

## Personaggi in fuga da autore: *Middlemarch* oltre Eliot di Stefania Persano



*Una letteratura viva schiude al mondo e ne è attraversata. Riconoscere che i personaggi sono svincolati dalle (presunte) intenzioni dell'autore è una tappa dell'affermazione dell'opera su chi la crea: gli esseri popolanti quello spaccato di vita e affaccio sulla vita che è il romanzo sono a loro volta vivi, non pedine o strumenti dell'autore.*

*Nella cornice del rifiuto dell'interpretazione come chiave di accesso al romanzo, proviamo a leggere uno splendido classico di un'autrice immensa, e perciò ingombrante, dimenticandoci di quest'ultima.*

Il motivo per cui ha senso mantenere vivo il rapporto con i classici ha senza dubbio a che fare con l'eternità delle correnti che li attraversano. Tuttavia, ben più interessante della dimensione assoluta di questa eternità è la dimensione soggettiva del rapporto stesso – un rapporto di osservazione e non di interpretazione.

Guardare il corpo nudo del romanzo senza farsi distrarre dai blasoni che lo agghindano risulta più arduo nei classici che nella letteratura emergente, non essendo quasi mai l'appuntamento con i classici alla cieca. Questo non implica disdegnare la nuova letteratura: come ammonisce Zadie Smith nella sua postfazione

all'edizione inglese di *Middlemarch*, universalità e atemporalità in letteratura si applicano al *bisogno*, non alla *forma* (Smith, 2012:922), pertanto Smith mette in guardia dal rischio di conservatorismo dei gusti ed esorta piuttosto a cercare nella nostra prosa del ventunesimo secolo le nuove George Eliot, che per Smith si chiamano Mary Gaitskill, Laura Hird, A. L. Kennedy (Ivi:923).

Tuttavia, è altresì vero che il focus sulla ricerca di autrici e autori – anziché sulle opere – è viziato alla base dal primato del creatore sulla creatura. Questo particolare focus dell'attenzione tradisce un ancoraggio all'idea della maternità o paternità creativa come proprietà, che esemplifica l'oppressione insita nella riduzione di ogni rapporto a possesso. Alla metà del Novecento si definisce come “fallacia intenzionale” (*intentional fallacy*) la valutazione dell'opera in base alle presunte intenzioni di chi l'ha scritta (Wimsatt, 1992:197). Questa valutazione è fallace, si osserva, poiché l'opera è *dall'autore*, ma non *dell'autore*.

La teorizzazione di questa differenza cruciale ha marcato la morte dell'autore, una morte per effetto di quel molotov scagliato contro la soffocante identità autoriale, che ha a sua volta marcato il promettente inizio del romanzo postmoderno. Nei sepolcri dell'autorialità si è gettato il seme per la florida scuola critica anti-interpretativa. Tuttavia, di quel bosco nato sul cimitero dell'ego autoriale sembra non essere rimasta che una misera area protetta. La critica letteraria attuale ha infatti riesumato l'autore dalla tomba e l'ha posto su un alto trono, da cui la sua figura domina la massa di lettori-sudditi e ne media invariabilmente il rapporto con l'opera – un'opera avidamente, morbosamente *sua*. L'opera è ritornata più che mai a essere potestà autoriale, con trionfo spregio di quella scuola che l'aveva dichiarata libera e pubblica. Nel lontano 1969, l'anno in cui fu pubblicato il suo *La mano sinistra del buio*, la scrittrice americana Ursula Le Guin metteva in guardia dalla consegna alle autrici e agli autori di romanzi (tra cui sé stessa) di un potere disallineato con le loro responsabilità: il potere di infondere nelle proprie opere idee e teorie spendibili come inequivocabili punti di riferimento.

Predire è compito dei profeti, dei chiaroveggenti e dei futurologi. Non è compito dei romanzieri. Il compito di un romanziere è mentire. [...] Ma la nostra società, turbata e disorientata, alla ricerca di una guida, a volte ripone una fiducia del tutto errata nei suoi artisti, utilizzandoli come profeti e futurologi.<sup>1</sup> (Le Guin, 2018:xviii-xix)

Si replicherà che i tempi non erano maturi; che alla fine degli anni Sessanta la scuola anti-interpretativa era ancora molto giovane, la strada verso la liberazione delle opere dall'oppressione autoriale ancora da lastricare.

Tuttavia, quasi mezzo secolo dopo, lo scrittore inglese China Miéville fa eco a Le Guin in una successiva introduzione al romanzo di quest'ultima, denunciando la “supposizione infondata che gli scrittori siano le autorità delle loro stesse opere”<sup>2</sup> (Miéville in Le Guin, 2018:xv), ovvero rimarcando la differenza cruciale tra autorialità e autorità, per cui la prima non dà diritto alla seconda: l'autrice o autore

<sup>1</sup> Prediction is the business of prophets, clairvoyants, and futurologists. It is not the business of novelists. A novelist's business is lying. [...] But our society, being troubled and bewildered, seeking guidance, sometimes puts an entirely mistaken trust in its artists, using them as prophets and futurologists.

<sup>2</sup> baseless assumption that writers are the authorities of their own work

di un testo non è necessariamente la persona più autorevole per parlarne. Da una parte l'interpretazione è un fatto posteriore alla creazione, dall'altra la creazione stessa non presuppone un diritto di potestà.

E invece, le domande che pervadono il panorama della critica odierna sono: che cosa voleva dire l'autore? Qual è il rapporto tra la sua biografia e l'opera? L'apodittico messaggio che esse adombrano è che non si può scrivere di ciò che non ci riguarda direttamente: l'opera *deve* in qualche modo ricalcare ciò di cui si presume che sia diretta espressione, ovvero il pensiero e l'identità dell'autore. Così, la creatura resta intrappolata nel grembo, impossibilitata a diventare libera e pubblica. Questa posizione spiega la crescente popolarità dell'autobiografia e dell'autofiction.

Che cos'è successo? Come e quando sono stati rinforzati gli steccati che si voleva far saltare? Com'è avvenuto che il postmoderno, nato come bomba sulla proprietà privata dell'io, sia diventato strumento di privatizzazione dell'arte? Il passaggio è rapido: dire "Io sono Nessuno", per l'autore come per Ulisse, non basta a cancellarsi; come si è visto, anzi, questa affermazione può suggellare non la morte, bensì un rinnovato potere per chi la pronuncia.

In questo scenario, il recupero del rapporto personale con i classici acquista una valenza politica forte, giacché la fallacia intenzionale, affinata da secoli di affilamento interpretativo, colpisce i classici più di ogni altra opera.

La tagliola dell'interpretazione ha vivisezionato con particolare accanimento la produzione dell'autrice vittoriana George Eliot, data la facilità con cui il suo particolare – scandaloso, controverso – vissuto dà adito al sospetto di un'intenzione onnipervasiva.

Ma come sarebbe leggere il suo capolavoro *Middlemarch* dimenticandoci di chi l'ha scritto – *Middlemarch* al di là di Eliot? Che cosa succederebbe se facessimo l'esperimento di abbandonarci alle succitate correnti dell'atemporalità, di entrare in contatto personale con l'opera, a rischio di naufragare fra gli sbatacchi turbolenti delle onde? Se ci abbandonassimo, in quanto soggetti in rapporto con altri soggetti – le creature del romanzo – alla vita che fluisce in loro?

Proviamoci.

Sono miriadi i prismi attraverso cui osservare *Middlemarch* – come d'altronde tutta l'arte impermeabile alle secchiate scolorenti del tempo. I temi del romanzo sono moltissimi, disparati, mescolati insieme. Tuttavia, così come in un vivido affresco l'amplesso dei colori non confonde, ma dà nitore e individualità alle forme, così nel romanzo la combinazione generativa dei temi che sottendono la vita produce essa stessa vita. Da qualunque prisma guardiamo questa fusione proliferante, possiamo notarne i riverberi scintillanti, vederli rimbalzare su specchietti di osservazione adiacenti, come schizzi fluviali che si rincorrono, si ibridano e si replicano nel loro saltellare.

Quello che salta alla percezione nuda è una singolare organicità nella pluralità: i temi in *Middlemarch* sono sì tanti – in particolare il bene e il male, le disparità sociali, l'inganno delle apparenze, il limite posto dalla vita all'ideale e dall'ideale alla vita – eppure stanno bene insieme, come se fossero avvolti da un unico, morbido nastro. La

moltitudine non si sparpaglia nella dissipazione, ma è tenuta in tensione, in un equilibrio di connessioni e corrispondenze, da un motivo che è al contempo ordinante ed elastico, incantatore e concreto: un motivo che osiamo qui indicare come il desiderio. Per accorgersi di questo desiderio occorre una *certa* lettura: una lettura aperta a farsene abbrancare a fior di pagina; un abbassamento dei fili spinati dell'ideologia; una lettura che sia essa stessa desiderante. Il desiderio avvinghia i temi tra loro e forza una riduzione del loro incontro all'essenza estrema, al densissimo distillato di una domanda: desiderare il bene è la stessa cosa che desiderare essere buoni? Questa domanda serpeggia fra le vicende ambientate nella prima metà dell'Ottocento nella cittadina fittizia nelle Midlands che dà il titolo al romanzo.

Un secolo e mezzo dopo la sua pubblicazione, lo scrittore americano Jonathan Franzen vi ha tratto esplicita ispirazione per il suo *Crossroads*. Quest'ultimo è concepito come primo volume di una trilogia intitolata significativamente *Una Chiave per tutte le Mitologie*, il titolo che l'intellettuale avvizzito Edward Casaubon in *Middlemarch* dà al suo progetto letterario monumentale – così vertiginosamente monumentale da essere destinato a rimanere incompiuto, anzi a non essere neppure cominciato. Casaubon, infatti, spende trent'anni ad accumulare note su note, note che si affastellano e si diramano in ulteriori note; note ad uso personale, non spendibili per la pubblicazione ma pensate per guidare quella che lui prefigura come la fase successiva, ovvero la scrittura vera e propria. Il disegno che ha in mente è eufemisticamente ambizioso: mappare esaustivamente l'intera realtà.

Non sorprende che Casaubon tema la morte soprattutto in quanto limite dell'io, transenna invalicabile tra sé e l'orizzonte a cui è stata tesa quella preparazione durata tutta la sua vita adulta. Colto da un improvviso attacco cardiaco, Edward si augura con angoscia di avere ancora quindici o vent'anni a disposizione per dare quantomeno inizio a quell'opera impossibile. Eppure continua a proiettarne il cominciamento nel futuro, pur di non doverne ammettere l'irrealizzabilità e così dover fare un passo indietro, ovvero dis-fare, scendere a compromessi con il limite che la vita pone all'ideale. Rischierebbe così di scoprire che la titanica impresa a cui si accinge da una vita è in fondo niente più che un sofisticatissimo muro di cinta intellettuale per schermarsi dal mondo. Che tristezza, commenta la voce narrante,

assistere a questo grande spettacolo della vita e non riuscire mai a liberarsi del proprio io meschino, avido e tremante – non arrivare mai pienamente a quella gloria che si contempla in altri, non provare mai l'esaltazione di aver potuto trasformare la propria coscienza in pensieri folgoranti, nell'ardore della passione, nell'energia dell'azione, ma rimanere sempre dotto e privo di ispirazione, ambizioso e timido, scrupoloso e miope. (Eliot, 2021:345)

La condizione di Casaubon si presta facilmente alle etichettature alterne di onanismo o stitichezza – a seconda che la ritenzione spasmodica del suo impulso espressivo sia letta come implosione masturbatoria di seme vitale o trattenimento di ciò che ha vergogna di mostrare. Ma al di qua delle categorizzazioni, che in fondo fanno il gioco del suo auto-sabotaggio, in quanto ce lo nascondono, lo sottraggono al mondo e sottraggono il mondo a lui, se osservato con attenzione nel suo esistere Edward Casaubon ci si avvicina – e ci addolora – nella sua umanità infelice. Casaubon è un

uomo infelice poiché ha soppresso il desiderio in se stesso. Possiamo vedere la sua tragedia e com-patirlo (patire con lui) solo se ci lasciamo toccare da quel desiderio che lui ha respinto. Benché passibile del nostro biasimo per il suo egoismo e la sua sua gelosia vendicativa (in punto di morte, esige dalla moglie quella che è di fatto una promessa di infelicità: non sposare in seconde nozze l'uomo che ama), Casaubon si presta tuttavia anche alla nostra compassione, allorché realizziamo che in quell'egoismo lui per primo è intrappolato, quasi che la paura lo abbia disarcionato dalla sua stessa volontà. Il suo terrore del mondo lo porta a sottrarsi ad esso, a relegarsi in un'insicurezza camuffata da arroganza, a imbottirsi di cerveloticità autistica per ammortizzare l'urto col mondo. La sua vita è mutilata dalla lama fredda dell'ideale. Il suo desiderio muore al contatto con il gelo asettico di un'ambizione in cui il mondo figura solo in astratto, come spettatore degli artifici del suo spettacolo, non come esistenza viva su cui posare lo sguardo.

“Da parte mia sono molto dispiaciuta per lui” (Ivi:345) ci confida Eliot – e non possiamo fare a meno di essere dispiaciute insieme a lei. Eccola, l'autrice, che prende voce per dirci quanto sia doloroso per lei vedere un'esistenza sciupata. Questo dolore è un'attestazione evidente di quanto Casaubon non sia sotto il fermo controllo di Eliot, con buona pace di chi vorrebbe interpretarlo come una protesi della sua intenzione. Casaubon è una creatura *con cui* Eliot sente. Ed ecco noi che sentiamo con lei che sente con lui.

Il sentire e il non-sentire si propagano nel romanzo: così, il non-desiderio di Casaubon contagia sua moglie Dorothea, che peraltro ha avvertito la glacialità di quel non-desiderio sulla propria persona ardente (essendo Casaubon ostruito all'affetto coniugale non meno che alla scrittura). Dorothea rifiuta di portare avanti un lavoro in cui non crede, in cui non ha mai creduto, un lavoro su cui il non-desiderio di Edward si è impresso, rendendolo indesiderabile per chi è stata a sua volta indesiderata.

Così, l'opera di Casaubon viene dimenticata senza essere mai conosciuta, in quanto mai nata.

Ma ecco che due secoli dopo Jonathan Franzen, rimasto coinvolto nel circuito del sentire, prova a rimediare alle sfortune di Casaubon, per il quale prova una pena altrettanto sincera che quella di Eliot, come si evince da un'intervista uscita nel 2021:

La cosa davvero straordinaria e straziante di Casaubon è il fatto che è quello che è. Ha un'anima arida, piccola e avvizzita. Eppure è una persona, e ti dici: “Certo, io sono un lettore e non ho un'anima arida e avvizzita, e tanto meno ce l'aveva la scrittrice George Eliot. Noi sì che siamo tutti pieni di vita e di pensieri”. Ma quando ti metti nei panni di Casaubon, provi la sensazione straziante di come sarebbe essere una persona che non ha quelle capacità<sup>3</sup>.

Evidentemente il dispiacere del prolifico scrittore americano per il destino dello sterile scrittore inglese – il fatto che quest'ultimo sia un essere immaginario non ha importanza – lo spinge a tentare di dare forma e vita al di lui informe progetto

<sup>3</sup> What's really terrific and heartbreaking about Casaubon is that he is who he is. He has a dry, little, shriveled soul. And yet he's a person, and you realize, “Of course I'm a reader and I am not a dry shriveled soul, and even less was the writer George Eliot. And we're all filled with all of that life and all of that thought.” But when you spend time in Casaubon's point of view, you get this heartbreaking sense of what it would be like to be the person who doesn't have those capacities.

abortito. Impegnandosi a scrivere *A Key to All Mythologies*, Franzen prende in carico la generazione di quell'opera giunonica che Casaubon non è riuscito a partorire e che la sua vedova ha rifiutato di partorire in sua vece. Ma Franzen fa di più: compensa il soffocamento del desiderio in Casaubon con la germinazione del proprio desiderio verso di lui! Dando linfa all'espressività di Casaubon con un atto d'amore negatogli dal mondo per effetto del proprio stesso negarsi al mondo, Franzen soffia nel suo *Crossroads* un alito vitale che salva l'opera di Casaubon dall'oblio e quella di Franzen stesso dalla pedanteria del citazionismo funereo, poiché rende il suo romanzo-tributo una creatura e non una scopiazzatura.

Come si evince dalla parabola del desiderio tranciato in Casaubon, in *Middlemarch* è centrale il conflitto tra straordinarietà dell'ideale e ordinarietà della vita. Ma questo conflitto infiammato e insolubile richiama altresì l'influenza che le condizioni materiali – inclusi il genere e il rango – esercitano sulle possibilità espressive: in breve, gli ostacoli posti dalla vita alla vita. Se, infatti, ciò che è vitale è sia ciò che pertiene alla vita, sia ciò che crea la vita, non tutto ciò che pertiene alla vita la crea. L'esplosione di quell'energia incandescente che anima la vita in potenza è condizionata dalle circostanze che ne incanalano la fuoriuscita e il flusso. Come ci avverte il Preludio:

ci sono state molte Terese [il riferimento è a Santa Teresa d'Avila] che non sono riuscite a vivere epicamente, nel succedersi incessante di azioni di grande risonanza; che forse sono vissute fra un errore e l'altro perché le opportunità che loro si presentarono non erano tali da far riflettere la loro grandezza interiore; che forse precipitarono in una tragica sconfitta che non toccò nessun cuore di poeta, ma sparì in un illacrimato oblio (Ivi:3-4).

La Santa Teresa mancata del romanzo è Dorothea Brooke, la succitata moglie di quel povero Casaubon tappato in sé stesso. Dorothea è una giovane donna ardente di fede e amore per il prossimo. Sebbene il suo cuore sia quello di una Santa Teresa, Dorothea non compirà mai le grandi gesta a cui sarebbe – secondo i suoi concittadini, secondo certa critica, secondo alcuni lettori, in parte anche secondo lei – destinata, ma finirà con il vivere una vita ordinaria, una vita il cui potenziale si esprime in gesti caritatevoli che leniscono i piccoli dolori, ma non suturano le ferite del mondo e perciò non lasciano impressa la propria traccia sulle sue cicatrici.

Dorothea, da vedova con un cospicuo capitale a disposizione, prende la decisione anticonformista di non risposarsi mai più. È infatti intenzionata a patrocinare dei progetti umanitari non ancora definiti, ma certamente grandiosi. Poi però le cose vanno in un'altra direzione: innamoratasi perdutamente del giovane romantico Will Ladislav, nonché da questi riamata, fa marcia indietro. Giacché il matrimonio con Will – a causa di un crudele cavillo testamentario del fu marito – implica la rinuncia al suo capitale, Dorothea non potrà più usare il suo denaro per diventare una radicale trasformatrice della società. Non realizzerà nemmeno obiettivi indipendenti dal possesso di un ingente patrimonio: non amministrerà nessun grande progetto, non fonderà nessun ordine, non scriverà nessun libro. In breve, non diventerà mai la Santa Teresa di cui aveva in sé il potenziale. Sposato Will, diventerà la sua consigliera e segretaria, nonché madre dei suoi figli.

Dorothea sembra pertanto cedere a quelle convenzioni sociali verso cui la risoluzione affermata in precedenza sembrava esprimere fiero spregio.

Molta critica letteraria si è divisa tra il ritenere il destino di Dorothea una punizione o un monito. Nel primo caso, il romanzo tradirebbe un'intima misoginia, avendo l'autrice castigato l'afflato emancipatorio di Dorothea – il suo anelito a liberarsi dal giogo della mascolinità e a servirsi del proprio denaro per sovvenzionare opere rivoluzionarie – e avendola asservita a una morale che la voleva moglie e madre, operosa e silenziosa. Nel secondo caso, invece, il romanzo rifletterebbe un'etos femminista, in quanto l'autrice si servirebbe di Dorothea come figura emblematica della difficoltà femminile di scegliere per sé, una difficoltà dovuta ai condizionamenti, agli obblighi morali e alle costrizioni normative. Dorothea sarebbe quindi una parte per il tutto, un modello del generale.

Il problema con entrambe queste teorie è la fallacia intenzionale su cui poggiano, cioè la presunzione che l'autrice stabilisca a priori il percorso narrativo dei suoi personaggi e che essi non siano che lo *strumento* di una qualche sua intenzione. Quest'idea, come tutti gli approcci ideologici, è viziata da una contraddizione pratica: presupporre che Eliot decida per Dorothea significa scartare a priori la possibilità che Dorothea decida per sé. In altre parole, farne un emblema equivale a sacrificarla – quando è proprio di quel sacrificio che la stessa critica accusa rispettivamente Eliot (in base alla prima lettura) o la società (in base alla seconda).

Senza contare che, in fondo, scegliere per sé è proprio ciò che Dorothea *fa*: di fatto, sposando Will, Dorothea fa una scelta guidata dal desiderio. Spezza le aspettative sociali – basate su un precedente, magniloquente spezzamento delle aspettative (quel “non mi sposerò mai” a cui tutta la cittadina di Middlemarch aveva guardato con uno sbigottimento non privo di ammirazione) – e cambia idea, ovvero spiazza e poi contro-spiazza. Prima sfida le norme sociali con l'eccezionalità di una scelta non comune, poi alza il tiro della sfida compiendo la più ardua delle scelte: ritornare sulle sue posizioni e abdicare a tutto – al suo denaro, al suo prestigio, all'ammirazione destata dalla sua condotta morale irreprensibile e dall'eccezionale anticonformismo della sua precedente scelta. Sospinta da un desiderio vitale, si allontana dall'ideale. Il fatto che non realizzi obiettivi (fondare un ordine, scrivere libri...) di per loro non preclusi dalla modestia delle risorse economiche ne è la prova. Preferisce un'ordinarietà brulicante di desiderio a una straordinarietà monumentalizzata dallo sguardo altrui. Abdica allo statuario personaggio dell'emula di Santa Teresa per accogliere il desiderio che la anima e muove *in quanto Dorothea*.

Un desiderio che prima divarica, poi strappa la narrazione, trasformando un romanzo vittoriano in un elogio spetinato dell'eros. Dorothea e Will attraversano per oltre ottocento pagine uno stato di soglia, quasi di possessione. La loro relazione esiste in “un mondo a parte, in cui la luce del sole cadeva come su alti gigli bianchi, dove non si annidava alcun male e dove non entrava anima viva” (Ivi:978). Restano sospesi in un desiderio senza corpo che concede alle fantasticherie di restare inviolate. Finché, a un certo punto, non si para dinanzi a entrambi l'urgenza di una scelta. Frantumatosi l'ideale, occorre vivere: scegliere, e di conseguenza rinunciare a quel qualcos'altro che è il risvolto della scelta. La tensione del desiderio che chiede di

essere scelto arriva al punto da far perdere consapevolezza del proprio corpo e trasformare l'intera coscienza in un'interrogazione sui pensieri dell'altro (Ivi:982), paralizzarsi "come in preda a un incantesimo" (Ibidem), muoversi con irrequietezza, avere "il cuore traboccante di qualcosa che voleva dire, ma le era difficile trovare le parole" (Ivi:987).

È dunque nel corpo che si registra la scossa tellurica del desiderio. Esso si impone con fisicità, artigliando ogni astrattezza.

Questa fisicità si contrappone allo pseudo-ascetismo di Bulstrode, il religioso banchiere di Middlemarch che si auto-impone severe restrizioni alimentari e finanzia azioni – e manipolazioni – evangelizzanti per ripulirsi la coscienza insudiciata dalla sua professione: che, in breve, usa il denaro per redimersi dal possesso peccaminoso del denaro stesso.

Se il cristianesimo di Bulstrode è igiene mortuaria, azzeramento della carne, auto-sanificazione nella mortificazione, smacchiatura dal contatto lucrativo con il mondo tramite il rigore espiatorio, il cristianesimo di Dorothea è tutto corpo, contatto, emozione scomposta, compassione per il vivente.

Sulla strada era un uomo con un fagotto sulle spalle, e una donna che portava un bambino; nei campi vide muoversi delle figure – forse il pastore con il cane. In lontananza, nella curva del cielo, la luce era perlacea; ed ella pensò a quanto grande e vario fosse il mondo, e quanti uomini si stessero risvegliando a una vita di fatica e di sopportazione. Ed ella era una parte di quella vita involontaria e palpitante, e non poteva né osservarla dal un lussuoso rifugio come semplice spettatrice né coprirsi gli occhi, rinchiusa nelle sue lamentazioni egoistiche. (Ivi:959-960)

A questo cristianesimo della compassione è vicino quello di Farebrother, uomo di chiesa con il pallino dell'entomologia e con una passione per il gioco d'azzardo solo parzialmente giustificata dalla necessità di denaro con cui sostentare la madre e le due anziane zie nubili, nonché innamorato della giovane Mary Garth. Allorché le migliorate condizioni economiche glielo permettono, Farebrother smette di giocare – con toccante disappunto della madre, oltremodo fiera del talento al gioco del figlio – e, apprendendo che Mary contraccambia non il suo amore, bensì quello del giovane Fred Vincy, si fa da parte e addirittura intercede per quest'ultimo con la famiglia Garth. Le sue rinunce non sono mosse da un'astratta velleità auto-disciplinante, ma da un desiderio pulsante: rassenerare la vecchiaia delle sue care parenti, sapere la sua amata felice. La punta di amarezza che accompagna le sue rinunce non attesta altro che la sua calda umanità: Farebrother non è un santo, ma un uomo che accoglie il desiderio.

Il desiderio si muove in direzione inaspettata e la felicità che ne deriva è certamente incompleta. La scelta del desiderio resiste al solvente della soddisfazione assoluta: per Farebrother come per Dorothea e Will, il desiderio riempie e svuota, dà e reclama, calma e snerva, appaga e inappaga.

Facendo ciò a cui il desiderio la chiama, Dorothea scandalizza Middlemarch e così rinuncia alla perfezione della propria immagine esteriore, oltre che interiore. Dorothea *prende una decisione* la cui definitezza restringe l'astratto universo del possibile a una concreta provincia di elezione. Abbracciando il desiderio, rinuncia

all'ideale di una santità assoluta, tanto completa quanto vaga poiché senza limiti, e abbraccia la vita, spazio del limite, mai del tutto appagante, estranea a ogni assoluto: l'unico spazio in cui, oltre che fluttuare nel limbo ovattato delle reverie, può stare *fisicamente* con Will.

Di nuovo, il desiderio si propaga attraverso il portale delle pagine, e noi desideriamo *attraverso, per e con* Dorothea e Will.

Zadie Smith, a cui pure abbiamo inizialmente imputato di rivolgere troppa attenzione alla figura autoriale nella sua postfazione a *Middlemarch*, confessa di aver sempre, da lettrice e da scrittrice, “sentito con questi estranei immaginari”<sup>4</sup> (Smith, 2019) che sono i personaggi delle storie:

sentire con loro, per loro, insieme a loro e attraverso loro, estrapolare dalle mie emozioni, che, sebbene insignificanti rispetto ai grandi drammi letterari, avevano comunque una qualche relazione con loro, come tutti i sentimenti umani. Le voci dei personaggi si sono unite a tutte le altre voci dentro di me, contribuendo a rendere indistinta l'idea della mia “voce”. O forse è meglio dire: non ho mai creduto di avere una voce completamente separata dalle molte voci che sento, leggo e interiorizzo ogni giorno<sup>5</sup>.

Sulla base di questa premessa, Smith si schiera ardentemente *In difesa della finzione*: questa la traduzione del titolo del suo saggio in cui, dopo aver citato il noto verso “Sono vasto, contengo moltitudini” di Walt Whitman, si chiede se l'utilizzo stesso dell'immagine del contenimento non tradisca e al contempo forgi una logica contenitiva e appropriativa quintessenziale alla visione coloniale del mondo.

Il problema inizia proprio da quella parola, contenere, che sembrerebbe condividere un certo territorio lessicale con altri discorsi preoccupanti. Il linguaggio dei diritti territoriali. Il linguaggio dell'ideologia carceraria. Il linguaggio delle politiche sull'immigrazione. Persino il linguaggio della strategia militare<sup>6</sup>.

Smith rivendica il diritto di immaginare altre vite, in quanto lettrice e scrittrice, in una dimensione diversa da quella del contenimento, una dimensione che, prendendo in prestito da un verso di Emily Dickinson, riconduce alla “presunzione”, giacché l'altro si può solo presumere, mai contenere.

Per evidenziare questo concetto, possiamo azzardare qui un'altra immagine: quella dell'attraversamento. Poiché la vita che scorre nei personaggi di finzione non è meno vita di quella che scorre in noi mortali, la pretesa di contenerli non è meno inquinata da autoreferenzialità e possessività dell'intenzione di manovrarli.

Al contrario, possiamo scegliere di farci attraversare e contagiare da quella vita, indipendentemente dal suo grado di somiglianza alla nostra.

<sup>4</sup> feeling with these imaginary strangers

<sup>5</sup> feeling with them, for them, alongside them and through them, extrapolating from my own emotions, which, though strikingly minor when compared to the high dramas of fiction, still bore some relation to them, as all human feelings do. The voices of characters joined the ranks of all the other voices inside me, serving to make the idea of my “own voice” indistinct. Or maybe it's better to say: I've never believed myself to have a voice entirely separate from the many voices I hear, read, and internalize every day.

<sup>6</sup> The problem starts in that word, contain, which would appear to share some lexical territory with other troubling discourses. The language of land rights. The language of prison ideology. The language of immigration policy. Even the language of military strategy.

Ciò che offende la mia anima è l'idea, molto diffusa nella cultura attuale e presentata con vari gradi di complessità, che possiamo e dobbiamo scrivere solo di persone che sono fundamentalmente “come” noi: dal punto di vista razziale, sessuale, genetico, nazionale, politico, personale. Che solo un intimo legame autobiografico dell'autore con un personaggio possa essere la giusta base per un'opera di finzione. [...] (Come ha osservato il filosofo Anthony Appiah, queste idee di appartenenza culturale condividono alcuni tratti con il concetto tardo-capitalista di integrità del marchio.) Solo chi è come noi è come noi. Solo chi è come noi può capirci – o può permettersi di provarci<sup>7</sup>.

La rigidità denunciata da Smith è alla base non solo dell'attuale tendenza a monte a far circolare – e dunque del condizionamento a scrivere – solo opere i cui personaggi siano ritagliati sull'identità dell'autrice o autore, ma anche della tendenza a valle a interpretare i protagonisti come alter-ego autoriali.

Sulla scorta di questa lettura, Dorothea Brooke sarebbe una George Eliot sotto mentite spoglie, con un destino diverso dal suo ma con un'essenza sovrapponibile alla sua. Pertanto, come potrebbero i desideri di Dorothea non coincidere esattamente con quelli di Eliot? E dunque come potrebbe la sua condizione di moglie e madre essere altro che un terribile destino, la condanna all'ordinarietà di una donna straordinaria (in quanto alias della sua straordinaria autrice)?

Al tempo stesso, Dorothea, in quanto eroina di un monumentale romanzo, diventa così paradigmatica del femminile tout-court: uno stampino per il pan-femminile. Su questa premessa si fondano le due sopraccitate interpretazioni della storia di Dorothea: parabola misogina o monito femminista.

Ma il passaggio logico è inquietante: se da un lato si riduce a zero lo scarto immaginativo della creazione letteraria, al punto da postulare l'aderenza assoluta autore-personaggio, l'onnicomprensività assoluta di quest'ultimo sarebbe in rapporto sillogistico con l'onnicomprensività assoluta del primo. Per riassumere, se l'autore è il protagonista e il protagonista è un paradigma universale, allora l'autore è un paradigma universale! Assistiamo così a un'adesione al culto dell'autore, reso ieratico dall'interpretazione.

Ma, tralasciando l'infondatezza a priori della tesi per cui Eliot avrebbe fatto di Dorothea un paradigma della condizione di oppressione femminile – giacché non risulta che la condizione delle donne nella provincia inglese di inizio Ottocento fosse peggiore che nella Spagna del Cinquecento in cui visse Teresa d'Avila – il punto è che avvicinarsi a Dorothea interrogandosi sulle intenzioni di Eliot è un'ossessione per il dito che fuorvia lo sguardo dalla luna: non solo non arriva a dirci niente di significativo su Dorothea, ma spegne il potenziale creativo dell'esperienza conoscitiva che di Dorothea – come degli altri personaggi – possiamo fare solo se ci apriamo alla sua vita interiore, se smettiamo di interpretarla come una marionetta dell'autrice, se

<sup>7</sup> What insults my soul is the idea—popular in the culture just now, and presented in widely variant degrees of complexity— that we can and should write only about people who are fundamentally “like” us: racially, sexually, genetically, nationally, politically, personally. That only an intimate authorial autobiographical connection with a character can be the rightful basis of a fiction. [...] (As the philosopher Anthony Appiah has noted, these ideas of cultural ownership share some DNA with the late-capitalist concept of brand integrity.) Only those who are like us are like us. Only those who are like us can understand us—or should even try.

la guardiamo come la creatura che l'autrice – non diversamente da una madre – ha consegnato al mondo per poi lasciarla libera di percorrerlo.

Questa conoscenza richiede l'abbandono a uno sguardo aperto sul desiderio di Dorothea, desiderio che è in grado di attivare a sua volta il nostro desiderio – così da farci *sentire con* Dorothea: sussultare ai suoi spasimi, fremere alla sua impazienza di incontrare Will, disperarsi alla prospettiva di perderlo...ma anche sentire tutto il resto del mondo con l'intensità con cui lo sente lei, un'intensità che scivola nel soverchiante, una potenza la cui immensità è assorbita e re-irradiata dall'apparato ricettore e riverberatore dell'empatia. Attenzione, non è su ideali immacolati, bensì su questa sensibilità acutissima e macchiata di mondo che poggia il paragone tra Dorothea e Santa Teresa. Dorothea ha il cuore di Santa Teresa, pur non avendone le intenzioni. Entrambe sono animate da un desiderio debordante, benché indirizzato verso mete diverse (ed è questa diversità che Dorothea, infine, accoglie, rinunciando a un'ideale identità). Una sensibilità simile, se sbrigliata, potrebbe far esplodere il cuore!

Se noi fossimo dotati di una capacità di vedere e di sentire ogni minimo particolare della vita ordinaria, riusciremmo a percepire il movimento dell'erba che cresce e il battito del cuore degli scoiattoli, e moriremmo del frastuono continuo che è l'altro aspetto del silenzio. Nella realtà, invece, persino i più sensibili fra gli uomini sono difesi da uno strato di stupidità. (Eliot, 2021:240)

Come osserva Zadie Smith, in queste righe si svela una ricettività al sentimento che lo moltiplica e fa esplodere, fluidificando e sinestetizzando quella danza tra mente, cuore e corpo – o tra concetto, affetto e percepito – che per lei rende Eliot la più Spinoziana – e la più umana – tra le autrici vittoriane, la più in grado di “pensare col cuore e sentire con la testa” (Smith, 2012:921).

Siamo toccati dal fatto che per Eliot sia un tale dolore tracciare una linea intorno alla sua attenzione, che sia così viva alla massa dell'esistente che giace inenarrato dall'altro lato del silenzio (Ibidem)<sup>8</sup>.

Il resto del mondo può essere dischiuso dallo sguardo *su* Dorothea e *di* Dorothea solo a patto che il desiderio guidi la lettura – o la stessa scrittura, giacché l'autrice non è esente dalla dinamica di rigenerazione del desiderio che scaturisce dall'osservazione dei personaggi, a dimostrazione di come essi non siano più suoi di quanto non siano nostri.

Dorothea...ma perché parlare sempre di Dorothea? Dobbiamo considerare il suo matrimonio solo dal punto di vista di lei? Protesto contro il fatto che tutto il nostro interesse, tutti i nostri sforzi di comprensione continuino a essere rivolti alle persone giovani che nonostante i loro guai conservano un aspetto fiorente, perché anch'esse appassiranno. (Eliot, 2021:342)

L'inghiottimento di questo desiderio nell'anestesia, un triste meccanismo di difesa dall'esplosione del cuore, se osservato con un desiderio viceversa indomito può suscitare non stizza ma compassione. Così, la condanna di Casaubon, “smarrito in un suo labirinto di stanzette e scale a chiocciola” (Ivi:244), è quella di essere “al centro del proprio mondo” (Ivi:102). E tuttavia,

<sup>8</sup> We are moved that it should pain Eliot so to draw a border around her attention, that she is so alive to the mass of existence lying unnarrated on the other side of silence.

se era portato a pensare che altri erano stati provvidenzialmente creati per lui, e soprattutto a considerarli alla luce della loro eventuale idoneità ad essere all'altezza dell'autore della Chiave di tutte le Mitologie, neppure noi siamo esenti da questa tendenza, che come tutte le altre misere speranze dei mortali ha diritto a un po' di pietà (Ivi, p.102).

Il richiamo del desiderio, se accolto, fa traboccare la vita. Ecco allora che gli sguardi delusi della società di Middlemarch all'indomani delle nozze di Dorothea e Will si rivelano sorprendentemente simili agli sguardi vivisezionanti della critica di stampo ideologico, incapace di vedere il matrimonio di Dorothea per quello che è: una spontanea emissione di desiderio lavico, una celebrazione della volontà di vivere nella carne anche a costo di non sopravvivere negli annali.

Tuttavia, il romanzo stesso è l'antidoto all'oblio che attenderebbe l'ordinarietà delle vite narrate – in primis quella di Dorothea – in assenza della loro narrazione: l'esistenza stessa del romanzo smentisce implicitamente il suo messaggio esplicito. Tra le Terese dimenticate, dice Eliot, eccone una in particolare. Ve la presento, si chiama Dorothea Brooke. Ma quest'una in particolare non sarà dimenticata – e difatti siamo qui a leggerne e scriverne – proprio perché Eliot ce l'ha raccontata, permettendo al suo desiderio di dare frutti duraturi – e, incidentalmente, di avere la rivincita sulle malelingue di ieri e di oggi.

## Bibliografia

Eliot, G. *Middlemarch*, Garzanti, Milano 2021. Traduzione di Giovanni Baldi.

Franzen, J. *Crossroads*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2021.

Franzen J. intervistato da Merve Emre, «Vulture», 30 Settembre 2021, <https://www.vulture.com/article/interview-jonathan-franzen-crossroads.html>. Traduzioni mie.

Le Guin, U. *The Left hand of Darkness*, Gollancz, Londra 2018 [prima pubblicazione 1969].

Smith, Z. “*Middlemarch*” and *Everybody*, in Eliot, George, *Middlemarch*, Penguin, London-New York 2012 [prima pubblicazione 1871], pp. 921-923 [prima pubblicazione 2009]. Traduzioni mie.

Smith, Z. *Fascinated to Presume: In Defense of Fiction*, «The New York Review of Books», 10 Marzo 2019, <https://web.ics.purdue.edu/~drkelly/NYRBSmithFascinatedToPresumeDefenseFiction2019.pdf>. Traduzioni mie.

Wimsatt, W. K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. The University Press of Kentucky, Lexington 1954.

**Stefania Persano** è insegnante di lingue e traduttrice. I suoi interessi spaziano dalla narrativa all'epistemologia della didattica, dalla musica alla poesia e all'intreccio tra queste ultime.

**Parole chiave:** *Middlemarch*; fallacia intenzionale; rapporto autore-opera.