

*And you don't mean in the least that he's a perfect nonentity. You think he's grand, you think he's great, though no one else thinks so.*¹

Ideologia, storia, natura

Molte cose di peso diverso traggono la loro origine – aristotelicamente – dallo stupore. Questo mio intervento è nato dalla sorpresa di trovare in un pregevole articolo di Donatella Izzo un giudizio positivo sulla trasposizione cinematografica di *The Portrait of a Lady*, realizzata da Jane Campion; ma anche da una constatazione che è l’opposto della sorpresa: in quell’articolo, apparso nel numero 12 di “Ácoma”, la mia autorevole interlocutrice fa riferimento in più occasioni alla teoria althusseriana dell’ideologia, ed è questa teoria a sorreggere sia l’interpretazione del testo di James sia il giudizio sulla Campion, la cui lettura viene presentata come “a un tempo fedelissima e trasgressiva”. In che senso, e a quali aspetti del romanzo di James, questa lettura sia davvero fedele, è un punto che verrà chiarito in seguito. Vorrei esaminare subito, invece, la nozione di ideologia e le sue ovvietà, che non ho potuto fare a meno di *constatare*. Donatella Izzo dichiara di voler leggere James “con” Althusser; tale proposito non è solo dichiarato, ma è anche realizzato, coerentemente e nel migliore dei modi (in ogni caso, con grande efficacia). Ma, come succede talvolta, è proprio la “bontà” dell’applicazione a rivelare i limiti del modello di riferimento. Diventa quasi inevitabile, allora, suggerire una via che è il rovescio di quella proposta dalla Izzo: tenteremo qui di leggere Althusser *attraverso* James.

Mi sembra che questa formula possa giustificare la parzialità della mia riflessione, tutta sbilanciata dal lato della teoria, anche se conferme decisive verranno cercate nell’analisi testuale. Molti elementi essenziali del romanzo saranno trascurati (il che non significa, peraltro, completamente dimenticati); quanto ai dibattiti della critica, è impossibile evitare che l’articolo che ha fornito lo spunto per questa riflessione agisca nei loro confronti come un filtro.

Crediamo tutti di sapere che cosa si deve intendere con il termine *ideologia*, nell’accezione marxiana: una forma di coscienza falsa, la cui falsità consiste precisamente in una negazione della storia. L’ideologia

* Giovanni Bottirolì insegna Teoria della letteratura all’Università di Bergamo. Tra i suoi volumi più recenti *Retorica. L’intelligenza figurale nell’arte e nella filosofia* (Torino, Bollati Boringhieri, 1993) e *Teoria dello stile* (Firenze, La Nuova Italia, 1997).

1. Si fa riferimento a Henry James, *The Portrait of a Lady*, edited by Robert D. Bamberg, New York, Norton, 1975 (citato in sigla: PL) e alla traduzione italiana di Pina Sergi, Firenze, Sansoni, 1965. I numeri di pagina riportati fra parentesi rinviano, nell’ordine, al testo in lingua originale e alla traduzione, talora modificata. L’*esergo* è reperibile alle pp. 279 e 319.

2. Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d’état*, 1970; trad. it. in Freud e Lacan, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 98.

3. Massimo Recalcati, *L’universale e il singolare. Lacan e l’al di là del principio di piacere*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, p. 179.

4. Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d’état*, cit., p. 107.

5. Ivi, p. 110.

6. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989, p. 2.

7. Marshall Berman, *All That’s Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982; trad. it. Bologna, Il Mulino, 1985, p. 25.

8. Si fa riferimento, in questo caso, all’edizione del 1881; rivedendo il proprio testo per l’edizione newyorkese del 1908, James ha probabilmente giudicato ridondante l’espressione *too supple*, e ha preferito eliminarla.

9. La pluralità di funzioni dell'ideologia, e comunque la non riducibilità dell'ideologia a un atteggiamento naturalizzante e universalizzante, è affermata anche da Terry Eagleton in *Ideology: An Introduction*, 1991; trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1993.

10. Si veda Giovanni Bottioli, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

11. L'articolo pubblicato su "Ácoma" è infatti destinato, come ci informa la stessa autrice, a venire incorporato in un volume su James.

12. Si veda Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976; trad. it. Parma, Pratiche, 1985, p. 20.

13. "Sit down and rest; I shall not keep you long. Not there – take a comfortable place". And he arranged a multitude of cushions that were scattered in picturesque disorder upon a vast divan. This was not, however, where she seated herself; she dropped into the nearest chair" ("Siediti, riposati; non ti tratterò a lungo. Non lì – mettiti comoda". E radunò un mucchio di cuscini che erano sparsi in pittoresco disordine su un gran divano. Non fu qui, però, che ella si sedette; si lasciò cadere sulla sedia più vicina", (PL 401; 466).

14. "Isabel's colour deepened; she felt this really acute of her companion, and it was certainly a proof of the aid that passion might render perceptions she had never taken for fine" ("Il rossore di Isabel si fece più fondo; sentiva che ciò era davvero acuto da parte del suo compagno, ed era certamente la prova di come la passione potesse aiutare delle percezioni che lei non aveva mai ritenuto fini", PL 279; 319).

trasforma la storia in natura, attribuisce cioè a rapporti socialmente e storicamente determinati una fissità da cui deriva la falsità della loro evidenza: tanto che si potrebbe dire, egualmente bene, che l'ideologia trasforma la storia in "naturalizza". Il sistema di esclusioni e di norme, mediante cui una classe dominante definisce la gerarchia e la visibilità degli spazi – chi può fare il suo ingresso in un certo luogo e in un certo rito, e con quali modalità vi può partecipare (ad esempio, chi può prendere parte, e come, alla "cerimonia nota con il nome di tè del pomeriggio") – tende a offrirsi alla percezione dei diversi attori sociali con una imperiosità metafisica. Che l'ideologia coincida con l'ostilità alla storia è una tesi che Althusser ribadisce, anche se la sua formulazione "l'ideologia è eterna, proprio come l'inconscio"² lascia intravedere nuove direzioni di ricerca. In effetti è la teoria dell'identificazione, e non quella della repressione (come in Reich, in Marcuse e in Deleuze-Guattari), a essere al centro del dialogo che Althusser imposta tra marxismo e psicoanalisi.³ La sfera ideologica è quella del misconoscimento, dell'alienazione nell'Immaginario: il fatto che l'individuo, per Lacan, sia strutturalmente *altro* rende illusoria ogni presunzione di autonomia. L'ideologia interpella gli individui in quanto soggetti, cioè li recluta e li trasforma, attribuendo loro un Io assoggettato.⁴ L'effetto ideologico viene a completarsi grazie all'oblio del significato servile, da cui il termine *soggetto* non ha la possibilità di staccarsi più di quanto un individuo possa separarsi dalla sua ombra.

Equiparando la sfera del soggetto e quella dell'ideologia, Althusser sembra porre ostacoli insormontabili a ogni volontà di disalienazione. Se il soggetto coincide con l'Io, e l'Io è una produzione immaginaria, ben pochi margini di libertà, o anche solo di resistenza, rimangono all'individuo. La libertà viene resa possibile solo dal discorso della scienza, che è, per l'appunto, un discorso senza soggetto. Ma che cos'è la scienza, se non si limita ad essere la consapevolezza dei vincoli che negano la nostra autonomia? In una delle pagine più lucide e, per quanto mi risulta, meno citate, di *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, Althusser sottolinea la differenza tra la semplice consapevolezza e la conoscenza:

riconoscere che siamo dei soggetti e che funzioniamo nei limiti dei rituali pratici della vita quotidiana più elementare (la stretta di mano, il fatto di chiamarvi per nome, il fatto di sapere, anche se l'ignoro, che "avete" un nome proprio che vi fa riconoscere come soggetto unico, ecc.), questo riconoscimento ci dà soltanto la "coscienza" della nostra pratica incessante (eterna) del riconoscimento ideologico – la sua coscienza, cioè il suo riconoscimento – ma non ci dà assolutamente la conoscenza (scientifica) del meccanismo di questo riconoscimento. Ma è a questa conoscenza che bisogna riferirsi se si vuole, parlando dell'ideologia e in seno all'ideologia, abbozzare un discorso che tenti di rompere con l'ideologia per arricchirsi e iniziare un discorso scientifico (senza soggetto) sull'ideologia.⁵

Ora, se l'ideologia è misconoscimento (= falsa conoscenza) e non solo "miscoscienza", o falsa coscienza, si può ancora assegnare alla grande letteratura una funzione demistificante e anti-ideologica nel senso di

“rendere consapevoli della storicità di un mondo”? Il ruolo de-naturalizzante della letteratura non si mostra forse in tutta la sua povertà? Si noti che “il topos della consapevolezza” (d’ora in avanti lo chiameremo così) è notevolmente diffuso nell’ambito dell’estetica e della critica letteraria contemporanee, anche in autori poco interessati alla demistificazione delle ideologie. Il culto della letteratura come artificio, dunque come insieme di operazioni tecniche di cui la mente dell’artista possiede pienamente il controllo, e il conseguente rifiuto della letteratura come “pseudo-motivazione”, come illusione mimetica o menzogna referenziale, hanno creato le basi per l’ideologia della consapevolezza. Oggi questa ideologia la incontriamo un po’ ovunque. Quando leggiamo, ad esempio, che “la preoccupazione principale del postmoderno è quella di denaturalizzare alcuni dei caratteri dominanti del nostro stile di vita, far notare che quelle entità che senza pensarci sperimentiamo come ‘naturali’ (ivi compreso il capitalismo, la concezione patriarcale della società e l’umanesimo liberale) sono in realtà ‘culturali’, costruite da noi, non date da noi. Persino la natura, ama far notare il postmoderno, non cresce sugli alberi...”⁶ dovremmo essere in grado di riconoscere una variante, modesta e banale, del *topos* a cui abbiamo appena conferito un nome di battesimo, e le cui radici affondano in un terreno che il nostro secolo ha tenacemente dissodato. Da Sklovskij e Valéry, con la mediazione delle *Mythologies* di Barthes, la nozione di letteratura come artificio, come antinatura, come coscienza linguistica della storicità, è giunta sino al postmodernismo. In questo lungo percorso, la nozione non si è certo arricchita: semmai, ha rinunciato a celare la semplicità delle proprie origini. La coscienza di un fenomeno sta infatti alla conoscenza di esso come il semplice in rapporto al complesso. Se ne dubita ancora? È necessario insistere sulla facilità, sull’immediatezza dell’operazione mentale che decreta la storicità di ciò che si pretendeva “natura”? La conoscenza invece è un processo di elaborazione. E se il più sprovveduto degli ideologi è in grado di cogliere il “carattere classista” dei romanzi di James – ma lo coglie, per l’appunto, in quanto è solo un ideologo sprovveduto – il dispositivo di conoscenza che James ha mascherato nel suo romanzo (vedremo tra poco quale sia precisamente la maschera di questo dispositivo) richiede, per essere afferrato, operazioni interpretative offerte solo a un’aristocrazia di lettori. La cosa può anche non piacere, ma non sarebbe onesto ignorare l’aspetto selettivo (e di lunga durata) della conoscenza: soltanto la “presa di coscienza” è subito alla portata di tutti.

L’affermazione di una distanza tra coscienza ed elaborazione conoscitiva è uno dei punti forti della teoria althusseriana, mentre la riduzione dell’ideologia a un atteggiamento di negazione della storicità rappresenta uno dei punti più deboli. Parlo di *riduzione*, anzitutto, in rapporto al pensiero degli autori del *Manifesto del partito comunista*: nelle pagine in cui descrivono la funzione rivoluzionaria della borghesia, il suo straordinario dinamismo, la necessità – al fine della sua stessa esistenza – di trasformare continuamente i rapporti di produzione e tutto l’insieme dei rapporti sociali, Marx e Engels usano un’espressione che, secondo Marshall Berman, riassume l’essenza della modernità: *tutto ciò che è so-*

15. Non mi sembra troppo audace inferire che la storia raccontata dalla contessa Gemini a Isabel corrisponda al tipo di narrazione che la contessa vorrebbe trovare nei libri (magari con l’aiuto della cognata, a cui ella chiede consiglio; PL 447; 522).

16. La nozione di “modello” è rilevante nel romanzo di James, e potrebbe venir chiarita mediante la teoria del desiderio mimetico di René Girard.

17. Ralph Touchett aveva appena detto: “But have you ever seen such a taste – a really exquisite one – ruffled?” (“Ma un gusto simile, veramente squisito, l’avete mai visto in un momento d’irritazione?”)

18. Qualche indizio: il “rigid possession of her morning” da parte di Madame Merle (PL 165; 183). Ma anche la coesistenza e la complicità di due tratti che sembrano contraddirsi: questa donna è, nello stesso tempo, too flexible e too final (PL 167; 185).

19. L’espressione “like a serpent in a bank of flowers” appartiene al cap. XLII (PL 360; 416), così come l’immagine dell’avvizzimento: “Il suo breve colloquio con Osmond era un esempio della facoltà ch’egli aveva di fare avvizzire tutto ciò che toccava” (“his faculty for making everything wither that he touched”), “di sciupare per lei tutto ciò che guardava” (PL 355; 411).

20. Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d’état*, cit., p. 76.

21. È la critica, assolutamente corretta, che Recalcati esprime nei riguardi della teoria althusseriana.

22. Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud. Le séminaire, livre I* (1953-54), Paris, Seuil, 1975;

trad, it. Torino, Einaudi, 1978, p. 91.

23. Ivi, p. 335.

24. La descrizione di Isabel è così "mimetica" rispetto a quella tratteggiata da Madame Merle ("Si chiama Gilbert Osmond [...] vive in Italia [...] Né carriera né nome, né posizione, né fortuna, né passato, né avvenire, niente di niente", PL:190), da non lasciare dubbi sul ruolo di "mediatore" svolto da quest'ultima.

25. Nel ritratto che Isabel fa di Osmond, l'espressione "he's not a prodigious proprietor" (PL 293; 337), costituisce un'indubbia e polemica allusione nei confronti di Ralph.

26. Cfr. Barbara e Giorgio Melchiori, *Il gusto di Henry James*, Torino, Einaudi, 1974.

27. "Isabel's cheek burned when she asked herself if she had really married on a factitious theory, in order to do something finely appreciable with her money" (Le guance di Isabel bruciavano mentre si domandava se si era sposata davvero sulla base di una teoria fittizia, allo scopo di fare con il suo denaro qualcosa di finemente apprezzabile) (PL 358; 414).

28. Il cugino di Isabel se ne accorge: "Ralph era un uomo intelligente; ma Ralph non era mai stato, così a lui pareva, più intelligente di quando notò, in petto, che sotto le spoglie di curarsi soltanto di valori intrinseci Osmond viveva esclusivamente per il mondo. Ben lungi dall'esserne quel padrone che pretendeva, né era l'umilissimo servo" (PL; 382).

lido si dissolve nell'aria.⁷ Ora, se la borghesia riconosce le condizioni della propria esistenza e della propria identità in una incessante metamorfosi, possiamo ancora considerarla una classe sociale ostile alla storia? Non è più logico attribuirle la tendenza a enfatizzare il tempo storico? Come potrebbero coesistere la passione dell'effimero e l'irrigidimento della storia in natura?

Nel *Manifesto* del 1848 troviamo dunque un'indicazione estremamente preziosa per costruire una teoria dell'ideologia, e quest'indicazione ci mostra una direzione contraria a quella suggerita nell'*Ideologia tedesca*. Certamente, si potrebbe obiettare che la borghesia considera *indépassable* la propria concezione del tempo storico, e in tal senso vorrebbe "chiudere" la storia. Ma la volontà di chiudersi in un orizzonte entro cui il tempo scorre a ritmi vorticosi non fa della borghesia una classe sociale rigida, nello stesso modo in cui la rigidità contrassegnava le classi dominanti di altre epoche: piuttosto, della borghesia si dovrebbe dire quello che James asserisce a proposito di Madame Merle: che essa è "too flexible, too supple" (PL 167; 185).⁸

La duplice funzione che l'ideologia si è rivelata in grado di svolgere in rapporto alla storia – negazione oppure enfasi⁹ – risulta di estrema importanza nel momento in cui si esamina il suo ruolo nella formazione dell'identità: come si è ricordato, l'ideologia interpella gli individui in soggetti. Si tratta allora di esaminare i modi di questa interpellazione. La distinzione tra una rigidità intesa come "non disponibilità a qualunque modifica" e una rigidità *moltiplicata* – non soppressa, ma dinamizzata all'estremo – mi sembra fondamentale: una persona, o un personaggio di finzione, non diventano autenticamente flessibili solo perché moltiplicano e fanno proliferare la propria rigidità; tuttavia l'eccesso di flessibilità costituisce un'introiezione del rigido ben diversa da quella che determina staticità e pienezza. È la differenza, come vedremo, tra certe donne e certi uomini (sarebbe troppo schematico considerarla *la differenza* tra le donne e gli uomini).

Dispositivo etico e dispositivo di conoscenza

Rinviamo ancora di qualche istante l'analisi del testo di James. Che cosa vuol dire *interpellazione*? Con quali tattiche l'ideologia trasforma gli individui in soggetti? Ebbene, che l'ideologia ci chiami per nome significa che essa dà un nome ai nostri desideri: essa ci dice *di che cosa manchiamo*. Si osservi che è già nel modo in cui ci viene presentata la nozione di "mancanza", che l'ideologia restringe i nostri orizzonti. È sufficiente accompagnare il termine *mancanza* con la preposizione che sembra seguirla con la più grande ovvietà, la preposizione *di*, per concedere all'ideologia molto più di quanto non ci s'immagina. Tuttavia, per comprendere il carattere riduttivo ed esteriore della "mancanza di", e la necessità di subordinarla alla nozione di "mancanza in" (o di "mancanza tra"), bisogna scavalcare le frontiere troppo ristrette della teoria althusseriana e tornare a Lacan, e alla pluralità dei registri.¹⁰ In questa

sede non si potrà affrontare adeguatamente il problema, ma si cercherà comunque di mostrare i limiti della concezione “spontanea”.

Di che cosa manca, ad esempio, Isabel Archer? A questo interrogativo la sua amica Henrietta risponderrebbe senza esitazione alcuna che ella manca precisamente di Caspar Goodwood. Come dubitare però che questa risposta faccia gravemente torto al desiderio di Isabel? La protagonista del romanzo di James non ritiene di essere, al pari di molte altre donne, una creatura “mancante” e saturabile. O forse teme di esserlo, come tutte le altre donne; è per questo motivo che non vorrebbe sposarsi?

Che cosa determina allora la scelta di Osmond? Domande di questo genere possono evocare un approccio di tipo psicologico, verso cui sono state avanzate molte perplessità (non ingiustificate, e non annullate dagli esiti deludenti dell’approccio antipsicologico). In realtà, qui il personaggio verrà considerato come un simulatore di identità, come un modello grazie a cui è possibile condurre un’indagine. Quale? Soprattutto una: il romanzo di James costituisce una straordinaria indagine sui motivi per cui ci si innamora della persona sbagliata. Eludere questo problema, non riconoscerne la centralità, come avviene nel film della *Campion* e – provvisoriamente?¹¹ – nell’articolo di Donatella Izzo, significa a mio avviso fallire nella comprensione del romanzo: significa non accorgersi che la macchina testuale costruita da James si fonda sulla combinazione di due dispositivi.

Il primo è un dispositivo di conoscenza: in questo ambito prendono forma alcune domande, la cui enunciazione viene ritenuta di rango superiore rispetto all’esigenza di trovare delle risposte. È grazie a questo dispositivo che si mira a comprendere perché l’incontro tra un uomo e una donna sia inevitabilmente un “incontro mancato” – il che non implica la pari dignità di tutti gli insuccessi. Il secondo è un dispositivo etico: governato da una razionalità dicotomica e separativa, esso mette in scena i conflitti tra il Bene e il Male, con determinate varianti: l’innocenza e l’esperienza, l’America e l’Europa, ecc. In *Ritratto di signora*, il secondo dispositivo si presenta chiaramente come *melodrammatico*.

Non mi sembra corretto indicare la combinazione tra i due dispositivi come una “formazione di compromesso”; non solo perché questa nozione è ormai logora, ma perché era già equivoca nel momento in cui si è iniziato a trasferirla dal campo psicoanalitico a quello letterario. Esistono sicuramente opere letterarie nevrotiche, per le quali l’analogia con la struttura del sintomo o del sogno risulta pienamente legittima; ma nel caso delle grandi opere sarebbe meglio parlare di “formazioni di conflitto”. Vedremo infatti, anche se rapidamente, come il ricorso da parte di James agli schemi del melodramma non possa venir pensato come un compromesso, e tanto meno come un compromesso analogico.

Il doppio dispositivo genera due prospettive incompatibili. In base a quella più semplice, si può guardare a Isabel come all’eroina di un melodramma – una prospettiva che sembra attraente per molte immaginazioni femminili: il luogo in cui Jane *Campion* fa svolgere la vicenda di Isabel è in effetti “un luogo di tormento, dove creature predaci confic-

cano i loro artigli nella carne palpitante dei predestinati, indifesi figli della luce”, come si esprimeva suggestivamente la più immediata tra le lettrici di James, la sua segretaria.¹² Per Theodora Bosanquet e, ahimè, anche per Peter Brooks – la fallacia analogica non ha nulla di tipicamente femminile! –, i romanzi di James sarebbero caratterizzati da un manicheismo morale che li rende simili ai melodrammi. Ma quando iniziamo a interrogarci sui motivi di tante forzature e infedeltà di cui è responsabile la *Campion*, e verso le quali Donatella Izzo è davvero troppo indulgente, ci accorgiamo ben presto che la spiegazione è una sola. Se nella trasposizione filmica è sufficiente una carezza sul viso di Isabel perché la nostra eroina si senta invasa da vampate di desiderio, se Jane *Campion* ha ritenuto opportuno mostrarci una fantasia in cui Isabel è fisicamente circondata da tre spasimanti per illustrare un pensiero rapido e intermittente come quello che nel romanzo viene formulato così: “che peccato non poter accontentare tutti” (PL 276; 316), se Isabel (nel film) ha bisogno di colpire Ralph con uno schiaffo quando egli definisce Osmond “uno sterile dilettante”, se per farci capire quanto odiosa sia la tirannia di un marito Jane *Campion* non consente a Isabel di sedersi sui cuscini che Osmond dispone su un divano¹³ ma preferisce farla sollevare di peso e collericamente adagiare nel punto esatto scelto dal potere maschile, se Isabel non può allontanarsi indisturbata come nel romanzo, ma viene inseguita da Osmond e costretta a piegare le ginocchia, quando egli calpesta brutalmente l’orlo del suo vestito, se l’orgogliosa protagonista del romanzo di James versa così tante lacrime nel film della *Campion*, se il dialogo tra Isabel e l’ormai smascherata Madame Merle non si svolge all’interno di un convento ma per strada, sotto una pioggia scrosciante, ebbene, di tutte queste enfattizzazioni non si può incolpare semplicemente la concretezza del linguaggio filmico – concretezza che un’altra regia avrebbe potuto limitare, o addirittura annullare. Le stereotipate iperboli della *Campion* derivano con molta coerenza dal punto di vista adottato per leggere il testo di James: quello del dispositivo etico, che qui è un dispositivo melodrammatico. Quanto al dispositivo di conoscenza, esso è stato letteralmente abolito, tagliato via, come le frasi di Caspar Goodwood riportate in esergo.

Le parole del suo sfortunato corteggiatore fanno arrossire Isabel: esse mostrano come la passione sappia rendere più fine una percezione¹⁴ e, in generale, indicano il ruolo che le passioni possono svolgere all’interno del dispositivo di conoscenza, che sta tanto a cuore a James. Vorrei ribadire la mia tesi: 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. In ogni caso, la storia di Isabel non è semplicemente la storia di una disillusione, cioè del passaggio da una condizione di presunta libertà all’amara consapevolezza di essere stata nient’altro che “un arnese appeso impiegato e maneggiato, inanimato e utile quanto una pura sagoma di legno e di ferro” (PL 459; 535-36). Questa è solamente una delle possibili *versioni* della sua storia, la versione melodrammatica: ed è anche la più sottile delle tentazioni a cui la protagonista potrebbe soccombere. Tanto più

significativa è la forza con cui, nel romanzo, Isabel resiste a questa interpretazione: “If ever a girl was a free agent she had been” (“Se mai una ragazza aveva agito liberamente, lei aveva agito liberamente”); “There had been no plot, no snare” (“Non c’erano stati né complotti né insidie”) (PL 340; 392).

D'altronde, la pietà che Isabel manifesta nei riguardi di una persona che l'ha tradita e usata – l'esclamazione “Ah povera, povera donna!”, riferita a Madame Merle (PL 452; 527) – risulterebbe del tutto priva di giustificazione, o forse sarebbe l'ennesima prevaricazione da parte del *patetico*, senza la ferma determinazione a riconoscere che “the sole source of her mistake had been within herself” (“l'unica fonte del suo errore era stata dentro di lei”) (PL 340; 392). Chi ignora o dimentica tale determinazione non può che condividere la sorpresa e il sarcasmo della Contessa Gemini, presumibilmente un' avida lettrice di melodrammi, a cui il romanzo affida un ruolo tutto interno al genere letterario da cui Isabel non si rassegna a lasciarsi catturare.¹⁵

Dipendenza e mancanza

L'oscillazione di Isabel tra il desiderio di conoscersi e il desiderio di compiangersi non è che una tra le sue molte “indecisioni”. Come Madame Merle e come Pansy, anche lei è troppo flessibile: ma il suo eccesso di duttilità non ha nulla a che vedere con la docilità alle circostanze, con la matura socievolezza da lei ammirata in una signora “che le si presentava come un modello” (“*as a model*”, PL 165; 183);¹⁶ e neppure con la tenera sottomissione di Pansy, così educata, così perfettamente “coltivata”, e della quale si intuisce che “non avrebbe avuto né volontà né forza di resistere, né senso della propria importanza: sarebbe stata facilmente ingannata, facilmente annientata: tutta la sua forza sarebbe consistita nel sapere quando e dove aggrapparsi” (PL 268; 306). Le oscillazioni di Isabel non presuppongono né l'aridità né l'infantilismo dei due personaggi che sono stati appena menzionati; derivano piuttosto da un'insufficiente determinazione, da una incompletezza su cui la giovane americana non smette di interrogarsi. In ogni caso, la sua instabilità è un vero e proprio motivo ricorrente:

“Fammi vedere un po' – disse lo zio che voleva scherzare; – non ricordo se stai dalla parte del vecchio o dalla parte del nuovo. Ti ho sentita sostenere punti di vista così opposti!”

“Sto da tutte e due le parti” (PL 71; 67).

A Isabel piaceva: era in una disposizione tale per cui tutto le piaceva (PL 76; 73).

“Oh – disse Isabel con una sorta di sospiro gioioso – a me piacciono tante cose! Se una cosa mi colpisce con una certa intensità, io l'accetto. Non lo dico per vantarmi, ma credo di essere piuttosto versatile” (PL 87; 88).

“Tutto m'influenza” (PL 91; 92).

Ella cadeva in quell'apparente e subitaneo mutar di parere con cui talvolta allarmava i suoi interlocutori, e riusciva persino a spiacer loro (PL 103; 107-108).

Il desiderio di apprendere coesisteva nella sua mente con la più squisita capacità di non sapere (The love of knowledge coexisted in her mind with the finest capacity for ignorance) (PL 173; 192).

Isabel tacque per un poco, ma poi parlò con estrema e caratteristica incoerenza (PL 174-75; 194).

E così via, sino a un'ultima fondamentale esitazione. Da un lato Isabel vive nel terrore di decidere (PL 263; 300), dall'altro desidera porre termine a una libertà che l'opprime; quando Ralph osserva: "Un anno fa stimavate la vostra libertà al di sopra di ogni cosa. Volevate soltanto vedere la vita", lei risponde: "L'ho vista – e ora non mi sembra, lo ammetto, una distesa così invitante" "... Bisogna scegliersi un angolo e coltivare quello" (PL 288; 330). La sua fascinosa indeterminatezza è già sul punto di trasformarsi nella duttile subordinazione femminile: "Spero non mi debba mai capitare di mancar di appagare il gusto di mio marito" (I hope it may never be my fortune to fail to gratify my husband's) (PL 292; 334).¹⁷

L'ideologia interpella gli individui in quanto soggetti: chiede agli uomini di diventare "uomini", cioè fallici e completi, e chiede alle donne di diventare "donne", cioè mancanti e inferiori. Più precisamente chiede alle donne di assumere la loro inquietante flessibilità, che le renderebbe superiori, nella *forma inferiore*: diventando eccessiva, la duttilità rinuncia infatti a essere sovrana. L'attrazione per il rigido, implicita e inevitabile in ogni creatura eccessivamente flessibile,¹⁸ non basta tuttavia a spiegare l'attrazione di Isabel per Gilbert Osmond, e tantomeno la decisione di sposarlo. Tale attrazione, così come la stanchezza per orizzonti troppo vasti, avrebbe potuto generare una scelta diversa. Perché, dunque, Isabel si sbaglia a favore di Osmond? La spiegazione non viene certamente fornita dal demenziale piatto di legumi, che, nel film di Jane Campion, si tramutano in tante bocche parlanti per ripetere un'appassionata dichiarazione d'amore: seria o ironica che sia, quest'immagine rappresenta il culmine del processo di semplificazione che è stato già indicato. La decisione di "depotenziare le figure maschili", di appiattirle e farne le varianti di un solo tipo (così Donatella Izzo interpreta correttamente la scelta della Campion), ha come risultato l'espulsione del dispositivo di conoscenza. In effetti questo dispositivo – che James ha collocato nella mente di Isabel senza peraltro concedere al suo personaggio quella capacità articolatoria che è privilegio dell'autore – è stato costruito per appagare la più profonda curiosità della protagonista: e anche quella del lettore. Non abbiamo bisogno, mi sembra, delle straordinarie analisi di James per scoprire che la differenza tra gli uomini e le donne è, anche e da troppo tempo, una differenza di potere. Che Osmond riveli progressivamente i tratti dell'autorità patriarcale, di un'autorità allo stato puro in

quanto scissa da qualunque superiorità economica e sociale, che nei suoi sofismi blasfemi (“blasphemous sophistry”, PL 446; 521) si faccia strada – come una serpe in un giardino fiorito – un potere che avvizzisce,¹⁹ una normatività splendida e vuota a cui Isabel ha consentito di abitare nella propria immaginazione, e alla quale “egli poteva sempre appellarsi contro il suo stesso volere (judgement)” (PL 445; 519): ecco gli elementi per una risposta *ideologica* (puramente descrittiva, direbbe Althusser)²⁰ ai rapporti tra maschile e femminile, e non una base adeguata per indagare le ragioni e le fonti dell’ideologia.

Quest’indagine (vale la pena di dirlo?) è di enorme complessità. Non è di minore complessità, forse, il programma che abbiamo indicato, affrontare i problemi dell’ideologia attraverso un testo di James. Da dove iniziare la ricostruzione di quel dispositivo che finora è stato evocato in maniera indiretta, in virtù delle insufficienze del dispositivo etico? In ogni caso, dalle indecisioni di Isabel Archer.

“Vi ho detto proprio ora che non desidero sposarmi e che quasi certamente (almost certainly) non lo farò mai”, dice la protagonista a Caspar Goodwood (PL 139; 151). Possiamo prendere sul serio quest’affermazione? Possiamo credere a un essere così “versatile” e incoerente? Sì, a patto di completare l’affermazione con il suo più probabile sottinteso: non mi sposerò mai, dice Isabel, *se tutti gli uomini sono eguali*. Ma, si potrebbe chiedere, eguali a chi? È necessario aggiungere un secondo sottinteso al primo; questo secondo frammento proposizionale è peraltro più facile da ricostruire: “se sono tutti eguali agli uomini che ho conosciuto finora, e in particolare a quelli che mi hanno chiesto di sposarli”. Cioè a Lord Warburton e a Caspar Goodwood. Bisogna domandarsi allora di che cosa manchino queste due figure maschili per appagare, e comunque per sedurre Isabel. Ebbene, la risposta è che i primi due pretendenti non mancano di nulla: sono esseri completi, e proprio questo è il loro *quasi* imperdonabile difetto. “He was too perfect” dice Isabel per giustificarsi di aver rifiutato la proposta di Lord Warburton (PL 132; 143). Quanto a Goodwood, una spiegazione precisa era stata fornita già in precedenza dalla voce autoriale; l’ostacolo insuperabile viene descritto così: “ella vedeva ben distinte le diverse parti di lui come, nei musei e nei ritratti, aveva visto ben distinte le diverse parti di guerrieri armati...” (PL 107; 111). Entrambi i corteggiatori mancano dunque di “densità”: le “different fitted parts” di cui essi sono composti mostrano tutte le loro giunture; i loro nessi sono così trasparenti da spingere involontariamente le figure complessive al di là di ogni chiaroscuro. Benché abbia la sensazione di essere incoerente (PL 107; 112), Isabel non è mai così coerente come quando respinge i suoi due pretendenti per motivi apparentemente opposti.

Naturalmente, sia Warburton sia Goodwood mancano di qualcosa: di una moglie, e di nient’altro. Il loro mortificante limite consiste nel fatto che in essi la mancanza è esclusivamente una “mancanza di”, cioè una mancanza saturabile grazie a un opportuno complemento di specificazione. Lo stesso limite caratterizza quelle “diciannove donne su venti”, la cui mancanza verrebbe “specificata” e appagata da Lord Warburton

(PL 132; 143). Si tratta, in tutti questi casi, di individui senza conflitti interni, privi di una “mancanza tra”. Così compatti e omogenei, così adeguatamente composti dalle loro parti e dalle loro “proprietà”, da coltivare l’illusione di un *incontro riuscito* con un individuo del sesso opposto. Isabel, invece, non crede che la sua nostalgia di completezza sia appagabile; non che non abbia la tentazione di crederci (sappiamo bene quanto frequenti siano le sue oscillazioni). Ma quando dice a Lord Warburton “non posso sfuggire all’infelicità. Sposandovi tenterò di sfuggirvi” (PL 119; 126), la protagonista del romanzo di James allude a quella dimensione dell’impossibile che è costitutiva degli esseri umani, all’informe che dà forma ai loro conflitti, a una lacerazione intollerabile per l’ideologia.

Non possiamo più rinviare un chiarimento relativo alla preposizione “tra”. Se abbiamo atteso finora, è stato per evitare che il riferimento alla teoria che sarà adesso interpellata – con modalità non ideologiche – apparisse meccanico ed esteriore. È nella psicoanalisi lacaniana che bisogna cercare quella nozione plurale e conflittuale di *identità*, che l’analisi testuale sembra ormai richiedere imperiosamente. Si tratta però di non fraintenderla e di non semplificarla. La lettura althusseriana di Lacan è certamente riduttiva, perché restringe la triadicità dei registri alla dialettica tra l’Immaginario e il Simbolico.²¹ Ma riduttiva è anche quella lettura, condotta nell’ambito del lacanismo, che intende i tre registri solo come registri dell’*esperienza*, e identifica il Reale con l’impossibile, con ciò che resiste e si sottrae al linguaggio e alla significazione. In Lacan la triadicità concerne anzitutto il linguaggio, che si divide perciò in tre famiglie di stili, e di sguardi. Ho ritenuto opportuno ribattezzare i tre registri – anche per sciogliere l’ambiguità tra il Reale infralinguistico, luogo degli stereotipi, e il reale extralinguistico – con i nomi di *separativo*, *distintivo*, *confusivo*. Non posso soffermarmi qui sulla mia proposta, anche se mi è sembrato indispensabile farne cenno. Ciò che importa, in questo momento, sono le relazioni tra i registri. *Relazione* non significa sempre “relazione *tra*”, ma è difficile dubitare che l’intreccio e il conflitto tra i registri vadano pensati per mezzo di questa preposizione: essa indica la non sovrapponibilità dei registri, insomma il loro incontro mancato. A questo punto basterà ricordare che, secondo Lacan, “senza questi tre sistemi di riferimento è impossibile capire qualcosa della tecnica e dell’esperienza freudiane”²², per convincersi della necessità di subordinare la “mancanza di” alla mancanza *nel* soggetto, o *tra* i registri.

È in questa prospettiva che Lacan affronta l’analisi di tre passioni fondamentali. Nel Seminario I, egli afferma che l’amore si trova alla giunzione del simbolico e dell’immaginario, l’odio alla giunzione dell’immaginario e del reale, e l’ignoranza alla giunzione del reale e del simbolico.²³ Per giunzione bisogna però intendere una frattura, o uno spigolo (si pensi alla congiunzione tra i registri come ai rapporti tra le facce di un poliedro). L’aspetto di scissione è dominante rispetto a quello di unificazione, o di integrazione. Non vi è coincidenza possibile tra due esseri, nella sfera erotica (non esiste rapporto sessuale, dirà in seguito Lacan).

Cerchiamo ora di acquistare un minimo di familiarità con questa ter-

minologia. Schematicamente, si può dire che l'ideologia e la psicoanalisi presentano due punti di vista inconciliabili a proposito delle passioni. La grande versione ideologica della "mancanza di" è il mito dell'androgino, nel *Simposio* di Platone: ogni essere soffre di nostalgia per la propria metà perduta, e sogna un'osmosi *possibile*. Ecco la mistificazione: credere che l'unione sia possibile, che l'immaginario possa venir articolato e modellato dalle proprietà della persona amata – il termine proprietà, ambiguamente sospeso tra l'accezione categoriale e quella economica, rinvia comunque alla sfera del Simbolico: esso include il fascino sessuale, il ruolo sociale, le qualità morali, la ricchezza, il nome. Ebbene, per diciannove donne su venti, dice James, l'amore è una giunzione *senza scissione* tra l'Immaginario e il Simbolico. I due registri si sovrappongono, a tutto detrimento dell'Immaginario: le indeterminatezze vengono determinate, i vuoti vengono colmati. L'Immaginario – la zona della psiche non ancora stabilmente determinata, e restia a ogni limitazione – diventa una proprietà del Simbolico.

Precisamente questa è la concezione che Isabel rifiuta. Al suo magnifico personaggio James attribuisce la facoltà di non innamorarsi per quello che un uomo possiede, ma per *quello che non ha*. Gilbert Osmond "non ha denaro, non ha nome, non ha peso", dice la signora Touchett. Argomentazioni deboli, inefficaci: è perché non ha niente, e non benché non abbia niente, che Isabel lo sposa. Alle analoghe argomentazioni di Ralph, Isabel può rispondere orgogliosamente: "né proprietà, né titolo, né onori, né case, né terre, né posizione, né reputazione, né brillanti attributi di nessun genere. È la mancanza totale di tutte queste cose che mi piace (It's the total absence of all these things that pleases me).²⁴ Il signor Osmond non è altro che un uomo molto solo, molto colto, molto per bene [...] non è un grande proprietario" (PL 293; 336-337).

In tutti i sensi, il signor Osmond non è *proprietario*; e poiché, secondo Isabel, non ci si innamora di una serie di proprietà, il signor Osmond è degno d'amore.

Non comprendiamo più, adesso, perché Caspar Goodwood riesca a far arrossire Isabel: la sua argomentazione non è forse analoga a quelle di Ralph e della signora Touchett? Ma quando Isabel rivendica la nullità di Osmond, il suo interlocutore la coglie, per così dire, in contropiede. "Non volete dire per niente che egli sia una perfetta nullità. Pensate che sia splendido, pensate che sia grande, anche se nessun altro la pensa così" (PL 279; 319). Goodwood non ha la finezza e le capacità dialettiche di Ralph; mette a segno, un po' casualmente, una stoccata e poi si ritira. Però Isabel è stata ferita.

Da che cosa? Lo schema argomentativo di Goodwood è più sofisticato dei precedenti, ed esprime tutta la malignità veritiera di cui sono capaci, talvolta, le persone che soffrono; ma non è questo che conta. Se la stoccata va a segno, è perché mette a nudo qualcosa che Isabel non vorrebbe ammettere. Ogni innamoramento comporta una forte dose di sopravvalutazione della persona amata (è del tutto normale che sia così); e la sopravvalutazione è ciò che ogni innamorato dimentica, o di cui s'accorge più difficilmente; ogni proiezione diventa una qualità oggettiva – ma non

tutte le proiezioni sono egualmente “infondate”. Forse è questo che fa arrossire Isabel: il rivale sconfitto vede tutta l’arbitrarietà della scelta che lo condanna a soffrire, e la sventola sotto il naso di colei che del suo dolore è responsabile. Forse è solo la possibilità di aver compiuto una scelta completamente arbitraria, che turba per un attimo Isabel Archer.

D’altronde, quali potrebbero essere le motivazioni per scegliere un uomo che è definito dal suo *non avere* proprietà, fino al punto che donargli qualcosa equivale a donargli l’essere? È l’esaltante virtualità di questo dono che determina la scelta di Isabel. “Poteva arrendersi a lui con una specie di umiltà, poteva sposarlo con una specie di orgoglio; non prendeva soltanto, donava anche (she was not only taking, she was giving)” (PL 297; 341).

Ma tutto ciò non basta ancora; è sufficiente a illustrare il senso della formula lacaniana “si ama qualcuno per quel che non ha”, ma non è una spiegazione adeguata al testo di James. Dicendo che Isabel – usiamo termini un po’ duri per chi non ama la psicoanalisi – sposa Osmond in quanto ha la possibilità di *essere-il-Fallo* per lui, mentre non potrebbe esserlo per Lord Warburton o per Goodwood, e neanche per Ralph, la cui evidente non-fallicità è compensata dal suo essere “proprietario”,²⁵ ci limitiamo a rovesciare le ragioni della scelta amorosa: la maggior parte delle donne (se si vuole conservare il loro punto di vista) desidera ricevere le proprietà del marito; Isabel desidera le non-proprietà. A ben vedere, le motivazioni di Isabel sono più complesse, più intricate. Individuare il dispositivo di conoscenza di *The Portrait of a Lady* significa dover prendere atto di questo modello interpretativo: non ci si innamora per un motivo solo (o soltanto per una serie di motivi), bensì per due motivi almeno (o per due serie di motivi) che si contraddicono tra di loro.

Sicuramente è così, nel caso di Isabel Archer: ella s’innamora a causa di un sentimento di superiorità “ontologica” e, nello stesso tempo, per un sentimento di inferiorità che rinvia alla sfera estetica, alla dimensione del *taste*. Non c’è bisogno di sottolineare l’importanza di questa dimensione per l’opera di James.²⁶ L’interferenza tra la sfera del gusto e quella sentimentale è indicata chiaramente nel romanzo: c’è un passo in cui si dice che “tutte queste cose incontravano molto il gusto della nostra giovane donna, nelle cui emozioni il gusto aveva parte considerevole” (PL 57; 49-50). E non sussistono dubbi sul fatto che è il gusto, il suo gusto squisito, a costituire *la dote* che Osmond porta nel suo matrimonio. Ma se Osmond non è interamente privo di qualità, allora la scelta di Isabel non può venire più legittimata come una scelta arbitraria. Esiste un’area di motivazioni, in relazione a cui il sentimento può essere giudicato sul piano cognitivo. Che l’amore nasca dalla giunzione tra Simbolico e Immaginario, che l’amore autentico debba risultare sempre *diviso* a causa dello spigolo su cui non riesce ad appoggiarsi stabilmente, non esclude la possibilità di forme caricaturali e comunque inferiori. Al contrario: è con estrema frequenza che si verifica una “scucitura” tra i due registri lacaniani. Allora il desiderio può esasperare la propria cecità (ecco l’Immaginario senza il Simbolico); oppure è il gusto a decidere dei sentimenti, ma il suo linguaggio, le sue capacità di nominazione e la sua

euristica, si svuotano e diventano convenzionali (ecco il Simbolico senza l'Immaginario). Si noti come, in questo romanzo, la parola *arte* venga usata più di una volta in un'accezione negativa che allude precisamente a questo processo di inaridimento: di Madame Merle si dice che era "maestra nell'arte della conversazione" (PL 458; 534), così come Osmond è "maestro nell'arte della derisione" (PL 446; 521). Ma il giudizio più severo sulla povertà del gusto di Osmond viene formulato così: "Osmond era nel suo elemento; aveva finalmente materiale su cui lavorare. Mirava sempre all'effetto, e i suoi effetti erano profondamente calcolati. Non venivano prodotti con mezzi volgari, ma il movente era tanto volgare quanto grande era l'arte (They were produced by no vulgar means, but the motive was as vulgar as the art was great)" (PL 331; 381).

Se le guance di Isabel si infiammano una seconda volta, e ciò avviene durante la veglia descritta nel capitolo XLII,²⁷ è perché nella sua mente inizia a farsi strada la consapevolezza di aver compiuto non un errore di sopravvalutazione, ma un errore. A determinare la *factitious theory* in base a cui ella ha deciso di sposarsi è stato certamente il desiderio di non perdere un'occasione: se aveva amato Osmond, era stato "molto per quanto trovava in lui, ma molto anche per quanto gli portava, e per quanto poteva far più ricco il suo dono" (PL 358; 413). Sta di fatto che nella sua scelta Isabel si è ingannata; e il suo errore è dovuto probabilmente a incertezze di gusto.

Soprattutto su un punto Isabel si è ingannata. Ha creduto di vedere "his being so independent, so individual" (PL 290; 332); ha creduto nella sua capacità di vivere incurante di ogni meschinità e dell'opinione altrui (PL 359; 415), nella sua sublime indifferenza e indipendenza squisita. Egli le era sembrato un vero aristocratico, il primo gentiluomo d'Europa (PL 360; 416). "Ma l'indifferenza era in realtà l'ultima delle qualità di lui; ella non aveva mai visto nessuno che pensasse tanto agli altri": di ciò si rende conto Isabel nel corso della sua meditazione (PL 360; 416-17).²⁸

Proprio perché non è autonomo come Isabel crede che egli sia, Osmond non accetta il dono di sua moglie: infatti la capacità di donare – e tanto più la capacità di donare l'essere – implica, almeno temporaneamente, quell'autonomia metafisica che l'arido esteta non giungerà mai a possedere. In Isabel l'autonomia è parziale, intermittente, vulnerabile, ma è comunque superiore a quella di Osmond; di qui il suo odio, il suo *risentimento*. "Ciò che realmente lo offendeva, come lei giunse infine a percepire, era che lei avesse una mentalità tutta sua" (PL 362; 418).

Da Hegel a Lacan, il desiderio è desiderio di riconoscimento, ed è causa di conflitti. Ma perché il desiderio di essere riconosciuto è così conflittuale? Perché esprime una così imperiosa vocazione asimmetrica? Perché la reciprocità è così difficile, forse impossibile, e perché le lotte per il riconoscimento tendono a concludersi come nel celebre capitolo della *Fenomenologia dello spirito*, con lo stabilirsi di una relazione tra un signore e un servo? È a causa di questa asimmetria che nel desiderio tra un uomo e una donna può emergere, fino a diventare prevaricante, il desiderio di potere. Eccoci di nuovo sul terreno dell'ideologia. L'ideologia, che è un modo di pensare da cui nascono risposte troppo semplici, ci invita a

credere che la reciprocità sia possibile: rendete reciproche le vostre mancanze, e avrete la felicità a portata di mano. Certo, questo sarebbe possibile se la mancanza che caratterizza gli esseri umani fosse semplicemente una “mancanza di”, una lacuna *proprietary*, un bisogno saturabile e al quale le istituzioni possono dare un nome. Le strutture della parentela, i meccanismi di mercato, le istituzioni scolastiche, i canoni del gusto, sono garanzie di reciprocità offerte agli individui, stratagemmi per scongiurare la reciprocità agonistica. Ciò che rende insufficienti le istituzioni – e il discorso che ne propaga l’efficacia: l’ideologia – è la complessità degli esseri umani, la loro non-coincidenza con se stessi. Molti individui si assoggettano alla dipendenza reciproca; in qualche modo vi si rassegnano. Ma nel cuore dell’uomo più dipendente è sempre pronta a risvegliarsi l’ostilità verso chi si illude di poter sfuggire ai meccanismi della vita reciproca. Un certo giorno nella vita di Gilbert Osmond irrompe una creatura fragile ma superiore; anche se gli viene presentata come *soddisfacente* rispetto all’elenco di qualità richieste (“È bella, brava, ricca, splendida, di un’intelligenza universale e di una virtù senza precedenti? Soltanto a queste condizioni m’importa fare la sua conoscenza”, PL 206; 232), Isabel Archer è molto di più: è una persona ancora libera di guardare e di pensare. Così libera che può fare dono di sé. Ella entra nella vita di Osmond con inconsapevole atteggiamento di sfida. È pronta ad applicare idee diverse persino alle parole di cui egli crede di conoscere meglio il significato: “Per lei la nozione di vita aristocratica non era che l’unione di una grande conoscenza con una grande libertà; la conoscenza avrebbe dato il senso del dovere e la libertà il senso del godimento. Ma per Osmond era tutta una questione di forme, un atteggiamento consapevole e calcolato” (PL 361; 417). L’attrazione per questa giovane donna non potrà scaturire allora che da una volontà di dominio – in effetti, il desiderio di Osmond è l’exasperazione cinica del desiderio di Warburton e di Goodwood. Ma l’errore di Isabel era proprio inevitabile? Quando la figura del marito viene riassorbita nei tratti del padrone, lo sguardo con cui Isabel è costretta a guardare a questo fatto s’irrigidisce in una sorta di incredula vacuità: “she gazed at moments with a sort of incredulous blankness at this fact” (PL 386; 447).