

DONATELLA IZZO

"Daisy Miller" e il discorso dell'ideologia

Ce qu'on nomme idéologie n'est jamais
qu'un discours qui dessine une place où se
place celui qui tient à tenir ce discours.

Michel Serres, *Hermes III, La Traduction*

Oltraggio alla femminilità americana o bandiera di libertà, "heir-ess of all the ages" o incolta figlia del denaro, ingenua o immorale, *flirt* o *coquette*: su Annie P. Miller, meglio nota con il vezzeggiativo di Daisy, infinite energie definitorie si sono spese, negli anni, in direzioni valutative opposte. ¹ Prima fra tutte, naturalmente, quella di Frederick Winterbourne: ventisettenne, americano (benché da tempo trapiantato in Europa), e soprattutto co-protagonista, con lei, di quello che è forse, con *The Turn of the Screw*, il più famoso e popolare racconto di Henry James: "Daisy Miller" (1878).

I fatti sono noti: giovane, bella, ricca, americana, in giro per l'Europa con un frat000398 maleducato e una madre discreta fino alla latitanza, Daisy Miller, col proprio comportamento irrispettoso di ogni norma convenzionale di condotta, dà scandalo tra i propri connazionali e provoca la perplessità - a un tempo impaziente e affascinata - di Winterbourne, che invano cerca la chiave della sua condotta. L'ultimo tra molti episodi precipita, infine, il giudizio di questi: una notte, scoprendo la ragazza in compagnia del bell'italiano Giovanelli, al chiar di luna, in mezzo al Colosseo, Winterbourne decide che Daisy "non merita il rispetto di un gentiluomo": giudizio "finale," peraltro, che verrà rimesso in discussione allorché - morta Daisy per la malaria contratta nella notte fatale - Winterbourne riceverà da Giovanelli reiterate assicurazioni sulla perfetta innocenza di lei.

Donna "in cornice," Daisy Miller entra in scena a racconto già avviato, ne esce prima della sua conclusione. Non siamo mai nella sua

mente: anche le sue parole e le sue azioni ci giungono indirettamente. Attraverso gli occhi e la mente di Winterbourne è infatti del tutto filtrata la vicenda, cosicché è il suo punto di vista a costituire per noi il veicolo e - più ancora della carriera europea di Daisy - la sostanza del racconto; ed è la sua attività conoscitiva a costituire Daisy come centro ermeneutico del racconto, oggetto da interpretare, testo. Situazione narratologicamente statutaria, questa, ogni qual volta si dia "punto di vista limitato"; ma, anche, situazione culturalmente rappresentativa. La posizione narrativa riproduce una situazione culturale divenuta "naturale," nella cultura patriarcale, fino all'invisibilità: la donna, priva di voce e di pensiero, *oggetto* d'interpretazione e di giudizio; l'uomo, detentore dell'autorità del punto di vista, titolato a interpretare e giudicare. Posto in situazione di superiorità patriarcale, Winterbourne è soggetto d'iniziativa nelle interazioni sociali, padrone dei codici comportamentali, custode dei metri di giudizio, voce della società: arbitro, quindi, del comportamento di Daisy, e tramite della nostra lettura di lei. Primo esegeta di Daisy Miller, Winterbourne ha in realtà dettato gli estremi anche di gran parte del dibattito su "Daisy Miller," proprio in virtù di questa sua posizione *culturalmente*, e non solo narrativamente, privilegiata. La sua attività nel testo prefigura e contiene quella del lettore; la sua lettura si prolunga - nei modi, prima ancora che nei contenuti - fuori del testo. Si è criticata - spesso, e sulla scorta delle indicazioni testuali - la sua visione di Daisy; ma si sono, ancor più spesso, conservati i termini in cui egli pone il problema: ingenua o immorale, libera o ignorante, innocente o colpevole; l'assetto - binario e oppositivo - di quei termini; la sua posizione-soggetto verso oggetto.

Dal punto di vista di Winterbourne, quindi, non si esce limitandosi a registrarne le limitazioni, rubricandole come idiosincrasie personali; se ne esce, al contrario, solo riconoscendo l'esemplarità culturale, persino filosofica, di quelle limitazioni che sono, in realtà, i meccanismi del pensiero patriarcale. È su questi meccanismi che bisogna indagare, rintracciando i codici che compongono Winterbourne - crocevia di discorsi, non meno d'ogni altro personaggio - e che, per suo tramite, producono Daisy; e rintracciando i modi in cui "Daisy Miller" mette in testo quei codici, li mette a nudo, e così facendo ci invita a liberarcene.

La messa in scena dell'ideologia

Discorso sul potere della rappresentazione ideologica, "Daisy Miller" è interamente pervaso da quei fenomeni di valutazione interna che Hamon descrive come costitutivi della struttura dell'ideologia nel testo: ² ogni apparenza, ogni gesto, ogni comportamento è sottoposto al vaglio di una o più autorità, che lo valutano in base a norme di condotta e assiologia di cui sono, a un tempo, artefici e amministratori. Interpretante universale, "système de transcodage idéologique" ³ di ogni altra valutazione locale, è, in questo sistema, per la donna, la castità: o meglio, l'apparenza di castità, morale sociale del tutto irrelata a qualsivoglia sistema etico superiore. A farsi esplicita e sintetica interprete di questo sdoppiamento di piani di giudizio è la zia di Winterbourne, Mrs. Costello, fin dall'inizio descritta come sommo sacerdote di una società che si vuole fissata una volta per tutte nella sua "minutely hierarchical constitution": ⁴

"They are very ignorant - very innocent only. Depend upon it they are not bad."

"They are hopelessly vulgar," said Mrs Costello. "Whether or no being hopelessly vulgar is being 'bad' is a question for the metaphysicians. They are bad enough to dislike, at any rate; and for this short life that is quite enough." (p. 172)

Non sono solo Winterbourne, Mrs. Costello, o il suo "doppio" Mrs. Walker, d'altra parte, a fungere da voce della società: questa è anzi - com'è proprio dell'ideologia - tanto più forte quanto più diffusa, impersonale. Tutti hanno il diritto, e quindi il dovere, di giudicare Daisy, la cui carriera europea si svolge sempre in mezzo a un contorno di sguardi: da quelli di servitori e turisti nella *hall* dell'albergo di Vevey, "all looking at her very hard" (p. 167) quando Daisy si unisce a Winterbourne per la gita al castello di Chillon, a quelli dei compagni di viaggio sul battello ("People continued to look at her a great deal," p. 168); dalla "slow-moving, idly-gazing Roman crowd" (p. 178), fino ai servitori dell'albergo romano: "I'm told that at their hotel every one is talking about her, and that a smile goes round among the servants when a gentleman comes and asks for Miss Miller" (p. 186). La morale del salvare le apparenze è, come mostrano i reiterati accenni alla servitù, universale e interclassista, la sua discriminante essendo non la

classe sociale ma il sesso: "'Of course a man may know every one. Men are welcome to the privilege!" (p. 172), chiarisce, ancora, Mrs. Costello.

A rappresentare l'ipertrofia del normativo nel testo, infine, scene di rituali sociali espressamente designati come tali scandiscono tutta la parte romana della vicenda: la passeggiata vespertina al Pincio, il *party* da Mrs. Walker, e soprattutto il domenicale afflusso di turisti per la messa solenne a S. Pietro, dove, sullo sfondo del rito ufficiale, Mrs. Costello - "who sat on a little portable stool at the base of one of the great pilasters" (pp. 195-96) - presiede, oracolo e sacerdote a un tempo, a un proprio rituale laico di deprecazione:

The vesper-service was going forward in splendid chants and organ-tones in the adjacent choir, and meanwhile, between Mrs. Costello and her friends, there was a great deal said about poor little Miss Miller's going really "too far." (p. 196)

Raccogliendo intorno all'operato di Daisy il coro - anonimo o personalizzato - degli officianti e garanti della norma, queste scene producono, come suggerisce Hamon, una teatralizzazione dell'ideologico.⁵ A rinforzare, poi, il carattere tanto normativo quanto rituale della morale sociale di Mrs. Walker e Mrs. Costello sta l'affiorare ricorrente di un'isotopia religiosa, che insistentemente associa la morale delle apparenze ad un culto: definendo "impiety" (p. 160) l'eventuale tradimento di Mrs. Costello da parte di Winterbourne; facendo perorare a Mrs. Walker la causa delle convenzioni "charitably" (p. 185) e "with her hands devoutly clasped" (p. 183); inducendo Winterbourne al "preaching" (p. 191). Tutte connotazioni che confluiranno nella scena finale al Colosseo, dove - sacrificio d'un martire cristiano, rito pagano e rappresentazione teatrale insieme - si consumerà la condanna di Daisy.

Pensieri e parole

Veicolo testuale privilegiato dell'ideologia, in quanto interprete e giudice del comportamento di Daisy, Winterbourne ne è anche, al livello dell'azione, l'incarnazione e il rappresentante. Come per la

donna nel riserbo inteso come sintomo e garanzia di castità, così per l'uomo la morale delle apparenze si compendia in un unico termine: è la "gallantry," il codice dell'ossequio formale, dell'apparenza di servizio, di protezione della donna - l'altra faccia della sottomissione femminile; un codice cui Winterbourne si rifà tanto implicitamente quanto esplicitamente.⁶ La sua condotta nella prima parte della vicenda è la drammatizzazione del codice sociale come istituzionalizzazione e valorizzazione della doppiezza, e, in particolare, della doppia morale che regola i rapporti uomo-donna.

Sul piano sociale, è infatti Winterbourne, nelle due parti ambientate a Vevey, ad essere soggetto d'iniziativa, avviando una serie d'interazioni trasgressive - come egli ben sa - rispetto alle convenzioni vigenti, anche se rese formalmente ineccepibili da un tono cortese e rispettoso. Tali iniziative, però, in un secondo momento, egli ascrive mentalmente a Daisy, giudicandola così in base a posizioni false che lui stesso ha creato. È Winterbourne, infatti, in occasione del primo incontro fra i due, a violare il tabù, rivolgendo per primo la parola alla ragazza - salvo attribuire mentalmente a lei la responsabilità di avere creato, avvicinandosi, le condizioni dell'incontro:

It seemed to Winterbourne that he had been in a manner presented. He got up and stepped slowly towards the young girl, throwing away his cigarette. "This little boy and I have made acquaintance," he said, with great civility. In Geneva, as he had been perfectly aware, a young man was not at liberty to speak to a young unmarried lady except under certain rarely-occurring conditions; but here at Vevey, what conditions could be better than these? - a pretty American girl coming and standing in front of you in a garden. (p. 145)

A questo primo approccio, Daisy non risponde: si limita a guardare altrove, contemplando prima il panorama, poi il proprio vestito, del quale reiteratamente (gesto che sarà ripetuto più volte lungo il racconto) sistema i numerosi nastri. Segnali d'imbarazzo? Winterbourne "wondered whether he had gone too far; but he decided that he must advance farther, rather than retreat" (p. 145); e, dopo alcune battute sforzate ma pronunciate "in atone of great respect" (p. 146), si autoassolve da ogni imbarazzo (mentre Daisy continua a guardare altrove e ad occuparsi dei propri nastri), forte della propria convinzione che "she was not in the least embarrassed herself" (p. 146).

Nel corso del dialogo che segue, Winterbourne - ulteriore trasgressione - invita Daisy a sedersi accanto a sé. Di nuovo, Daisy esita prima di accettare; di nuovo, nella mente di Winterbourne, l'episodio si trasforma in iniziativa di lei: "this unknown young lady, who had come and sat down beside him upon a bench" (p. 149). E sarà ancora Winterbourne, infine, ad arrischiare - tutto compreso del proprio ardire - la proposta di accompagnare Daisy a visitare il castello di Chillon:

She dind't rise, blushing, as a young girl at Geneva would have done; and yet Winterbourne, conscious that he had been very bold, thought it possible that she was offended. "With your mother," he answered very respectfully. (pp. 152-53)

Madre che, peraltro, è agli occhi di Winterbourne soltanto un ostacolo ("Winterbourne took for granted that she deeply disapproved of the projected excursion," p. 163) da superare con l'aiuto delle solite formalità: "a few deferential protestations would take the edge from her displeasure" (p. 163).

A Daisy, trasformata in soggetto d'iniziativa, Winterbourne attribuisce così la sistematica violazione di norme di condotta di cui è peraltro lui, nelle interazioni in questione, l'unico detentore e il primo trasgressore; e da parte sua compensa le trasgressioni intensificando, sul piano verbale, le note rispettose e deferenti, in ossequio, appunto, ad una morale delle apparenze.

La proiezione su Daisy di codici che non le appartengono si vale di, e al tempo stesso produce, un sistematico fraintendimento. Come, nelle prime mosse d'incontro, Winterbourne sceglie di ignorare possibili segnali di imbarazzo che, se percepiti, gli imporrebbero la ritirata, così, per converso, legge la successiva disponibilità di Daisy nei propri confronti proiettandovi il proprio senso "europeo" del peccato. Eppure, Daisy Miller si era preoccupata, già all'inizio del primo colloquio, di stabilire la nazionalità di Winterbourne ("She asked him if he was a 'real American'," p. 147), ripetendo la domanda - "And you really are an American?" (p. 154) - prima di dare il proprio consenso alla gita al castello di Chillon: quasi a suggerire il costume nazionale quale chiave di lettura del proprio comportamento, assicurandosi che Winterbourne possedesse, in quanto americano, le competenze per decodificarlo correttamente. Ma è la categoria dell'avventura romantica - eviden-

temente più gratificante di quella americana del *flirt* - che Winterbourne adotta; il che lo porta, ad esempio, a fraintendere il valore di pura provocazione verbale della proposta lanciata da Daisy la sera stessa del loro incontro, di una gita notturna in barca sul lago: valore che un montaggio delle battute di Daisy, spogliate dalle connotazioni imprestate loro dall'eccitazione di Winterbourne, tende invece a suggerire, insieme all'orchestrazione non verbale del colloquio (le numerose risate di Daisy, e la sua più volte notata immobilità, che non parla certo di una volontà d'attuazione del progetto):

"You haven't spoken to me for half-an-hour. . . . I was bound I would make you say something . . . Oh, I hoped you would make a fuss! . . . Good night . . . I hope you are disappointed, or disgusted, or something!" (pp. 165-66)

Analogamente, dopo due giorni la gita al castello trascolora, agli occhi di Winterbourne, in una fuga romantica: prospettiva - come sottolinea il narratore - prestata agli eventi dall'immaginazione di lui, e per nulla condivisa da Daisy:

Winterbourne was a man of imagination and, as our ancestors used to say, of sensibility; as he looked at her dress and, on the great staircase, her little rapid, confiding step, he felt as if there were something romantic going forward. He could have believed he was going to elope with her. . . . To the young man himself their little excursion was so much of an escapade - an adventure - that, even allowing for her habitual sense of freedom, he had some expectation of seeing her regard it in the same way. But it must be confessed that, in this particular, he was disappointed. (p. 167)

Ma soprattutto, la lettura di Daisy come soggetto d'iniziativa, e d'iniziativa trasgressiva, serve a Winterbourne per stabilire la propria innocenza. È il trionfo della doppia morale, la legge culturale che attribuisce solo alla donna la responsabilità della difesa della propria onorabilità, riconoscendo in anticipo l'innocenza maschile: poiché, come sinteticamente afferma, in un racconto quasi coevo ("La Pension Beaurepas," 1879), un altro personaggio jamesiano, "The natural instinct of a young man, in such a situation, is not to protest but to profit." ⁷ Declinando la propria corresponsabilità, Winterbourne realizza il requisito primo per poter adempiere al proprio ruolo culturale:

quello di ribadire la propria obiettività e il proprio distacco, onde potersi erigere, nei confronti di Daisy, a interprete e giudice.

Le categorie del disordine.

L'intelletto raziocinante, l'impulso a denominare e classificare non è - ci dicono insieme il decostruzionismo e il femminismo⁸- sessualmente neutro: nelle dicotomie classiche del pensiero occidentale, esso è sempre associato al polo maschile. È proprio qui, anzi, che il fallocentrismo svela la propria complicità col logocentrismo: poiché, come a più riprese chiarisce Derrida, ovunque esista il tradizionale soggetto presente a se stesso in rapporto con un oggetto, là c'è metafisica, con le sue connesse rappresentazioni fallogentriche.⁹

Attributo dell'uomo, il pensiero analitico e l'attività categorizzante sono esibite dalla mente di Winterbourne in grado estremo: sono il meccanismo della sua attività mentale, la modalità della sua percezione del mondo - e di Daisy. Le prime mosse dell'azione drammatizzano questo meccanismo con un'evidenza da teatro dell'assurdo mettendo in scena il colloquio di Winterbourne con il fratellino di Daisy. Basato, quasi esclusivamente, su categorizzazioni nazionali, il dialogo non sfigurerebbe in un manuale d'inglese per principianti - o in una *pièce* di Ionesco:

"... American candy's the best candy."

"And are American little boys the best little boys?"

"I don't know. I'm an American boy ... Are you an American man? ... American men are the best"... (p. 144)

È a questo punto che compare Daisy, appropriatamente presentata dal fratello con un esaustivo "'Here comes my sister! ... She's an American girl'," cui Winterbourne replica nello stesso stile: "'American girls are the best girls'" (p. 144). Fin qui, lo scherzo, la conversazione con un bambino. Ma Daisy avanza:

She was dressed in white muslin ... She was bare-headed; but she balanced in her hand a large parasol ... ; and she was strikingly, admirably pretty. "How pretty they are!" thought Winterbourne. (pp. 144-45)

Nello scatto dal "She" reiterato dalla voce narrante al "they" si manifesta fin d'ora l'attività della mente di Winterbourne. Identificata col tipo nazionale, Daisy Miller si trova, già alla sua prima comparsa, priva d'altra identità che non sia quella della categoria.¹⁰

L'attività ermeneutica di Winterbourne, così, si esplica in un continuo andirivieni e confronto tra l'apparenza fenomenologica della ragazza e i modelli culturali presupposti nella propria mente. "Innocence" e "recklessness," "ingénue" e "coquette" sono le categorie nelle e con le quali Winterbourne cerca di comprendere Daisy. Figure dell'ideologia,¹¹ i clichés rimandano a un mondo fisso, non evolutivo: si fanno simbolo di una pietrificazione che è a un tempo quella del personaggio e quella che egli tenta di imporre al reale. E d'altra parte, l'opposizione reiterata "innocent"/"coquette" non è che la versione sociale e diluita del conflitto simbolico tra i due archetipi dell'angelo e del mostro nell'immaginario maschile: dove, notano Gilbert e Gubar nel loro ormai classico studio sull'argomento, il mostro è l'incarnazione di una "intransigent female autonomy"¹² che, dislocando il ruolo di guida e l'autorità maschile, risulta spaventosa.¹³

Tale sistema binario, che dovrebbe sussumere nella nettezza di un'alternativa (o/o) ogni possibile identità di Daisy, risulta però inadeguato. Testo tutto cifrato dal discorso maschile, la donna diventa indecifrabile - "riddle" (p. 202) - se si pone al di là di quel discorso, trasgredendo ai ruoli codificati. È per questo che Miss Daisy Miller rappresenta, agli occhi di Winterbourne, un fenomeno definibile soprattutto al negativo: le etichette disponibili risultano puntualmente contraddette da tratti non congruenti, così che Daisy finisce per essere percepita soprattutto in termini di scarto rispetto alle norme, di assenza di comportamenti prevedibili: "She didn't rise, blushing, as a young girl at Geneva would have done" (p. 152); "without a tremor in her clear little voice or a shadow on her brilliant little face" (p. 177). La prosa registra l'attività analitica di Winterbourne sotto forma di infinite negazioni:

She was apparently not at all excited; she was not fluttered; she avoided neither his eyes nor those of any one else; she blushed neither when she looked at him nor when she saw that people were looking at her (pp. 167-68);

o per costruzioni simmetriche in cui le alternative si affrontano, contrapposte, senza che l'una riesca ad eliminare l'altra, o vengono scartate ambedue:

she was not in the least embarrassed herself. There had not been the slightest alteration in her charming complexion; she was evidently neither offended nor fluttered (p. 146);

mentre i tratti registrati in positivo sembrano affiorare soprattutto come segni di contraddizione:

Daisy stopped and looked at him, without a sign of troubled consciousness in her face; with nothing but the presence of her charming eyes and her happy dimples (p. 180)

- "nothing but a presence," mentre solo ciò che è assente sarebbe sicuramente foriero di senso.

Anche la bellezza di Daisy, ben lungi dall'essere un'etichetta "piena," viene analizzata e decomposta nei suoi tratti costitutivi: "her complexion, her nose, her ears, her teeth"; Winterbourne, benché esperto analista ("He had a great relish for feminine beauty; he was addicted to observing and analysing it," p. 147), ricerca invano un *quid* definitorio, arenandosi come sempre nei negativi e nei parallelismi senza uscita: "It was not at all insipid, but it was not exactly expressive; and though it was eminently delicate Winterbourne mentally accused it - very forgivingly - of a want of finish» (p. 147).

Not at all, not exactly, neither, nor: le categorie vacillano, e con esse la logica binaria, la cui simmetria precipita in un accumulo incalzante di interrogative:

He had never yet heard a young girl express herself in just this fashion; never, at least, save in cases where to say such things seemed a kind of demonstrative evidence of a certain laxity of deportment. And yet was he to accuse Miss Daisy Miller of actual or potential *inconduite*, as they said at Geneva? ... Was she simply a pretty girl from New York State - were they all like that, the pretty girls who had a good deal of gentlemen's society? Or was she also a designing, an audacious, an unscrupulous young person? (p. 151)

Non serve l'appello all'autorità: "Some people had told him that, after all, American girls were exceedingly innocent; and others had told him

that, after all, they were not" (p. 151). Né serve quello all'esperienza personale della categoria "*coquette*" (dietro la quale ben si riconosce, fin nel lessico usato per descriverla, la donna-mostro):

He had known, here in Europe, two or three women. . . who were great coquettes - dangerous, terrible women, with whom one's relations were liable to take a serious turn. But this young girl was not a coquette in that sense; she was very unsophisticated. . . . (p. 151)

Di fronte a questo oggetto non identificabile, l'analitico Winterbourne è quasi costretto a riconoscere uno scacco conoscitivo: "Winterbourne had lost his instinct in this matter, and his reason could not help him" (p. 151). Finché, salvifica, non soccorre la formula giusta, momentaneamente capace di integrare, riferendoli a un costume socialmente codificato e a un tipo nazionale, i dati contraddittori del comportamento di Daisy, traslando così il problema dal piano conoscitivo a quello delle norme di condotta sociale:

He was inclined to think Miss Daisy Miller was a flirt - a pretty American flirt. . . . Winterbourne was almost grateful for having found the formula that applied to Daisy Miller. . . . He wondered what were the regular conditions and limitations of one's intercourse with a pretty American flirt. (p. 151)

Ma la formula non è che un punto d'arrivo provvisorio e apparente. Radicalizzatesi le alternative, nella parte romana del racconto, con l'aggravarsi delle trasgressioni sociali di Daisy e con l'ampliarsi del coro di condanna al suo operato, l'"American flirt" non basta più a unificare le immagini contrapposte dell'Angelo e del Mostro, dell'innocente bisognosa di cavalleresca protezione e della *coquette* minacciosa, da respingere. Divenuta ora soggetto d'iniziativa (è lei a imporre in società i propri accompagnatori, a richiedere la compagnia di Winterbourne nella passeggiata al Pincio, a insistere per visitarne il Colosseo di notte), Daisy si presenta più che mai come "an inscrutable combination" (p. 182) di opposti che non si lasciano scindere: "it was painful to hear so much that was pretty and undefended and natural assigned to a vulgar place among the categories of disorder" (p. 196). Di nuovo, le interpretazioni alternative di situazioni costantemente ambivalenti vengono soppesate l'una contro l'altra, in un accumularsi ossessivo di ipotesi e interrogativi. Ma l'accento dell'attività ermeneutica di Win-

terbourne si sta spostando. La ricerca della "formula," basata sulla certezza della validità delle categorie, si svolgeva anzitutto sul piano sociale, in risposta all'esigenza di "regular conditions and limitations" da applicare al rapporto. Ma l'impossibilità di fissare Daisy in una definizione, e soprattutto la contraddizione che sembra esserci tra la lettera e lo spirito del suo operare, l'apparente coesistere in lei di termini che si vorrebbero opposti, trasforma la ricerca della categoria in ricerca dell'*essenza*: "He asked himself whether Daisy's defiance came from the consciousness of innocence or from her being, essentially, a young person of the reckless class" (pp. 197-98).

È in gioco, per Winterbourne, la possibilità di catalogare correttamente i propri sentimenti, accedendo così all'oggetto di desiderio: "It would. . . simplify matters greatly to be able to treat her as the object of one of those sentiments which are called by romancers 'lawless passions'" (p. 182) - dove la "legalità" della categoria codificata sanzionerebbe l'"illegalità" del sentimento. E infatti, l'impossibilità conoscitiva si traduce in senso di perdita:

he was angry at finding himself reduced to chopping logic about this young lady; he was vexed at his want of instinctive certitude as to how far her eccentricities were generic, national, and how far they were personal. From either view of them he had somehow missed her, and now it was too late. (p. 198)

Ma è in gioco, anche, molto di più. Dal piano della morale sociale siamo ormai passati all'area che Mrs. Costello aveva scartato, riservandola "for the metaphysicians." E di natura metafisica è, infatti, il problema di Winterbourne. Qual è la "vera" Daisy? Cioè, che rapporto c'è tra apparenza ed essenza - veritiero (apparenza come epifenomeno dell'assenza) o ingannevole (apparenza come maschera dell'essenza)? In base, ovviamente, al presupposto - schiettamente metafisico - che esista un'essenza, una profondità "vera" che intrattiene con l'apparenza e la superficie un rapporto ancora incerto ma definito e afferrabile. Ciò che Winterbourne vuole cogliere è l'identità di Daisy, concepita come presenza capace di fondare, dandole statuto di verità, l'una o l'altra categoria sociale resa così, finalmente, piena - e capace quindi di fondare, simultaneamente, lo statuto di Winterbourne quale detentore della verità, giustificando il privilegio di ruolo

che il sistema patriarcale gli accorda. La tensione della *quest* nasce dalla posta in gioco, che è di natura conoscitiva e filosofica, più che sentimentale. E per questo la "rivelazione" finale giunge "with a sort of horror; and, it must be added, with a sort of relief" (p. 202), e il sentimento più marcato di Winterbourne, insieme all'ira per lo spreco ermeneutico ("He felt angry with himself that he had bothered so much about the right way of regarding Miss Daisy Miller," p. 202), è l'essere "exhilarated by this sudden revulsion from cautious criticism" (p. 202). Esonerato dal confronto con l'Altro, Winterbourne può formulare finalmente la propria condanna: "I believe that it makes very little difference whether you are engaged or not!" (p. 203): e la formula stessa della sentenza segnala il crollo dei distinguo, l'annunciarsi delle differenze-la fine della sfida conoscitiva, e la restituzione di quanto in Daisy era sembrato "pretty, and undefended, and natural" alle "categorie del disordine," finalmente pronte a fagocitarla.

Chi ha ucciso Annie P. Miller?

All'esecuzione della reprobata ("What a clever little reprobate she was," p. 202) provvederà la malaria: malattia simbolica, esalazione del vecchio mondo, controparte maligna di quella "historic atmosphere" che "scientifically considered, was no better than a villainous miasma" (p. 201); ma anche braccio secolare dell'ideologia, che ha già decretato la morte civile di Daisy Miller prima ancora di pronunciare, per bocca di Winterbourne, la sentenza definitiva. Ancora una volta-come per le altre morti al femminile su cui Nadia Fusini anni fa riapriva il processo, domandandosi chi avesse ucciso Anna Karenina¹⁴ - dietro la morte della donna c'è, mandante occulto, la cultura patriarcale incarnata nell'uomo.

La tardiva testimonianza di Giovanelli sulla tomba di Daisy offrirà, peraltro, una riabilitazione *post mortem*:

"She was the most beautiful young lady I ever saw, and the most amiable. . . . And she was the most innocent."

... "And the most innocent?"

"The most innocent!"

Winterbourne felt sore and angry. (pp. 205-06)

L'errore interpretativo si è rivelato fatale. In piena "retorica del troppo tardi" ¹⁵ la categoria finalmente "piena" e rassicurante - "and the most innocent" - giunge quando da essa non può più scaturire una storia; giunge, anzi, a suggellarne una non attualizzata.

Ma è proprio questa l'ultima parola su Daisy Miller? È, questa certificazione di virtù fornita in un colloquio "da uomo a uomo," la voce autorevole, finale e certa, su un personaggio finora imperscrutabile? Ed è, questa "innocenza," per il solo fatto di provenire come riconoscimento retrospettivo, un'etichetta di per sé più appetibile e meno limitante delle altre categorie, estetiche, sociali o morali, nelle quali si è tentato di rinchiudere Daisy da viva?

Non è, questa riabilitazione postuma, la ritrattazione dell'ideologia: ne è, piuttosto - anche nei termini adottati - la continuazione. La "verità" di Giovanelli viene a contrapporsi all'"illuminazione" finale di Winterbourne, ricreando la precedente struttura binaria, e ricreando, dunque, lo stallo conoscitivo. La morte di Daisy viene, in realtà, a rilanciare il processo interpretativo chiuso, per Winterbourne, con la scena al Colosseo; ed è forse proprio questo il suo scopo e la sua funzione.

"I don't care . . . whether I have Roman fever or not!" (p. 204), afferma "in a little strange tone," udita la sentenza di Winterbourne, la stessa eroina che, poche battute prima, aveva volitivamente dichiarato: "I never was sick, and I don't mean to be!" (p. 203). E questa repentina accettazione dell'idea della morte si fa leggere quasi come una forma attenuata di suicidio: ¹⁶ un atto di volontà, da porre in serie con gli altri che Daisy compie nel corso della vicenda. Benché costantemente presentato come garrulo, il personaggio Daisy poco dice di sé. Quel poco, però, racconta un'altra storia da quella della giovane americana innocente perché inconsapevole. Parla di coraggio: "She doesn't want to know me! . . . Why don't you say so? You needn't be afraid. I'm not afraid!" (p. 159) (è la prima "cold shoulder" da parte della società, il rifiuto da parte di Mrs. Costello di incontrarla). Di un'identità che si vuole libera, specificamente, dall'autorità maschile: "I don't like the way you say that . . . It's too imperious. . . . I have never allowed a gentleman to dictate to me, or to interfere with anything I do" (p. 180). Di un rifiuto consapevole di sacrificare la propria identità per conformarsi a codici riduttivi: "If this is impro-

per, Mrs. Walker, . . . then I am all improper, and you must give me up"" (p. 185) (è il rifiuto che, nell'episodio della passeggiata al Pincio, Daisy oppone a Mrs. Walker che le chiede di salire in carrozza, a difesa della propria reputazione).

Versione esemplare, per la Allen,¹⁷ della donna come *blank* esistente solo in quanto codificato dalla lettura maschile, Daisy Miller mi sembra caratterizzata, invece, proprio dalla resistenza attiva che oppone ad ogni categorizzazione e ad ogni richiesta d'omologarsi. Lo stesso Winterbourne ha sentore di questa possibilità:

Then at other moments he believed that she carried about in her elegant and irresponsible little organism a defiant, passionate, perfectly observant consciousness of the impression she produced. (p. 197)

E in questo senso mi pare vada l'enigmatico messaggio finale che Daisy invia a Winterbourne - l'unico, fra i tanti, ad essere esplicitamente designato e recepito come tale:

"She gave me a message; she told me to tell you. She told me to tell you that she never was engaged to that handsome Italian. . . . I don't know why she wanted you to know; but she said to me three times - 'Mind you tell Mr. Winterbourne.' And then she told me to ask if you remembered the time you went to that castle, in Switzerland." (p. 205)

Messaggio d'amore o ricatto sentimentale postumo: comunque lo si voglia leggere, il messaggio di Daisy contiene in realtà *due* messaggi, contraddittori. "She never was engaged": dunque, libera per Winterbourne; ma anche - nel costume corrente - ancor più colpevole per i suoi incontri *tête-à-tête* con Giovanelli. "The time you went to that castle": rivendicazione d'innocenza dei propri incontri con Giovanelli, come quello con Winterbourne allora; ma anche, chiamata di correo nei confronti di Winterbourne. Nel messaggio verbale, come negli atti, Daisy si riafferma come testo enigmatico, come "riddle."

Letta in serie con i messaggi precedenti, l'accettazione della morte da parte di Daisy non è più soltanto una forma involontaria di resa a forze sociali esterne e incontrollabili; non è legata soltanto alla passività, all'impotenza e al *mal d'amour* - secondo la reinterpretazione al femminile che il XIX secolo dava del suicidio;¹⁸ ma recupera qualcuna delle valenze di quello che tradizionalmente, nel mondo

classico, era stato un atto etico di autoaffermazione. Rinunciare alla vita significa costringere gli altri a leggere la propria morte; significa riaprire il processo interpretativo, e sospenderlo *ad infinitum*, perché il compito ermeneutico lasciato ai sopravvissuti è interpretare un testo ormai *assente*. E soprattutto, la cancellazione del corpo è un modo radicale di sfuggire alla violenza delle pseudo-verità degli altri su di sé - la vita, per l'individuo - donna, essendo impossibile là dove una cifra simbolica costituisce, e sostituisce, il valore della donna come individuo. Lo costituisce, e sostituisce, fin nel nome. "'Her real name is Annie P. Miller'" (p. 148): ma al "nome vero" dell'identità¹⁹ è sostituito costantemente il vezzeggiativo naturale, floreale, primaverile. Attivando una dovizia di assi simbolici, "Daisy" fa del personaggio, fin nel nome, una donna-simbolo, non donna-persona; e così esibisce uno dei paradossi della posizione della donna nel sistema simbolico patriarcale: emblema di naturalità, ma tale solo in quanto ipercodificato culturalmente.²⁰

Come con l'indecidibilità del proprio comportamento, l'"oggetto" donna sfida, con l'assenza definitiva che è la sua morte, le etichette patriarcali-metafisiche, schivando la binarietà dei paradigmi che dovrebbero rinchiudere l'identità ed esaurirne il senso, ponendosi come individuo e come *altro*: alterità assoluta,²¹ differenza, e *différence*, irriducibile: quasi metafora nietzscheiana dell'inafferrabilità di una verità che non può essere posseduta.²²

La messa a nudo dell'ideologia.

Figura della differenza, Daisy Miller sfida, con la sua presenza e con la sua assenza, categorie e assiologie: l'intero apparato del sistema patriarcale-metafisico, così come esso si rispecchia, in forme storicamente date, nell'ideologia interna al testo.

Ma la decostruzione del pensiero patriarcale-metafisico, nel testo, non passa soltanto per il ruolo eversivo del personaggio donna. Testo pervaso di ideologia, "Daisy Miller" è anche, però, un testo sull'ideologia, inteso a metterne in luce e a sabotarne i meccanismi alienanti nei propri procedimenti formali. La forma del testo, infatti, non fa che riprodurre ed evidenziare i meccanismi del pensiero patriar-

cale-metafisico esibiti da Winterbourne: ma, riproducendoli, li strania e li destabilizza, facendone oggetto di un metacommento.

Il gioco comincia fin dal primo paragrafo, nella lunga carrellata iniziale su Vevey: "At the little town of Vevey, in Switzerland, there is a particularly comfortable hotel" (p. 141). Nel passaggio insensibile dalla denotazione geografica alla connotazione del "comfortable" un sistema assiologico, in quanto condiviso, si dà per naturale: del narratore, cui espressamente si rivolge ("as many travellers will remember"), la voce narrante dà, o finge di dare, per scontata la comunanza di gusti, formazione, abitudini, classe sociale, e quindi di tutt'un vocabolario valutativo-da cui la comune preferenza per un albergo "classical, being distinguished from many of its upstart neighbours by an air both of luxury and of maturity." Straordinario esercizio di valutazione travestita da descrizione: nell'apparente oggettività con cui si allineano i dati del paesaggio emergono in realtà le marche connotative di un discorso che è personale e ideologico a un tempo: quello di un narratore che, non dicendo "io," si maschera dietro la presunta impersonalità di una *doxa*. E già affiorano, nel discorso del narratore, i meccanismi del discorso ideologico che saranno poi esibiti da Winterbourne: la normatività - "a lake that it behoves every tourist to visit"; la categorizzazione - "an unbroken array of establishments of this order, of every category, from the 'grand hotel' . . . to the little Swiss *pen-sion*." Così come affiorano le categorie del pensiero metafisico - apparenza/essenza, identità/differenza - nell'elaborato gioco di somiglianze e dissimiglianze istituito dalla seconda metà del lungo paragrafo: Vevey come Newport e Saratoga, ma anche ricca di "features that are much at variance with these suggestions"; camerieri "who look like secretaries of legation," e così via.

Che il discorso narrativo stia mimando i meccanismi del discorso dell'ideologia, ma non identificandosi con essi, lo suggerisce lo scatto metalinguistico con cui, in apertura del secondo paragrafo, tali meccanismi sono, improvvisamente, esibiti e messi in prospettiva:

I hardly know whether it was the analogies or the differences that were uppermost in the mind of a young American who, two or three years ago, sat in the garden of the "Trois Couronnes," looking about him, rather idly, at some of the graceful objects I have mentioned. (p. 142)

Con questa transizione, la voce narrante mette a fuoco, a un tempo, se stessa e Winterbourne, d'ora in poi "reflector" del racconto. Situato anzitutto dal punto di vista puramente funzionale, Winterbourne viene subito definito come soggetto osservante, e contrapposto ad un mondo ridotto, automaticamente, a mero oggetto d'osservazione: "graceful objects." Ma è sulle *modalità* di quest'osservare che, fin d'ora, la voce narrante attira marcatamente l'attenzione, esplicitando quanto il paragrafo precedente aveva illustrato: che l'osservazione non è attività "neutra," e che sul filtro del racconto, sui meccanismi astratti e transpersonali della sua riflessione - "analogies or differences" - occorre anzitutto soffermarsi. Avvertimento ribadito poche righe più avanti: "in whatever fashion the young American looked at things."

Simultaneamente, la voce narrante si distacca dall'impersonalità della *doxa*, autodesignandosi esplicitamente per la prima volta come "io," e istituendo così rispetto al personaggio-filtro un distacco ironico. La presenza del narratore, interpolata - peraltro in modo non vistoso - a tutto il racconto, e di nuovo emergente nel finale, costituisce così un commento metacritico all'attività critica di Winterbourne. Come questa, s'è detto, incornicia Daisy, situandola e distanziandola nell'interpretazione e nel giudizio, così la voce narrante costituisce un'ulteriore cornice che situa e distanzia, ponendolo in prospettiva, il punto di vista di Winterbourne: non però riproducendone la funzione con l'incasellarlo a sua volta in un giudizio, ma al contrario lasciando esplodere le sue dinamiche interne.

Il metacommento testuale su Winterbourne si farà sensibile in altri luoghi cruciali del racconto: e di nuovo, sarà il carattere relativo della "verità" di Winterbourne ad essere evidenziato: "the truth, for Winterbourne, as the few indications I have been able to give have made him known to the reader . . ." (p. 184). Mentre le possibili verità alternative, o le possibili alternative nei momenti di scelta, saranno evocate per Winterbourne ritorcendo contro di lui quello stesso procedimento per negazione che è il modulo principale della sua conoscenza di Daisy:

This young man lingered a moment, then he began to walk. But he walked - not towards the couple with the parasol; towards the residence of his aunt, Mrs. Costello. (187)

Then, as he was going to advance again, he checked himself; not from the fear that he was doing her injustice, but from a sense of the danger of appearing unbecomingly exhilarated by this sudden revulsion from cautious criticism. (p. 202)

Ed è un "Nevertheless" a segnalare con forza, nel paragrafo finale, che, in perfetta circolarità rispetto alla situazione d'apertura, nulla è cambiato in Winterbourne e nella sua vita, nonostante il riconoscimento retrospettivo che Daisy "'would have appreciated one's esteem'" e che Winterbourne "'was booked to make a mistake'" (p. 206):

Nevertheless, he went back to live at Geneva, whence there continue to come the most contradictory accounts of his motives of sojourn: a report that he is "studying" hard - an intimation that he is much interested in a very clever foreign lady. (p. 207)

Con questa clausola, la voce narrante, tornando a distanziare il punto di vista di Winterbourne, ne completa l'incorniciamento, riprendendo uno spunto già contenuto nella presentazione iniziale di Winterbourne.²³ Non solo: ma pone Winterbourne in posizione simmetrica a quella di Daisy, assoggettando anche lui ad una "voce della società" che ne fa oggetto di commento, dando letture opposte del suo operato. E di nuovo - a differenza di Winterbourne - la voce narrante si limita a registrare le due opposte possibilità, senza sforzare il personaggio in una spiegazione univoca.

Nell'interazione tra punto di vista e voce narrante - del resto, una delle tecniche più usate da James - la situazione narrativa/culturale che è il punto di partenza di "Daisy Miller" viene straniata: esibendo le modalità di funzionamento del pensiero di Winterbourne e mettendone a nudo le contraddizioni, la voce narrante svela il carattere interessato, parziale, ideologico della sua visione di Daisy: e, dando a quel pensiero statuto culturalmente rappresentativo col rimandarlo a codici storicamente definiti ed egemonici, svela *ipso facto* il carattere interessato, parziale, ideologico di quella cultura sulla donna. Mina, quindi, l'autorità di Winterbourne come detentore del punto di vista, e con essa, l'autorità del punto di vista patriarcale sulla donna, e dei codici culturali che lo costituiscono. L'ironia del narratore, d'altra parte, non è, alla Jane Austen, situata in una norma alternativa da imporre: è un'ironia puramente destabilizzante, che mina anche la

propria autorità, rifiutando di costituirsi come punto di riferimento alternativo, già da quel primo "I hardly know," dove il narratore si nega come fonte di conoscenza. Si tratta, insomma, in rapporto al discorso patriarcale, di una decostruzione in senso stretto: si procede per rivelazione delle contraddizioni interne di quel discorso; si svelano i presupposti parziali della sua presunta oggettività; se ne invertono le gerarchie; e si procede da *dentro* quel discorso, ma spiazzandolo, non esistendo nel testo punti di vista alternativi situabili. Non ci resta *una* versione finale e autorevole della storia, sia essa quella di Winterbourne o di Giovanelli, ma un'oscillazione tra versioni possibili sulle quali il narratore si astiene dal pronunciarsi, un'apertura che è quella di un "oggetto" ermeneutico, ormai muto e definitivamente assente, che - nell'inesistenza di una pratica storica che le fornisca un'identità concretamente alternativa - rifiuta di lasciarsi etichettare in positivo, sia pure dall'autorità incorporea di una voce narrante. E non è certo un caso - passando per un momento dall'emittente interno a quello esterno al testo - che, dei tanti critici e lettori, l'unico ad astenersi dal cercare definizioni per il personaggio Daisy Miller sia stato il suo autore: che, praticando anche per questo racconto la reticenza abituale a tutte le Prefazioni, ne dà una definizione il meno possibile definitoria, che sottrae più di quanto non aggiunga: "my supposedly typical little figure was of course pure poetry, and had never been anything else."²⁴

L'esplorazione dell'*habitus* mentale patriarcale-metafisico, d'altra parte, non è legata alla sola istanza narrativa. Opposizioni quali *essenza/apparenza*, *identità/differenza*, *oggettivo/soggettivo* sono fatte oggetto di un'esplorazione "in proprio" da parte del testo già nel primo paragrafo, che indaga, come s'è visto, i paradossi d'un rapporto che la vicenda tutta rivelerà instabile: l'identità - dei luoghi e delle persone - è annullata dal fermarsi alle superfici, ma è anche rivelata soltanto dalla superfici; l'essenza dovrebbe essere fondamento dell'apparenza, ma è solo l'apparenza ad avere consistenza fenomenologica, essendo l'essenza in effetti solo frutto d'interpretazione-fondamento nell'ordine metafisico, ma effetto nell'ordine fenomenologico. Eccesso di lettura, proiezione su un racconto "facile" come "Daisy Miller" di una problematica che non gli appartiene? Può darsi. Ma un'indagine sul rapporto *essenza/apparenza*, *oggettivo/soggettivo*-problema metafisico per eccellenza-è alla base stessa del metodo narrativo e della

problematica estetica ed epistemologica di James; e solo due anni intercorrono tra "Daisy Miller" e la stesura di *The Portrait of a Lady*, in cui Isabel Archer e Madame Merle discuteranno estesamente appunto questi problemi, in una conversazione che i critici non hanno esitato a classificare "metafisica." E del resto, che un problema di questo livello serpeggi già in "Daisy Miller" è il testo stesso a dichiararlo, menzionando, per ben due volte, quella categoria per solito non assidua frequentatrice dei racconti di costume che sono i "metaphysicians."²⁵

Le opposizioni metafisiche, a loro volta, assumono una forte rilevanza metatestuale. Esse sono infatti cruciali anche al processo di lettura e interpretazione, che è sempre, nel testo "classico," ricerca del rapporto con una norma, tentativo di misurazione e di definizione, volontà di fermare il gioco del significante per fissarlo nel "piacere" di un significato del quale quello sia veicolo ed emanazione. "Riddle" anch'esso,²⁶ il testo "Daisy Miller" attiva procedimenti paralleli a quelli del personaggio Daisy Miller, sfidando le propensioni definitorie del lettore non solo tramite la protagonista, a livello di strutturazione testuale complessiva. Esso propone infatti un'identità fittizia con codici precostituiti, introiettando ed esibendo delle norme letterarie: il racconto di viaggi - "as many travellers will remember" (p. 141); il racconto d'amore - "one of those sentiments which are called by romancers 'lawless passions'" (p. 182); non ultimo, il racconto internazionale, genere già ben stabilito in America fin dai tempi di Cooper e di Irving, e più di recente istituzionalizzato dallo stesso James di *The American* e *The Europeans*. L'esibizione nel testo di queste norme, peraltro, è ironica, attivata soltanto per schivare sistematicamente tali identificazioni, proponendosi come "altro da" quelle etichette che sembra avvalorare. È, anche "Daisy Miller," un individuo-altro, una sfida rispetto alle categorie. E quell'iniziale "I hardly know whether it was the analogies or the differences" pone, quindi, un'alternativa che è cruciale al testo stesso, e che è *nel* testo e *grazie al* testo irresolubile: valorizzazione della *différence*, sia nel senso dello slittamento inarrestabile dall'uno all'altro termine nell'indecidibilità del rapporto gerarchico tra i due, sia nel senso d'inversione della gerarchia abituale, poiché "Daisy Miller," come Daisy Miller, valorizza la differenza rispetto all'identità come foriera di significato. Enfatizzando la propria componente metatestuale, e drammatizzando la problematica della propria

lettura e del proprio fraintendimento di un personaggio donna, il testo si allea con essa: racconta la storia non detta della sua soggezione e della sua resistenza, la esibisce e la legittima; la rivive nel proprio tessuto, e la fa propria.

¹ Per una bibliografia della critica su "Daisy Miller," vedi William T. Stafford, ed., *James's "Daisy Miller": The Story, the Play, the Critics* (New York: Scribners, 1963); K. P. McColgan, *Henry James, 1917-1959: A Reference Guide* (Boston: Hall, 1979); D. M. Scura, *Henry James, 1960-1974: A Reference Guide* (Boston: Hall, 1979). In Italia, da segnalare: Rolando Anzilotti, "Un racconto italiano di Henry James: *Daisy Miller*," in *Studi e ricerche di letteratura americana* (Firenze: La Nuova Italia, 1968); Italo Calvino, nota introduttiva, *Daisy Miller*, di Henry James (Torino: Einaudi, 1971); e Giovanna Mochi, "Racconto psicologico e *romance* in *Daisy Miller*," *Studi Americani*, 16 (1970), pp. 231-54. Analisi del racconto sono anche contenute in Donatella Izzo, *Henry James* (Firenze: La Nuova Italia, 1981) e Francesco Marroni, *Invito alla lettura di Henry James* (Milano: Mursia, 1983).

² Philippe Hamon, *Texte et idéologie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984). Sul rapporto tra testo e ideologia, indagato su un versante teorico, vedi Terry Eagleton, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* (1976; risto London-New York: Verso, 1978); Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca: Cornell University Press, 1981); nonché, in rapporto anche ai *women's studies*, John Goode, "Women and the Literary Text," in *The Rights and Wrongs of Women*, a cura di Juliet Mitchell e Ann Oakley (Harmondsworth, Penguin Books), 1976, pp. 217-55.

³ Hamon, p. 186.

⁴ Henry James, "Daisy Miller," in *The Complete Tales of Henry James*, introd. a cura di Leon Edel, vol. IV: 1876-1882, (London: Rupert Hart-Davis, 1962), p. 155. Tutte le citazioni sono tratte da quest'edizione; il numero della pagina seguirà d'ora in poi fra parentesi la citazione.

⁵ Hamon, p. 203.

⁶ La menzione della "gallantry" come standard di comportamento è ricorrente: vedi pp. 160, 184, 198.

⁷ Henry James, "The Pension Beaurepas," in *The Complete Tales of Henry James*, vol. IV, p. 374.

⁸ Vedi ad esempio l'analisi del pensiero binario come pensiero patriarcale sotteso dall'opposizione uomo/donna, contenuta in Hélène Cixous e Catherine Clément, *La Jeune née* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975), pp. 115 sgg.

⁹ Il problema, ricorrente negli scritti di Jacques Derrida, è esplorato particolarmente in "Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas," in *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967). Il nesso tra alterità (rispetto all'io-

sogetto) e femminilità è articolato in Julia Kristeva, *Le Texte du roman* (La Haye: Mouton, 1970), p. 60, e *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1974), pp. 326 sgg.

¹⁰ L'appiattimento al "they" sarà ribadito, più avanti, da Mrs. Costello: "'She has that charming look that they all have . . . I can't think where they get their taste'" (pp. 155-56).

¹¹ Hamon, p. 146.

¹² Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), p. 28.

¹³ Vedi infatti certi pensieri di Winterbourne sulle donne: "He had known, here in Europe, . . . terrible, dangerous women" (p. 151); "with regard to the women who had hitherto interested him it very often seemed to Winterbourne among the possibilities that, given certain contingencies, he should be afraid - literally afraid - of these ladies" (p. 193).

¹⁴ Nadia Fusini, "Chi ha ucciso Anna Karenina? (Inchiesta sugli omicidi bianchi nel romanzo dell'800)," *Nuova DWF*, 12-13 (luglio-dicembre 1979), pp. 218-60.

¹⁵ L'espressione è di Franco Moretti, "Kindergarten," *Calibano*, 6 (1981), pp. 76-100. Sul tema del rapporto donna-morte vedi anche Gilbert e Gubar, pp. 24 sgg.; Ann Douglas, *The Feminization of American Culture* (New York: Knopf, 1977), pp. 200 sgg.; Beth Ann Bassein, *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature* (Westport, Conn. and London: Greenwood Press, 1984).

¹⁶ Le due sole eroine suicide di James sono anch'esse vittime e ribelli: Grace Mavis in "The Patagonia" (1888), stretta fra la legalità di un fidanzamento decennale con un'ombra e l'illegalità di una passione presente ma unilaterale e senza futuro, e perseguitata, come Daisy, dalla "voce della società" nell'universo ossessivo di una nave; e Agatha Grice in "The Modern Warning" (1888), dilaniata dall'impossibile lealtà verso un'autorità patriarcale che si incarna in sistemi famigliari, sociali, nazionali opposti e conflittuali: il fratello, americano e ardente democratico; il marito, inglese e baronetto *Tory*.

¹⁷ Elizabeth Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James* (London: Macmillan, 1984), p. 49: studio interessante e rigoroso dell'emergere del personaggio femminile come "central consciousness" nei romanzi jamesiani, connesso all'esplorazione da parte di James del paradosso culturale della donna come soggetto e segno a un tempo.

¹⁸ Vedi Margaret Higonnet, "Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century," *Poetics Today*, VI, 1-2 (1985), pp. 103-17.

¹⁹ Il femminismo post-strutturalista è ben consapevole del paradosso contenuto, in un'ottica femminista, nella nozione d'identità: al tempo stesso, categoria da decostruire in quanto complice del fallogocentrismo, e categoria politica da rivendicare contro le falsificazioni dell'immagine femminile imposte alla donna come vere dalla cultura patriarcale. Per un'esplorazione del problema, cfr. Alice A. Jardine, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1985); Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New

York: Methuen, 1985); Toril Moi, "Feminism, Postmodernism, and Style: Recent Feminist Criticism in the United States," *Cultural Critique*, 9 (Spring 1988), pp. 3-22.

²⁰ Sulle metaforizzazioni della donna come fiore nella cultura della seconda metà dell'Ottocento vedi Bram Dijkstra, *Idols of Perversity* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1986). Trad. it. *Idoli di perversità* (Milano: Garzanti, 1988).

²¹ La non definibilità della donna se non in negativo, secondo una posizione radicalmente anti-essenzialista, è sostenuta da Julia Kristeva: "la femme, ce n'est jamais ça," in *Tel Quel*, 59 (Automne 1974), pp. 19-24.

²² Il rapporto donna-verità in Nietzsche è esplorato in Jacques Derrida, *Eperons. Les Styles de Nietzsche* (Paris: Flammarion, 1978).

²³ Vedi "when his friends spoke of him, they usually said that he was at Geneva, 'studying.' When his enemies spoke of him ... they affirmed that the reason of his spending so much time at Geneva was that he was extremely devoted to a lady who lived there—a foreign lady—a person older than himself" (p. 142).

²⁴ Henry James, *The Art of the Novel* (1934; rist. New York: Scribner's, 1962), p. 270. Nella stessa prefazione James riporta anche il commento di un'amica che gli rimprovera di avere, nella sua rappresentazione del personaggio, "made any judgement quite impossible" (p. 269).

²⁵ "Her conversation was mainly of what metaphysicians term the objective cast; but every now and then it took a subjective turn" (p. 168); "whether or no being hopelessly vulgar is being 'bad' is a question for the metaphysicians" (p. 172).

²⁶ Oltre a quella del "riddle," un'altra metafora metatestuale propone un'identificazione libri-personaggi: Mrs. Walker studia la società europea usando "her diversely-born fellow-mortals to serve, as it were, as text-books" (p. 188).