazione fattuale, ma nel senso di uno sforzo di 'presa' sulla storicità dei meccanismi che producono il personaggio/il soggetto come tale. Ambizione, questa, che si traduce appunto nel "ritratto di una signora": dove "signora" storicizza l'individuo, decostruendone l'identità lungo gli assi fondamentali che la determinano socialmente e sessualmente; mentre il "ritratto" è scavo della soggettività althusserianamente intesa come "rapporto immaginario con le proprie condizioni reali d'esistenza", e quindi, metalinguisticamente, rappresentazione del meccanismo della rappresentazione ideologica.

"... come l'eroina d'un romanzo immorale"

Nella famosa conversazione "metafisica" del XIX capitolo, Isabel, come è stato più volte notato, esprime, di contro alla versione socializzata del sé proposta da Madame Merle, una concezione emersoniana dell'io. Madame Merle accentua il valore espressivo e sintomatico di ogni manifestazione esteriore dell'identità ("Il proprio io – per gli altri – è la propria espressione del proprio io") fin quasi ad adombrare, anche se certo non a enunciare, la possibilità di un io "decentrato" nelle sue manifestazioni: "Si riversa in tutto ciò che ci appartiene – e poi rifluisce di nuovo".

Per Isabel, invece, l'identità è un'essenza, un'origine piena, in eccesso rispetto a qualunque manifestazione, che non ha mai con essa un rapporto necessario: quell'"agglomerato di pertinenze" che, con significativa ripresa dell'espressione d'apertura, Madame Merle designava come l'"involucro delle circostanze", non pertengono all'io, ma sono per esso "un limite, una barriera, e anche perfettamente arbitraria" (p. 175): funzione della società, non dell'individuo.

Le due concezioni sono, in realtà, meno distanti di quanto appaia a prima vista: anche la fluida circolarità tra l'io e i suoi attributi esteriori, nell'enunciazione di Madame Merle, non giunge a intaccare il carattere di originarietà ed essenzialità dell'io. In questione non è questo, quanto piuttosto il carattere espressivo o meno, necessario o meno, del rapporto tra l'essenza individuale e gli attributi dell'individuo come essere sociale. Né Isabel né Madame Merle, in definitiva, ipotizzano che nel rapporto individualità-socialità possa non esserci un termine originario, o che questo possa non essere l'io. Se nelle parole di Madame Merle, tuttavia, l'accento cade su un problema di *espressione* (e si scoprirà alla fine del romanzo fino a che punto, nel suo caso, l'esteriorità perfettamente padroneggiata possa tradire, anziché esprimere, l'io), in gioco nelle parole di Isabel è la possibilità di una *libertà* dell'io, non confinato dall'"involucro delle circostanze", ma di per sé capace di illimitate (quanto imprecisate) espansioni.

James and the "Woman Business", Cambridge, Cambridge University Press, 1989; ora in J. Porte, ed., *New Essays*, cit.

11. William Veeder, *The Feminine Orphan and the Emergent Master: Self-Realization in Henry James*, "The Henry James Review", XII, 1, Winter 1991, pp. 20-54: l'unico critico, a quanto mi consta, che colga il carattere di continuità patriarcale tra Osmond e Goodwood. Lo stesso Veeder, peraltro, già nel precedente *The Lessons of the Master* (cit., pp.180 sgg.) aveva affiancato alla lettura psicologica del finale del romanzo un'analisi dei codici narrativi e culturali in esso operanti, mostrando la stereotipicità delle profferte di Goodwood e quindi il carattere regressivamente romantico e sentimentale della sua proposta.

12. W. Veeder, *The Feminine Orphan*, cit., p. 36.

13. "Le ultime parole del libro mi lasciano sempre frustrata. Mi sembra ingiusto lanciare un'indicazione che Isabel torni a Roma dal tremendo Osmond, dopo il grande e doloroso percorso interiore per trovare la sua libertà. Abbiamo lavorato a lungo con la sceneggiatrice, abbiamo pensato a diversi finali. Poi ho scelto la soluzione aperta. Non è detto che Isabel torni dal marito e, anche se tornasse, il suo comportamento sarebbe molto più adulto e consapevole": così Jane Campion, intervista riportata da Maria Pia Fusco, "la Repubblica", 7 settembre 1996.

Di libertà Isabel, come si sa, parla spesso, motivando ad esempio con un desiderio di libertà (“per il momento quasi esclusivamente teorico”, p. 145, lo qualifica ironicamente la voce narrante) il suo iniziale rifiuto del matrimonio. Ma i presupposti, i costi e i limiti di una tale nozione di libertà – nozione indefinita e negativa: libertà *da* legami e limitazioni esteriori che restano imprecisati – sono forse tra quelle cose rispetto alle quali “l’amore per il sapere coesisteva nella sua mente con il più fine talento d’ignorare” (p. 173). Ne ha un’idea più precisa Ralph Touchett, come dimostrano i termini da lui adottati per chiedere al padre di devolvere a Isabel l’eredità: “Se ha una rendita agiata non sarà mai costretta a sposarsi per farsi mantenere. [...] Desidera essere libera, e il tuo lascito la renderà libera”. Nelle parole di Ralph, la nozione di libertà dell’io comincia, intanto, ad ancorarsi a solidi presupposti economici. Ma non basta: circolarmente, è la stessa idea di ricchezza a fondarsi sui requisiti, relativi, dell’interiorità: “Definisco ricchi coloro che sono in grado di soddisfare le esigenze della loro immaginazione. Isabel ha una grande immaginazione” (p. 160). Ed eccoci, paradossalmente, alla radice del dramma: il *deus ex machina* dell’eredità affranca di colpo Isabel dalla condizione di bisogno di altre eroine jamesiane costrette a vendersi sul mercato matrimoniale, e la lascia ‘libera’. La lascia, per meglio dire, schiava soltanto della propria immaginazione: terreno ideale, quindi, per uno studio *in vitro* del carattere ideologico, oltre che economico, della subalternità femminile; vale a dire, dell’operare dell’ideologia nel suo doppio carattere, materiale e mentale, di “relazione vissuta” attraverso la quale i rapporti sociali sono riprodotti, dice Althusser, “nella coscienza, cioè negli atteggiamenti degli individui-soggetto”.

Ideologica è, in primo luogo, la convinzione stessa di essere un individuo libero, autonomo, autodiretto, integralmente autore e quindi integralmente responsabile delle proprie idee e delle proprie scelte; l’illusione di poter trascendere le circostanze, di poter accedere, fuori dell’ideologia, al regno assoluto della libertà. È proprio questo, secondo Althusser, l’effetto ideologico primario che, interpellandoci come soggetti, ci rende soggetti *all’ideologia*: un’illusione di soggettività originaria che Isabel incarna in sommo grado e che la sua vicenda si incarica di castigare e insieme di rappresentare. Il potenziamento filosofico dell’io, senza cogliere la propria contraddizione, non esita a prefigurarsi, come effetto ultimo, la reificazione dell’altro (ancora una volta, sulla base evidente di un privilegio classista): “è questo il grado sommo della fortuna: trovarsi in una posizione tale da essere meglio in grado di valutare gli altri di quanto gli altri siano di valutare noi”. E aggiungeva che questa, a pensarci bene, non era altro che l’essenza della condizione aristocratica. In questo riguardo, se non in altri, si sarebbe dovuto aspirare alla condizione aristocratica” (p. 166). Considerazione, questa, che non fa che prefigurare l’amaro contrappasso che Isabel subirà per aver cercato nel matrimonio “le vette eccelse della felicità, dall’alto delle quali sarebbe sembrato che il mondo si stendesse ai propri piedi, così da poter guardare in giù con un senso d’esaltazione e di favore, per giudicare, scegliere e compatire” (p. 356). Reificata a sua volta dallo sguardo di

un supremo *connoisseur* come Osmond (“una giovane donna che s’era meritata di figurare nella sua collezione di oggetti squisiti”, p. 258) e dalle trame di Madame Merle (“Si è servita di me”, p. 475), Isabel, pur pronta a pagare fino in fondo il prezzo del proprio libero arbitrio – “se mai una ragazza aveva agito liberamente lei aveva agito liberamente” (p. 340) – sarà infine costretta a riconoscere di non essere stata più che “un arnese appeso impiegato e maneggiato, inanimato e utile quanto una pura sagoma di legno e di ferro” (p. 459): un’immagine che non soltanto rovescia il libero arbitrio in strumentalizzazione nell’interesse altrui, ma mortifica anche l’esaltazione e il privilegio di classe, con la sua specifica allusione a uno strumento del lavoro manuale. Ribaltamento, questo, che anticipa gli esiti estremi di *The Golden Bowl*, dove, secondo John Goode,⁵ la celebrazione della soggettività borghese, spinta alle estreme conseguenze, ne fa esplodere, come accade per Isabel, le contraddizioni: il potenziamento dell’io è reificazione dell’altro, e a posizionare l’individuo all’interno di questa dialettica non è che un rapporto di potere.

Ma l’immaginario di Isabel è colonizzato anche da altre, e opposte, rappresentazioni: quelle che doppiamente la inscrivono, come donna, oltre che come individuo borghese, nella sua cultura. Prima e forse più evidente tra queste, la letteratura: come poi spesso in James, *The Portrait of a Lady* è anche riflessione metalinguistica sul ruolo del romanzo nel dar forma all’immaginario individuale e collettivo – “‘proprio come in un romanzo!’” (p. 27) è, non per niente, una delle prime battute pronunciate da Isabel nel fare il suo ingresso in scena. Stereotipi letterari, ripetutamente esplicitati dal testo, intervengono di frequente a dettare a Isabel risposte precostituite all’esperienza: “Questo assumeva immediatamente un valore – classico, romantico, di compensazione, che ne sapeva? – per lei; ‘l’uomo forte che soffre’ era una delle categorie che sollecitavano l’interesse umano, per poco che fosse il fascino da lui [Goodwood] esercitato nel caso specifico” (p. 138). Una delle sue prime azioni sarà quella di ripercorrere il cammino di un’eroina di Jane Austen – la visita al palazzo avito di Lord Warburton, l’apprezzamento delle sue qualità familiari e sociali, la passeggiata nel parco con dichiarazione e proposta di matrimonio – ben consapevole di essere “l’eroina della situazione” e di trovarsi in frangenti “che solo poche settimane fa avrebbe giudicato profondamente romantici”; mentre a rafforzare il valore paradigmatico della scena contribuiscono le ripetute allusioni di Lord Warburton ai romanzi: “È stato a prima vista, come dicono i romanzi; ora so che non è una fandonia, e per tutta la vita avrò dei romanzi una miglior opinione” (pp. 96-7).

Come stupirsi, dunque, che nell’immaginario di Isabel abitino anche, surrettizia presenza, altri modelli letterari – quelli indicati da un famoso scambio di battute: “Lo sai dove andrai a finire?’ ... ‘No, non ne ho la minima idea, e trovo molto piacevole non saperlo. Una carrozza veloce, in una notte buia, coi sobbalzi e il frastuono dei suoi quattro cavalli lungo strade che non si riesce a scorgere: è questa la mia idea della felicità’” (p. 146). L’individuo *self-reliant* convive con Emma Bovary e con le sue infi-

nite colleghe ed emule del romanzo sentimentale,⁶ nell'instabilità delle rappresentazioni contraddittorie offerte alla donna da una cultura che la posiziona conflittualmente tra la volontà d'autonomia del soggetto attivo e l'abbandono passivo dell'oggetto eterodiretto. È questa introiezione simultanea di modelli contrastanti la radice della 'falsa coscienza' di Isabel: a fronte della conclamata valorizzazione dell'indipendenza ("Era una delle sue teorie che Isabel Archer fosse molto fortunata a essere indipendente") e dell'autonomia e autosufficienza femminile ("sosteneva che una donna dovrebbe essere in grado di vivere per suo conto, [...] e che era perfettamente possibile essere felici senza la compagnia d'una più o meno rozza persona d'un altro sesso"), l'affiorare costante di immagini di sé ispirate all'abbandono e alla passività è qualcosa di cui Isabel tende a respingere la consapevolezza: "In fondo alla sua anima – era la cosa più profonda in essa – stava la convinzione che se una certa luce fosse spuntata lei si sarebbe donata completamente; ma quest'immagine, nell'insieme, era troppo formidabile per essere attraente. I pensieri di Isabel vi aleggiavano intorno, ma di rado vi si soffermavano a lungo; dopo poco finiva per farsi allarmante" (pp. 55-6). È questo ritrarsi dalla soglia di un'autoanalisi che, esplorandone a fondo la contraddizione, farebbe esplodere le rappresentazioni interiorizzate, a segnare il trionfo dell'ideologia. E il libro – non solo pietra di paragone esplicita o implicita e metafora ripetuta, ma anche presenza costante al fianco di Isabel nei momenti ricorrenti in cui attende, nel chiuso del proprio isolamento, che qualcuno dall'esterno le porti il suo destino – assume, in questa luce, il ruolo sinistro d'un persuasore occulto.

Fatto degno di nota, la presenza del libro è completamente cancellata nel film di Jane Campion, dove gli unici libri compaiono in mano alla Contessa Gemini come strumenti d'intrattenimento. Mentre recupera le velleità speculative di Isabel attraverso una curiosa ma efficace serie di foglietti – appunti di termini astratti e filosofici, o forse di scelte esistenziali, come "nichilismo" e "abnegazione" – che compaiono per pochi istanti infilati nella cornice d'un armadio, la regista sembra voler elidere la funzione modellizzante e ideologica della letteratura. Certo, nella traduzione da un *medium* all'altro, il riferimento a essa perdeva buona parte della propria funzione metatestuale; una funzione semmai esibita, nel testo filmico, da quegli inserti che recuperano il linguaggio del cinema muto per trascrivere i viaggi e le ossessioni erotiche di Isabel. Ma se il libro scompare è forse anche a riscontro di un'evoluzione storica che ne ha di fatto ridimensionato il potere ideologico: un potere che, nell'oggi in cui si situa la lettura di Jane Campion, passa piuttosto attraverso gli audiovisivi che non per la parola scritta. Proprio come in James, la riflessione metatestuale converge con la messa a nudo della funzione ideologica del dispositivo: è l'*immagine*, nel caso del film, a assumersi questo doppio ruolo. E gli specchi – presenza ossessiva nel film ma non nel romanzo – quasi in ogni scena segnalano, raddoppiandola, tale primato dell'immagine.

Questa dell'immagine speculare, d'altra parte, non è certo una figura univoca. Come metafora tradizionale allude alla ricerca di sé, ma

anche all'autocompiacimento narcisistico; sul piano metatestuale, ha potuto funzionare come metafora privilegiata sia dell'estetica realista, sia dell'autoreferenzialità moderna e postmoderna, che elegge lo specchio a figura della *mise en abyme* nella duplice valenza di autoriflessione che certifica il controllo del senso e di slittamento perenne del senso nell'autorispeccchiamento all'infinito. Senza contare che, sul piano ideologico, Jane Campion è con ogni probabilità consapevole delle valenze che un ventennio di critica femminista attribuisce allo specchio come strumento patriarcale attraverso il quale la donna si guarda e si valuta con l'occhio dell'uomo, perpetuando così il suo potere attraverso la cura della propria bellezza come conformità ossessiva a un'immagine di sé funzionale al desiderio maschile. *The Portrait of a Lady*-film gioca sapientemente, mi sembra, con questa ricchezza d'implicazioni, riaffermando a ogni istante la centralità dell'immagine, e dello specchio come portatore/produttore d'immagine, ma schivando nel contempo i rischi opposti della semplificazione allegorica e della proliferazione barocca grazie a un uso particolarmente ironico e consapevole. Si tratta di specchi che, tranne in un unico caso (l'intenso ma breve sguardo autoanalitico e sottilmente interrogativo di Isabel tornata a Gardencourt per rivedere Ralph morente), non riflettono, o riflettono di sbieco o di spalle, il personaggio o la scena inquadrata: specchi che non consentono il possesso di sé o il controllo della propria immagine, ma anzi prediligono il rovescio delle immagini consuete, e restituiscono alla visibilità l'*altro* lato: segnale di un'operazione critica sull'immagine che inceppa il rispecchiamento come passiva riproduzione per proporsi come *ri*-produzione, 'altra', marginale e straniante.

Quest'uso vistosamente sghembo dello specchio segnala anche, forse – pur in questo proliferare di dorate cornici –, un rifiuto a incorniciare, secondo le modalità della rappresentazione classica, l'oggetto del racconto. E non è certo accidentale che un ritratto di donna sontuosamente incorniciato – inevitabile *mise en abyme* del titolo – appaia invece in mano a Osmond, che con l'aiuto di Pansy lo mostra a un'estatica Isabel nel corso della prima visita che questa compie a casa sua: versione ufficiale dell'immagine nel suo potere ideologico e nella sua forma codificata, esso è l'icona di una concezione statica, estetica e repressiva della femminilità che sarà appunto Osmond – e non il testo – a proporre a Isabel come modello.

“Ma al ritornare dell'oscurità era libera”

Il fascino di Isabel Archer, e la sua risonanza presso ciascuna delle sue lettrici, sta insomma in una duplice contraddizione: la prima, interna all'individualismo borghese, e alla sua celebrazione (ancor più accentuata nella versione americana, per la persistente presenza d'un filone antinomiano e poi emersoniano) dell'autonomia metafisicamente fondata dell'individuo, la *self-reliance* del *central man*; la seconda, che si apre nella dialettica irrisolta tra la libertà metafisica dell'io così concepito, e

la tradizionale passività femminile, la soggezione e la dipendenza che la inscrivono in quanto donna nella cultura occidentale. Una contrapposizione articolata variamente, in *The Portrait of a Lady*, attraverso un ventaglio di opzioni, una casistica di ruoli femminili – da Pansy Osmond a Henrietta Stackpole – che, esplorandone diverse varianti, contribuiscono a rappresentare la nozione di femminilità come altamente problematica. E se l'espressione di questa contraddizione nel testo è storicamente datata (nel linguaggio della cultura dell'Ottocento e dell'opposizione America/Europa) i suoi termini, pure storici, ci interessano ancora, perché sono gli stessi all'interno dei quali, sull'onda lunga del discorso patriarcale, l'individuo donna ancora oggi si costituisce come soggetto nella nostra cultura.

L'ultimo terzo del romanzo è, infatti, una sorta di elaborata messa in scena dell'autorità patriarcale come effetto ideologico allo stato puro. Uomo al negativo – “niente proprietà, niente titoli, niente onori, niente case, niente terre, né posizione, né reputazione, né brillanti prerogative d'alcun tipo” (p. 293)⁷ – Osmond incarna un potere che proviene esclusivamente dal posizionamento in termini di ruolo sessuale,⁸ e lo incarna esemplarmente proprio perché l'autorità è, nel suo caso, del tutto scissa da qualunque superiorità economica o sociale: non per nulla, viene dotato fin dalla sua prima comparsa di un'unica qualifica, quella di *padre* (una qualifica sul cui carattere interdittivo e repressivo il film non lascia dubbi, come mostra la scena del sofferto arrestarsi di Pansy sul ciglio del giardino, per non trasgredire al divieto paterno). Come padre e marito, egli è il detentore e il ministro di un potere che ha connotati a un tempo istituzionali e sacrali, e la cui normatività è del tutto indipendente dalla sua personale capacità coercitiva: “Le sue ultime parole non erano un ordine, costituivano piuttosto una specie di appello [...] rappresentavano qualcosa di trascendente e assoluto, come il segno della croce o la bandiera della propria patria” (p. 446). Il timore reverenziale di Isabel nei suoi confronti (“paura” è parola che ricorre continuamente) non si spiega se non con questa investitura: “egli era stato nominato e prescritto suo padrone” (p. 386). La sequela finale delle rivelazioni, che nel suo incalzare melodrammatico ricostruisce le tappe dell'inganno, oltre a decostruire progressivamente l'estrema illusione di Isabel – quella del libero arbitrio, e quindi della responsabilità – ha appunto l'effetto di spogliare definitivamente l'ascendente di Osmond di ogni motivazione sul piano personale. Sganciato da ogni giustificazione in termini economici, etici o affettivi, il potere di Osmond è quello sovrapersonale dell'apparato ideologico – “le erano costantemente presenti alla mente i sacri doveri del matrimonio consolidati dalla tradizione” (p. 386) – e proprio per questo, con intuizione straordinaria, il testo lo presenta come del tutto interno all'immaginazione di Isabel: “Desiderava ancora giustificarsi; egli aveva, in un grado straordinario, il potere di farle sentire questo bisogno. C'era qualcosa nella sua immaginazione a cui egli poteva sempre fare appello contro il suo stesso discernimento” (p. 445).⁹

Il ruolo della “lady” non è, dunque, soltanto una maschera che si indossa per una recita tanto perfetta quanto alienata:

se indossava una maschera, essa le copriva completamente il volto. C'era un che di fisso e meccanico nella serenità che vi era dipinta; questa non era un'espressione, si disse Ralph – era una rappresentazione, era quasi una propaganda. [...] La fanciulla libera e ardente di desiderio era divenuta tutt'altra persona; ciò che lui vedeva era la squisita signora che doveva rappresentare qualcosa. Che cosa rappresentava Isabel? Ralph se lo chiese; e il solo modo in cui poté rispondere fu col dire che rappresentava Gilbert Osmond (p. 331).

“Rappresentazione” è, come Ralph Touchett sembra intuire, un nucleo complesso di concetti correlati, più che un termine univoco: ben più che una semplice messa in scena che investe solo la sfera dell'esteriorità, essa ha a che fare con l'identità stessa dell'individuo (“era *divenuta* tutt'altra persona”), il cui rapporto vissuto con la realtà è inevitabilmente intessuto di codici, è sempre *già* “rappresentazione”. Rappresentazione, in questo caso, di una società patriarcale, nella quale, come negli scambi di donne analizzati da Lévi-Strauss, la donna non è ma *sta per*: non è che l'oggetto simbolico che *rappresenta* il maschio.

Ed è proprio l'ideologia patriarcale nel suo carattere costitutivo della soggettività quel “qualcosa nella sua immaginazione” che parla a Isabel dei propri astratti doveri verso gli “obblighi assunti col matrimonio” (p. 481); che la rende, ancora accanto a Ralph morente, così attenta a ciò che “si conviene” da suscitare la stupita reazione di questi (“‘Si conviene – si conviene?’ Egli ripeté le parole di lei. ‘Già, tu stai molto attenta a queste cose’. ‘Certo, si deve’” [p. 479]); tanto da farle considerare – lei, l'eroina emersoniana – l'esistenza stessa di una individualità propria come una sorta di peccato originale del quale farsi perdonare: “aveva fatto del suo meglio per essere ciò che a lui sarebbe piaciuto che fosse. Ma era se stessa, dopo tutto – non poteva farci niente” (p. 357). Perfino l'infelicità, questo possibile sentimento pre-rivoluzionario di disadattamento allo *status quo*, viene tenuta a bada dall'ideologia, che, con un meccanismo classico, distanzia e diluisce la sofferenza individuale annegandola nella nozione di una eterna vicenda umana:

Aveva già da molto tempo preso la vecchia Roma come sua confidente, perché in un mondo di rovine la rovina della sua felicità pareva una catastrofe meno innaturale. Dava requie alla sua stanchezza su oggetti che si sgretolavano da secoli eppure erano ancora in piedi; depositava la sua tristezza segreta nel silenzio di luoghi deserti, dove la qualità spiccatamente moderna di essa assumeva un suo distacco e si faceva oggettiva, tanto che [...] poteva quasi sorriderne e pensare alla sua piccolezza. Piccola certo era, nel grande archivio di Roma, e il senso che sempre l'abitava della continuità del destino umano la trasportava con facilità dal piccolo al grande (p. 430).

La percezione dello spessore storico si rovescia nel proprio contrario, un postulato d'eternità: diventa un alibi che, universalizzando il disagio individuale, lo naturalizza, impedisce di coglierne appunto la storicità – una storicità cui nondimeno il testo fa esplicita allusione, sottolineandone “la qualità spiccatamente moderna”, e mettendo a nudo così il meccanismo ideologico delle fughe universalizzanti di Isabel.

C'è un punto del romanzo, però, in cui la possibile percezione di una più generale comunanza di destini, da parte di Isabel, promette forse di diventare non alibi ideologico per una resa, ma momento conoscitivo, presa di coscienza che non è più, come nella veglia meditativa, puro bilancio soggettivo della propria vicenda esistenziale, ma principio d'analisi dei meccanismi d'un sistema d'oppressione. Momento straordinario del discorso jamesiano sulla condizione femminile, il capitolo LII pone Isabel a confronto con altre tre donne, ciascuna, a suo modo, vittimizzata da una condizione femminile vissuta in conformità a modelli che hanno tutti in comune l'essere negatori d'individualità e di libertà: Madame Catherine, la suora, una donna "la cui concezione del dovere equivaleva all'accettazione di ogni cura", il cui tono trasmette a Isabel con un "peso di piombo", in chiave non di gioia mistica ma di mondana oppressione, "la resa di una personalità, l'autorità della Chiesa" (p. 460). Madame Merle, l'adultera, epigona amara d'un precedente illustre, che, in una versione modernamente e laicamente invertita del suo modello, paga l'aver concepito una figlia durante la lunga assenza d'un marito lontano non col pubblico marchio d'infamia d'una A rossa cucita sul petto, ma con la repressione della maternità, sacrificata a leggi sociali – l'utile e la rispettabilità – che, ancor più inesorabili di quelle della Boston puritana, non consentono né riscatto né trascendenza. E infine Pansy, con la sua totale, rassegnata sottomissione a un'autorità paterna e patriarcale che ha sistematicamente represso ogni individualità fino a spezzare qualunque resistenza:

Isabel la guardò negli occhi e vi vide soprattutto una preghiera d'esser trattata con indulgenza. [...] il crollo della momentanea resistenza della fanciulla (per quanto muta e modesta fosse stata) pareva nulla più che un riconoscimento reso alla realtà delle cose. [...] Non aveva alcuna vocazione a combattere con le situazioni [...] Chinava la sua testolina graziosa all'autorità e chiedeva solo all'autorità di essere misericordiosa (p. 462).

Pansy è lo specchio ingigantito dell'interiore acquiescenza femminile, e quindi anche l'occasione per riconoscere i meccanismi repressivi che l'hanno prodotta e che ne regolano fin nei minimi dettagli il comportamento: "Quella perfetta letizia in uno stato d'acuta costrizione faceva parte d'un sistema più ampio" (p. 367), aveva già intuito Isabel durante la scena del ballo. (E "acuta costrizione" sembra essere, incidentalmente, anche la parola chiave scelta da Jane Champion per la scena del ballo, resa con un ironico e realistico rifiuto di qualunque trasfigurazione estetica o sentimentale, amplificando spettacolarmente, con dovizia di sudori e svenimenti di fanciulle stremate e surriscaldate, il lato fisico e materiale di quella "costrizione"). La chiusura di Pansy in convento è il momento in cui l'autorità paterna/patriarcale rivela apertamente, per la prima e unica volta nel romanzo, la propria qualità oppressiva. "Dopo tutto i cattolici hanno una grande saggezza. Il convento è una grande istituzione; non se ne può fare a meno; risponde a un bisogno essenziale delle famiglie, della società" (p. 442). Significativamente astratto da ogni valore religioso – Osmond non è cattolico – il convento diventa chiaramente

l'Istituzione disciplinare allo stato puro: l'apparato repressivo che subentra all'apparato ideologico quando questo non sia più sufficiente a garantire la conformità dei comportamenti. Agli occhi di Isabel esso apparirà infatti come una "ben attrezzata prigionia" (p. 456), uno "stabilimento penale" (p. 460): luogo foucaultiano di sorveglianza e punizione, metafora estrema della istituzionalizzazione della disciplina femminile come sacrificio di sé, rinuncia e obbedienza.

Ma è nel luogo della repressione che possono balenare gli albori di una solidarietà fra donne. Una solidarietà non più, come già al ballo, transitoriamente suggerita dallo stereotipo omogeneizzante dell'amore romantico come bene sommo ("la sua infelicità, dopo tutto, aveva qualcosa in comune con quella di lui [...] ecco, in una forma riconoscibile, seppure non romantica, la cosa più commovente del mondo – l'amore contrastato tra due giovani", p. 366), ma possibile gesto di resistenza contro il potere patriarcale: gesto sororale, perché fondato sul riconoscimento di una posizione comune che azzera le differenze anagrafiche e generazionali e l'asimmetria dei ruoli disciplinari: "si strinsero l'una con l'altra per un momento in un abbraccio silenzioso, come due sorelle" (p. 462). E il *pledge* fra donne non si manifesta soltanto nell'esplicita e reiterata promessa di Isabel a Pansy, ma abbraccia perfino, prevalendo su ogni motivo di rancore e di rivalsa, Madame Merle: "«Questo non lo devi mai dire – che non ti piace Madame Merle»" (p. 463), dice Isabel a Pansy. E questa ingiunzione dà forma compiuta a una solidarietà profonda che già s'era espressa nei ripetuti moti di pietà coi quali Isabel aveva accompagnato dapprima il sospetto e poi l'aperta rivelazione del tradimento da parte dell'amica: sentimento atipico e irragionevole secondo la logica corrente della contrapposizione tra donne-rivali (come fa rilevare il sarcasmo della Contessa Gemini: "«Sei molto gentile a compiangerti!», disse con una stridula risata. 'Certo che hai un modo tutto tuo...!'"), che si estende subito sino ad abbracciare retrospettivamente anche la defunta prima signora Osmond ("«Ci mancava solo questa – che tu abbracciassi anche la *sua* causa!»") (p. 452).

E se la promessa fatta a Pansy è un patto di resistenza, il ritorno di Isabel a Roma non deve più apparire necessariamente una resa alle forze di morte della "casa dell'oscurità, la casa del silenzio, la casa della soffocazione" (p. 360), né il rifiuto a fuggire con Goodwood un ritirarsi di fronte alla passione sessuale che minaccia un equilibrio tutto costruito sull'intelletto, o di fronte alle responsabilità d'una vita indipendente, secondo le chiavi di lettura più spesso applicate a quest'episodio.¹⁰ Il bacio di Goodwood è forse piuttosto l'ennesima trappola: la trappola dell'amore romantico, alternativa illusoria – come per Emma Bovary, per Anna Karenina, per Effi Briest – al matrimonio come istituzione. Offerta fallace di svolta esistenziale, di redenzione e di *happy ending*, l'amore offerto da Goodwood si propone come la continuazione del potere istituzionalizzato di Osmond, poiché prefigura un identico assetto dei rapporti uomo-donna. Usando tutte le risorse della retorica del cavalleresco, Goodwood si offre come protettore e redentore d'una donna oppressa e bisognosa di soccorso, nel perdurare di un rapporto di

asimmetria e disuguaglianza il cui fondamentale carattere di prevaricazione – legittimata, questa volta, non dal diritto ma dalla passione – è suggerito dal ricorrere per tutta la scena di immagini di violenza fisica e di possesso materiale. Perfino la legittimazione invocata da Goodwood altro non è se non lo scambio simbolico tra maschi, patto fondante del patriarcato:¹¹ l'affidamento, cioè, da parte di Ralph morente (“‘Egli era un membro della tua famiglia e ti ha affidato [...] alle mie cure’”, p. 487). E se a un tale titolo di legittimità la consapevolezza di Isabel si oppone (“‘Non avevate nessun diritto di parlare di me!’”), il lessico che descrive le sue reazioni alle pressioni fisiche e morali di Goodwood è inequivocabilmente quello stesso, già incontrato in relazione a Osmond, della disciplina patriarcale: obbedienza e timore: “non le aveva fatto male; era solo un tocco, al quale lei aveva obbedito”; “aveva paura” (p. 486). Seguire Goodwood sarebbe cedere ancora una volta all’immaginario della dipendenza, alla cessione e alla perdita di sé che coincide ormai, non accidentalmente, con immagini di morte – “era convinta in quel momento che lasciarsi prendere tra le sue braccia fosse la cosa migliore che poteva capitarle, a parte la morte” (p. 489) –; le stesse che del resto avevano già connotato, in una naturale continuità semantica, l’idea del viaggio come fuga, contrapposta a uno scenario di vita come sofferenza ma anche come lotta e resistenza, se non possibile rigenerazione:

Sarebbe stato forse desiderabile andarsene via, andarsene davvero, più in là della piccola Inghilterra grigio-verde, ma evidentemente questo privilegio doveva esserle negato. Nel profondo della sua anima – più profondo di qualunque appetito di rinuncia – c’era la sensazione che la vita sarebbe stata affar suo ancora per lungo tempo. E a momenti c’era qualcosa di ispiratore, quasi di vivificante, in questa convinzione. Era una prova di forza – era la prova che un giorno o l’altro sarebbe stata ancora una volta felice. [...] Isabel riconobbe, mentre le passava davanti agli occhi, l’ombra vaga e fulminea di un lungo futuro. Non sarebbe mai sfuggita; sarebbe durata fino alla fine (p. 466).

E dunque non è, il lampo del bacio di Goodwood – quell’ “atto di possesso” esplicitamente designato come emblematico, che riassume “una per una tutte quelle cose della sua dura virilità che meno le avevano dato piacere, ciascun fatto aggressivo nel suo viso, nella sua figura, nella sua presenza” (p. 489) – la luce che illumina il cammino; è semmai la luce che abbaglia, che nasconde col suo momentaneo fulgore la verità – la verità di una “casa dell’oscurità” che non è più, dopo il LII capitolo, condizione personale di Isabel, ma condizione femminile condivisa. E in un rovesciamento semantico che ha la forza d’un paradosso paolino, la semantica delle immagini fin qui prevalente s’inverte: la luce offerta da Goodwood si connette retrospettivamente a quella “certa luce” il cui balenare preannunciava ambigualmente il momento per Isabel d’una resa totale – immagine, come Goodwood, “formidabile”; mentre l’oscurità viene forse valorizzata, per la prima volta, come la dimensione, disforica sia pure, del vero, vissuto senza illusioni e senza mistificazioni consolatorie. “Il Vero arriva con l’oscurità”, aveva scritto Melville; e lo stesso vale forse per Isabel. “Ma al ritornare dell’oscurità era libera”: libera

non dell'antica libertà illusoria d'un io disancorato dalle circostanze, ma della libertà che nasce dalla consapevolezza. Libertà come "coscienza della necessità", per usare una formula forse meno estranea a James di quel che sembri; non nel senso d'una accettazione passiva del suo valore repressivo e costrittivo, ma nel senso d'una consapevolezza delle proprie "condizioni reali d'esistenza", l'unica liberazione dalle quali sta nell'agire in esse e su di esse.

Come nota Veeder, "*The Portrait* finisce non con Isabel tornata dal marito, ma con Isabel che *sta tornando*".¹² e, si potrebbe aggiungere, il fatto stesso che critica e lettori usino costantemente la dizione "tornare da Osmond" è il segno di una complicità profonda col sistema patriarcale, quasi che l'unica possibile alternativa di Isabel fosse tra Goodwood e Osmond, tra le due logiche simmetriche e speculari dell'adulterio e del matrimonio, tra due storie ugualmente pre-scritte. Ma il romanzo – con una scelta così marcatamente anticonvenzionale che il suo valore semantico non può essere sottovalutato – lascia Isabel Archer in possesso di una nuova consapevolezza e sulla soglia di un imprecisato cammino: "Non aveva saputo in che direzione volgersi; ma ora lo sapeva. C'era un cammino perfettamente diritto" (p. 490). E al di là di questa soglia, siamo liberi di pensare Isabel fedele non al patto con Osmond, ma a quello con Pansy; restituita a un futuro forse di sofferenza, ma non necessariamente di rassegnato sacrificio o disperato abbandono. Così che la sequenza conclusiva del film, con la corsa al rallentatore di Isabel e l'immagine finale che la immobilizza sullo sfondo d'una porta chiusa, mentre il suo sguardo restituisce allo spettatore l'interrogazione su un futuro non detto, finisce per essere, nella sua apparente 'infedeltà',¹³ un momento di fedeltà profonda alle implicazioni del romanzo.

Anche in James, in fondo, la verità è sempre rivoluzionaria: condizione non sufficiente, certo, ma necessaria. Poco importa quando e per chi: il punto non è più se Isabel si liberi o no dal marito, ma che la rappresentazione del suo dilemma – *questa* rappresentazione – ha essa stessa un valore liberatorio. È per questo che il finale del romanzo ha un effetto nonostante tutto esaltante, come di una battaglia in definitiva non perduta – o forse, di una battaglia perduta che prepara, però, una lunga guerra la cui storia rimane da scrivere e il cui esito non è scontato. Alla fine, il re è nudo – il re del discorso patriarcale: una statua maschile gigantesca ma mutila (e specificamente, *senza fallo*) sovrasta, nel film, Isabel e Madame Merle in uno degli ultimi loro dialoghi romani: traccia ironica, forse, della coscienza contemporanea di una regista che, guardando indietro, irride gli emblemi del patriarcato, ma anche trascrizione visiva e creativa di un processo che è a suo modo ben presente nel testo jamesiano. Negandosi l'ultima parola – la parola definitiva e autoritaria – sul suo cammino, la voce narrante non consente che Isabel Archer si cristallizzi completamente nel "ritratto di una signora". *The Portrait of a Lady* apre, a Isabel e a noi, spazi di futuro, in cui da nuova consapevolezza possa scaturire nuova libertà.