

Unplotting tragedy. Il fazzoletto rosa e la trama di *Adam Bede*

Valeria Cavalloro

1. Due fazzoletti

Nel terzo atto dell' *Otello*, a metà della scena terza, nel punto che costituisce il centro esatto dell'opera, si trova il breve scambio di battute al termine del quale viene inavvertitamente smarrito il fazzoletto ricamato di Desdemona. Nello spazio della laconica indicazione *He puts the handkerchief from him, and she drops it*,¹ equivalente per lo spettatore ai pochi secondi del rapido movimento di una mano, si compie l'evento che provoca l'estinzione delle opzioni di destino dei protagonisti, facendo loro imboccare in modo irrevocabile la via della conclusione tragica. Il fatto in sé – un fazzoletto caduto a terra – può apparire insignificante, ma lettore e spettatore non vengono ingannati neanche per un istante: sanno che tutto ciò che accade sulla scena è significativo, perché il fatto stesso di venire rappresentato costituisce la garanzia che prima o poi la sua esistenza acquisterà valore nella storia. Intuiscono subito che quel dettaglio, per quanto in sé banale, e per quanto incastonato in uno scambio dialogico non certo dei più memorabili del dramma, ha una sua importanza fondamentale, anche se non possono ancora indovinare quale. E intuiscono bene, perché sarà infatti proprio la perdita del fazzoletto a innescare la catena di azioni e reazioni nella cui corrente la sorte dei personaggi verrà intrappolata senza via di scampo, e in balia della quale essi finiranno per contribuire alla loro stessa distruzione. Non solo il dettaglio ha rivelato la sua importanza, ma, da oggetto magico e feticcio dell'amore coniugale qual era, si trasforma in emblema di gelosia e odio, e diventa simbolo di un'intera filosofia, quella che governa il ruolo del caso² nel determinarsi delle parabole tragiche shakespeariane.

1 W. Shakespeare, *Otello*, trad. it. e cura di A. Lombardo (testo originale a fronte), Feltrinelli, Milano 1996, p. 134.

2 K.S. Stockholder, *Egregiously an Ass: Chance and Accident in Othello*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», 13, 2, Spring 1973, pp. 256-272.

Nel ventottesimo dei cinquantacinque capitoli di *Adam Bede* (cinquantaquattro capitoli più un Epilogo, volendo essere precisi), a metà del secondo degli originali tre tomi in cui era divisa la prima edizione del romanzo, e quindi, proprio come la scena dell'*Otello*, collocato precisamente al centro dell'opera, si trova questo passaggio:

Arthur rimase immobile qualche minuto dopo che Adam fu andato via, ma poi si alzò con fatica dal divano e si guardò lentamente attorno, cercando qualche cosa nella scarsa luce lunare. Trovò un pezzetto di candela tra la confusione dei materiali da scrivere e da disegno. Poteva cercare meglio alla luce della candela e, accesa, andò con cautela intorno alla stanza come per accertarsi della presenza o dell'assenza di qualcosa. Alla fine rinvenne un piccolo oggetto che mise in tasca, e poi, ripensandoci, lo tolse e lo gettò nel cestino della carta. Era un fazzolettino da donna di seta rosa. Mise la candela sul tavolo e si gettò di nuovo sul divano, esausto per lo sforzo.³

La corrispondenza – che si tratti o no di una citazione intenzionale non è qui importante, anche se, data l'ampiezza e la profondità della cultura letteraria di George Eliot, sulla decisione di derubricare il fatto a mera coincidenza si potrebbe discutere a lungo – non è interessante tanto per la perfetta identità di collocazione con il passaggio shakespeariano, quanto per il rapporto diametralmente opposto che, rispetto a quello, intrattiene con la vicenda nel suo complesso.

La scena che lo contiene, una delle più belle del romanzo, è quella che rappresenta l'intenso dialogo tra Adam Bede e Arthur Donnithorne su Hetty Sorrel, e che condensa e drammatizza il nucleo etico dell'opera. Il capitolo si apre con il lento risveglio di Arthur dopo che Adam, sorpreso nel bosco in atteggiamenti inequivocabili con la ragazza per cui aveva sempre coltivato un silenzioso sentimento, e in nome della quale aveva fino a quel momento impegnato tutte le sue energie di onesto lavoratore per migliorare la propria condizione sociale, era stato sopraffatto dalla rabbia e l'aveva colpito con tanta forza da temere, per un attimo, di averlo addirittura ucciso. Succede un breve momento di stasi: passato il terrore dello sfiorato omicidio, ancora sotto shock, Adam accompagna Arthur al vicino Hermitage e corre in cerca di un cordiale. È in questo momento che il lettore, assistendo alle manovre di ricerca e occultamento del fazzoletto, inizia a trarre alcune conclusioni. La prima, più certa, è l'acquisizione del retroscena che fino a quel momento si era in una certa misura potuto intuire, ma del quale non era stato dato nessun vero elemento di conferma: vale a dire che la relazione tra il giovane capitano e la bellissima ma frivola Hetty è andata ben oltre i brevi incon-

3 G. Eliot, *Adam Bede*, ed. it. a cura di F. Nizi, Alberto Castelvechi Editore, Roma 2011, p. 348.

tri lungo il sentiero che ci sono stati mostrati, e che proprio il rifugio nel bosco è stata la sede dei loro convegni amorosi. In questo senso, la comparsa del fazzoletto ricalca i contorni degli elementi indiziari del romanzo poliziesco e del *courtroom drama*, come ha ben analizzato Kneale, rivelandosi quale «nasty bit of incriminating evidence, a “testimony of summer nights” that discredits Arthur’s downplaying of his involvement with Hetty».⁴

La seconda, a sua volta abbastanza certa anche se meno immediata della prima, è che dobbiamo modificare l’opinione che il romanzo finora ci ha portato a formare a proposito della qualità morale di Arthur. Nei precedenti capitoli, infatti, il volatile principio etico di questo personaggio e la sua fragile determinazione ci erano stati mostrati in una luce sempre – seppur ironicamente – benevola e almeno in parte condiscendente, spingendoci a credere che, se posto di fronte a una seria alternativa morale, il suo conflitto interiore, per quanto difficile, si sarebbe risolto nel modo più consono alla sua natura di «bravo ragazzo».⁵ Ora, invece, davanti al gesto brutale di gettare il delicato fazzoletto nel cestino delle cartacce (brutalità che si trasferisce metaforicamente e metonimicamente sulla stessa Hetty, di cui l’oggetto è una sorta di estensione, come sottolinea la sua appartenenza a quel repertorio peculiare, fatto di tutto ciò che è piccolo, fragile, grazioso, indifeso e inconsapevole, che identifica la protagonista femminile),⁶ la nostra indignazione viene sollecitata e quello che prima ci sentivamo invitati a perdonare come un difetto caratteriale di gioventù – non troppo diverso, e significativamente, da quei difetti riscattabili che caratterizzano ad esempio i giovani aristocratici di Jane Austen, da Emma a Mr Darcy – ci viene di colpo presentato nelle tinte di una vera e propria bruttura morale.

La terza conclusione, infine, la più obliqua e complessa di tutte, ma in qualche modo la più interessante per il modo automatico e irriflesso con cui la formuliamo, è la nuova consapevolezza che l’isolato edificio nel bosco non è più soltanto lo scenario del confronto fisico e morale tra i due personaggi, ma anche un luogo quasi certamente ricco di tracce dell’illecito rapporto amoroso. Rapporto che Arthur tenta ancora di negare davanti ad Adam, e che se invece venisse alla luce – come è plausibile aspettarsi, dato che ci troviamo sul “luogo del delitto” – potrebbe portare a un nuovo scontro violento e magari stavolta davvero mortale. Proprio

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

4 J.D. Kneale, *Hetty’s Hanky*, in «ESC», 31, 2-3, 2005, pp. 123-150: p. 132 (interessante anche dal punto di vista del confronto intertestuale con la tragedia di Shakespeare).

5 G. Eliot, *Adam Bede*, cit., p. 142.

6 L’identificazione di Hetty Sorrel con l’ambito semantico del «kittenish» è stata notata da numerosi interpreti del testo, ma il discorso più completo su questo tipo di caratterizzazione e sulle sue ricadute sull’organizzazione tematica del romanzo resta quello di B. Hardy, *The Novels of George Eliot*, The Athlone Press, London 1963.

come se stessi assistendo a una tragedia, l'apparizione così sottolineata del dettaglio ci dice qualcosa che va ben oltre il dettaglio stesso, e in reazione a ciò cominciamo spontaneamente a ricalcolare il potenziale drammatico della scena che si prepara, a formulare nuove ipotesi su come la situazione si svilupperà, a tentare di indovinare che ruolo giocherà in essa il maltrattato fazzoletto.

Al ricomparire di Adam, via via che con grande finezza psicologica George Eliot ci mostra come le impressioni del momento di crisi svaniscono e la ripresa del conflitto si faccia più vicina («quando la sua ansia sulla condizione di Arthur iniziò ad attenuarsi, provò sempre più quell'impazienza nota a tutti coloro la cui indignazione è stata interrotta dalle condizioni fisiche del colpevole»),⁷ la consapevolezza del fazzoletto nel cestino ci invade e leggiamo tutto ciò che segue con un senso di attesa crescente. Lo scontro tra i due personaggi riprende effettivamente, stavolta non nella sua forma muscolare ma in quella verbale del confronto dialogico tra due mondi spirituali incompatibili, uno scolpito in un rigore etico saldo fino all'intransigenza, e uno imbevuto di inconsistenza morale e strategie autoassolutorie. E più procediamo attraverso lo snodarsi della discussione, e vediamo come Adam, nonostante la sua indubbia supremazia morale e il suo successo nel costringere Arthur a promettere che chiuderà la sua storia con Hetty, accetti ingenuamente di credere che tra i due non sia successo niente di irrimediabile, più ci aspettiamo che il fazzoletto entri in scena e provochi una svolta narrativa, avviando una nuova fase di *Spannung* e rilanciando in avanti la trama. Ce lo aspettiamo tanto più perché, ora, la polarizzazione etica dei personaggi in campo è nettissima, e il nostro coinvolgimento empatico è tutto schierato a favore dell'onesto giovane falegname. Da un lato, capiamo molto bene che l'ingenuità con cui accetta la bugia di Arthur non è solo conseguenza della sua connaturata onestà (che lo ostacola nell'identificare la disonestà altrui), ma anche del comprensibile bisogno – non espressamente nominato ma alluso dall'autrice con grande precisione – di non considerare completamente perduta la ragazza di cui è innamorato, continuando a credere che sia ancora possibile per lui riuscire, prima o poi, a sposarla. Dall'altro lato vediamo, stavolta senza attenuazioni, la volontaria crudeltà di Arthur, che dopo un iniziale accenno di costernazione torna rapidamente a mentire per autodifesa, pur consapevole del grave torto che sta commettendo ai danni di quello che considera un suo amico. Tutti gli elementi sono vistosamente disposti per fare in modo che il lettore desideri l'ingresso in scena della terribile testimonianza, carica com'è di potenziale narrativo. Ma, con una certa delusione, la scena si esaurisce, il racconto passa ad altro, e nulla di

7 Eliot, *Adam Bede*, cit., p. 349.

quello che avevamo vagamente ipotizzato è accaduto: Adam ha creduto ad Arthur, i due si lasciano, e il fazzoletto non ha preso il suo posto nella trama, non è diventato rilevante, è rimasto un dettaglio senza senso su cui l'autrice ha abilmente convogliato le nostre attese e il nostro investimento emotivo per poi disilluderci completamente.

Il narratore non si risparmierà di ricordarci la sua presenza una ventina di capitoli più tardi, durante una scena in cui i due personaggi si trovano nuovamente faccia a faccia nell'Hermitage, dopo che il triste finale della storia di Hetty (prostrata dall'abbandono, costretta a fuggire per nascondere la propria gravidanza, tentata da pensieri di suicidio e infine colpevole della morte del proprio neonato, per la quale verrà condannata al patibolo e poi alla colonia penale) si sarà compiuto, in un'atmosfera di risentimento, rimorso, e di titanico sforzo per superare questi sentimenti e giungere a una riconciliazione.

Nessuno era più entrato nell'Hermitage dal giorno in cui ci erano stati insieme loro due, perché Arthur aveva chiuso la chiave nella sua scrivania. E adesso, quando aprì la porta, c'erano il residuo di candela nella lampada e la sedia nello stesso posto dove Adam ricordava di essersi seduto; c'era ancora il cestino pieno di pezzi di carta e, in fondo, Arthur scorse subito un fazzolettino di seta rosa.⁸

Nonostante molto sia stato narrato dalla sua prima comparsa, al riporsi del piccolo oggetto la sua carica narrativa sembra perfettamente intatta (significativo l'articolo determinativo del testo originale, «there was *the* little pink silk handkerchief»,⁹ che stabilisce un collegamento forte con la scena di molti capitoli prima). Non possiamo fare a meno di rievocare almeno una parte di quelle iniziali aspettative, immaginando la possibilità che una tardiva, inopinata scoperta del fazzoletto spazzi completamente via i buoni propositi di pacificazione tra i due protagonisti, rimandando la conclusione dei loro percorsi umani o magari producendo una conclusione ancora più completamente tragica. Ma anche questo non succede: la scena termina con la difficile riconciliazione, il rifugio nel bosco viene congedato per non ricomparire mai più, la storia giunge alla sua conclusione. Siamo costretti a riconoscere di aver abboccato a quello che Hitchcock avrebbe chiamato un «MacGuffin», un'esca metaletteraria pensata per attirare la nostra attenzione e indurci a una scommessa interpretativa che poi si rivelerà totalmente ingenua.

Quello che proviamo è esattamente lo stesso senso di frustrazione che sperimentiamo, ad esempio, alla fine delle due scene di caccia che si leg-

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

8 *Ivi*, p. 533.

9 G. Eliot, *The Writings of George Eliot*, vol. IV, *Adam Bede II*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York 1907, p. 256 (corsivo mio).

gono in *Guerra e pace* e in *Anna Karenina*, o nel viaggio di Frédéric Moreau verso la casa di Madame Arnoux nell' *Educazione sentimentale*. Di che cosa si tratta?

2. Una digressione sulla trama

Questo senso di frustrazione, che in prima battuta può portare il lettore occasionale ad accusare l'opera di essere "scritta male", è un sintomo che, se analizzato con i mezzi adatti, ci dice varie cose. In primo luogo, è riconducibile all'ambito di quei sentimenti di «disorientamento e mortificazione»¹⁰ che segnalano il prodursi di un malfunzionamento, e quindi di un'emersione, del meccanismo automatico e solitamente inconsapevole di istruzioni di comportamento – il *frame*, per dirla con Goffman – che configura la nostra interazione con gli artefatti complessi. Nel caso in questione, in cui l'artefatto è quel tipo particolarmente codificato di testo letterario che chiamiamo genericamente "romanzo dell'Ottocento", il *frame* che si manifesta coincide con ciò che Matti Hyvärinen (tanto per scegliere tra le tante definizioni possibili una efficacemente sintetica) ha chiamato *everyday conception of narrative*: «a simple version of Aristotelian narrative featuring a complete narrative with a strong sequence between a beginning, middle and end».¹¹ In altre parole, è quella sorta di radiazione di fondo concettuale che continua a far risuonare, benché in una forma distorta da secoli di progressivo «degrado dottrinario» e semplificata dall'effetto paradossale della sua fortuna scolastica,¹² quei precetti di «unità» e «organicità» formulati nella *Poetica* e ormai divenuti parte delle nostre strutture di senso, come è evidente ad esempio nelle recenti e recentissime discussioni che coinvolgono il concetto di *storytelling*.

In secondo luogo, questo sentimento di insoddisfazione per la sorte del fazzoletto rosa testimonia la frustrazione di una più generale aspettativa, quella che Peter Brooks ha individuato come nucleo fondamentale

- 10 E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of the Experience*, pp. 345-347: «All frames involve expectations of a normative kind as to how deeply and fully the individual is to be carried into the activity organized by the frames. [...] Given that the frame applied to an activity is expected to enable us to come to terms with all events in that activity (informing and regulating many of them), it is understandable that the unmanageable might occur, an occurrence which cannot be effectively ignored and to which the frame cannot be applied, with resulting *bewilderment* and *chagrin* on the part of the participants» (corsivi miei).
- 11 M. Hyvärinen, *Towards a Conceptual History of Narrative*, in *The Travelling Concept of Narrative*, ed. by M. Hyvärinen, A. Korhonen and J. Mykkänen, Helsinki Collegium for Advanced Studies («COLLeGIUM»), Helsinki 2006, pp. 20-42: p. 37.
- 12 Per un'ottima analisi della storia di lungo periodo dell'estetica aristotelica e soprattutto delle successive distorsioni impressigli dal sovrapporsi delle interpretazioni si veda P. Tortonese, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, Paris 2013; ma a proposito della persistenza di un aristotelismo semplificato in azione nella storia del romanzo è interessante anche L. Orr, *Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel*, Bucknell University Press, Lewisburg 1991.

del nostro rapporto con il gesto primordiale del racconto, ovvero l'aspettativa della trama, intesa come ciò che

crea e mantiene acceso il desiderio, garantendo che il punto terminale, da un lato differito dall'altro espressamente indicato e promesso, potrà offrire quel che potremmo chiamare un luminoso ed equilibrato riposo, a un tempo appagamento e prospettiva corretta.¹³

L'idea, che suona così naturale e persino ovvia, di considerare la trama come "struttura di garanzia" incaricata di perseguire l'appagamento del lettore è in realtà l'effetto della naturalizzazione di un fatto storico profondamente artificiale, ovvero il processo di codificazione di un sistema di regole in base alle quali, a un certo punto della storia della poetica classica, si è cominciato a promuovere un metodo di costruzione dei racconti e a rifiutarne un altro. Il metodo promosso, ovviamente, era quello che si basava sulle due principali prescrizioni che si leggono nell'ottavo e nel nono capitolo della *Poetica*: quella per cui è necessario che il racconto abbia per oggetto «un'azione unitaria e insieme intera», le cui componenti «stiano insieme in modo tale che, trasposta una parte o eliminata, l'intero ne sia alterato e sconnesso»,¹⁴ e quella per cui «l'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verisimiglianza o la necessità». ¹⁵ Un doppio meccanismo di selezione e disposizione che, anche se negli ultimi duecento anni è stato progressivamente contestato almeno dalla scrittura di ricerca, non ha ancora finito di influenzare la nostra comprensione superficiale (ma in un certo senso proprio per questo "profonda") di come dovrebbe essere costruita una storia, e specialmente un romanzo.

Volendo ragionare in termini concreti, un primo aspetto interessante della persistenza di questa aspettativa involontaria emerge proprio dalla vicenda del fazzoletto di Hetty, soprattutto se messa a confronto con quella del fazzoletto di Desdemona, e coinvolge il trattamento dei dettagli, o più esattamente la differenza di trattamento che riserviamo spontaneamente a due "tipi" di dettagli. Da una parte, quelli che fanno il loro ingresso nel testo solo come informazioni di servizio, e il cui unico ruolo è quello di avvalorare l'*effet de réel*,¹⁶ di costruire lo "sfondo" che deve conquistare la nostra fiducia poetica ma che non fa parte della catena narrativa, e del

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

13 P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 1995, p. 66.

14 Aristotele, *Poetica*, trad. it. e cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 59 [1451a].

15 *Ivi*, p. 61 [1451b].

16 «Tutto ciò che dice come il "reale" sia ritenuto sufficiente a se stesso, abbastanza forte per smentire ogni idea di "funzione", al punto che la sua enunciazione non ha alcun bisogno di essere integrata in una struttura, e che l'*esserci-stato* delle cose è un principio sufficiente del discorso». R. Barthes, *L'effetto di reale*, in *Id.*, *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159: p. 157.

quale quindi possiamo dimenticarci senza che ciò comprometta la nostra comprensione della storia. Dall'altra, quelli che entrano nella sequenza narrativa con una forma tale da attivare la nostra competenza di lettori e indurci a interpretarli come allusioni, anticipazioni, indizi dell'autore sui futuri snodi della trama, da fissare nella memoria – in perfetto accordo con una delle più semplici ma funzionanti strategie di sollecitazione dell'interesse del lettore – in attesa che il loro ruolo nascosto si riveli. Se ci chiediamo quali sono questi dettagli speciali, e cosa marchi la loro differenza sostanziale dagli altri, siamo costretti a rispondere che non c'è un metodo esatto per identificarli, ma che ci sono soltanto alcuni caratteri ricorrenti, variabili da genere a genere e da epoca a epoca, che hanno il particolare effetto di "risuonare" con le nostre passate esperienze di lettura e di spingerci istintivamente a registrarli come importanti. Può essere, ad esempio, il ripetersi della segnalazione della loro presenza, l'addensarsi della loro caratterizzazione rispetto ad altri elementi apparentemente equivalenti, oppure, come in questo caso, il loro inopinato inserimento in mezzo a scene o passaggi di cui sembrano spezzare la tensione narrativa in modo ingiustificato. Si tratta insomma di quei caratteri che ci danno l'impressione di violare quel plurisecolare principio di economia rappresentativa – che oggi ci è familiare nella veste aggiornata e novecentescamente accettabile della formula čechoviana per cui «non si può mettere sulla scena un'arma carica se non si ha intenzione di far sparare qualcuno»¹⁷ – in nome del quale supponiamo che lo spazio prezioso dell'opera d'arte non possa essere sprecato per ospitare materiale inutile, e che in realtà è quanto resta della formulazione di uno dei gesti fondamentali della narrazione: quello della selezione epica. Vale a dire il gesto che sancisce il diritto e il dovere del poeta di cancellare dalla propria rappresentazione tutte quelle parti di realtà che non fanno parte dell'«intero» che sta imitando – un gesto che siamo abituati a dare per scontato, ma che non è così banale.

In terzo luogo, infatti, la delusione per la non realizzazione delle potenzialità del dettaglio del fazzoletto tocca il livello molto profondo e scarsamente cosciente, ma fondamentale, del nostro rapporto filosofico con la realtà e del ruolo di mediazione che affidiamo all'arte. Il meccanismo della selezione non è solo uno strumento della "tecnica" artistica, ma un gesto concettuale che incarna una precisa concezione del mondo: storicamente, quella che Aristotele aveva sviluppato in contrapposizione a Platone, sostituendo l'ipotesi di principi ordinatori trascendenti, conoscibili solo attraverso la contemplazione, con quella di leggi intrinseche alla massa concreta e caotica dell'esistente, dalla quale possono essere portate

17 A.P. Čechov, Lettera a A.S. Lazarev-Gruzinskij, 1 novembre 1889, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Nauka, Moskva 1974-1988, tom XXI, *Pis'ma 1875-1890*, p. 273.

alla luce attraverso un esercizio di (competente) riconfigurazione dell'esperienza; praticamente, quella che adottiamo quando guardiamo al reale come a una superficie abitata da percorsi di senso che è possibile scoprire e che, se messi nel giusto ordine, alla fine possono restituire il mosaico completo della logica del mondo. E questo era il significato che, pur con la lieve deformazione che il tempo imprime inevitabilmente ai concetti di lunghissima durata, la costruzione della trama aveva ancora a metà dell'Ottocento, quando George Eliot smette di limitarsi al giornalismo e alla traduzione, e comincia a comporre le sue prime opere narrative.

Questa deviazione storica ci permette ora di tornare al nostro problema iniziale del fazzoletto con uno strumento in più per tentare di capire con quale scopo l'autrice di *Adam Bede* ha voluto giocarci questo piccolo tiro. Riprendiamo per un momento il discorso sulla nostra – presunta – capacità di distinguere i dettagli coinvolti nei meccanismi di avanzamento della trama (cioè nei meccanismi che suscitano il nostro desiderio), da quelli dedicati a funzioni relativamente secondarie come accreditare la verosimiglianza del mondo rappresentato. Questa differenziazione, alla quale la nostra epoca è stata allenata dal realismo storico, non funziona in modo ugualmente efficace con tutti i romanzi realistici, e se non dà problemi con un'opera come quelle di Balzac – quando vediamo due sconosciuti aggirarsi per le scale buie della pensione Vauquer intuimmo subito che la loro presenza non serve solo a dare spessore allo sfondo di *Père Goriot*, e non ci sbagliamo – con un'opera come *Adam Bede* invece dà risultati altalenanti:

Sometimes the reader finds it quite easy to establish such distinctions; but occasionally he must make a choice. The sheepdog lying in the shavings may or may not be simply vouching for the reality of the scene – a detail incorporated merely as a form of reassurance that this is a novel and not, say, a romance. (But perhaps it is important to have the dog in here, he may have a part in the plot).¹⁸

Questo passaggio di Frank Kermode, non a caso uno studioso che ha dedicato un lavoro fondamentale alla comprensione dei meccanismi narrativi,¹⁹ sottolinea proprio che il dubbio classificatorio che proviamo davanti al cane da pastore è la prova che il funzionamento della trama di *Adam Bede* non coincide del tutto con il funzionamento che, nella nostra «everyday conception», tendiamo a dare per scontato di trovare in un romanzo ottocentesco. Vale quindi la pena di chiedersi quali sono le differenze, e a cosa possiamo attribuirle.

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

18 F. Kermode, *On Reading Novels*, in Id., *Essays on Fiction. 1971-82*, Routledge & Kegan Paul, London-Melbourne-Henley 1983, pp. 114-132: p. 117.

19 F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1967], trad. it. di G. Montefoschi, Rizzoli, Milano 1972.

3. Un esperimento formale

Composto tra il 1857 e il 1858, e pubblicato nel 1859, *Adam Bede* fu il primo romanzo di George Eliot e la sua prima occasione di misurarsi con le possibilità e i limiti espressivi di una forma-trama ben più complessa di quella dei racconti lunghi di *Scenes of Clerical Life*, fino a quel momento il suo prodotto artistico di maggior impegno. Agli occhi di un lettore del XXI secolo, che guarda alla letteratura ottocentesca come qualcosa da cui lo separa la barriera tappezzata di manifesti poetici e istanze (e miti) di rinnovamento del Novecento, le opere narrative del «secolo d'oro» tendono per forza di cose a sembrare tutte molto simili tra loro, distinte solo debolmente da piccole caratteristiche. Per di più, se messa a confronto con due suoi contemporanei come Flaubert, che in quegli stessi anni veniva processato per oltraggio alla morale sostanzialmente a causa del suo narratore impersonale, colpevole di non fornire un appropriato filtro correttivo alle vicende di un'adultera, e Tolstoj, che mentre leggeva *Adam Bede*²⁰ stava negoziando con perplessi caporedattori la pubblicazione in rivista di un lunghissimo romanzo-saggio infarcito di brani di filosofia della storia, George Eliot non sembra certo sveltare per spirito innovativo. Al contrario, le caratteristiche maggiormente note della sua scrittura hanno a prima vista più aspetti in comune con gli usi letterari della generazione precedente che con quelli della sua: basti pensare alla sua inclinazione per un paesaggismo che bordeggia lo stile pastorale, alla costante sottolineatura della qualità morale delle azioni rappresentate, o all'onnipresenza della voce narrante, titolare di un discorso talmente caratterizzato da renderla quasi un personaggio, e sempre libera di interrompere la narrazione con intrusioni sentenziose su questioni che talvolta non sono nemmeno collegate con i fatti che si stanno svolgendo. Ma se si va oltre questi aspetti relativamente fuorvianti si possono trovare varie ragioni per sostenere che *Adam Bede* costituisca a tutti gli effetti un esperimento formale dai contorni estremamente sofisticati per la sua epoca, incentrato in particolare sulla necessità di superare i criteri che presiedevano alla costruzione delle trame. Un progetto che innervò tutti i testi successivi dell'autrice, e di cui il clamorosamente inutile fazzoletto rosa costituisce in un certo senso un simbolo.

20 Come testimoniato dall'annotazione di diario dell'11 ottobre 1859: «Ogni giorno il morale è sempre peggiore, e sono quasi tornato al vecchio andazzo. Mi sforzerò di ribellarmi. Ho letto *Adam Bede*. È molto tragico, anche se non è realistico ed è tutto dominato da un solo pensiero. Non fa per me». L.N. Tolstoj, *Pol'noe sobranie sočinenij v devjanosto tomach*, tom XLVIII, *Dnevnik i zapisnye knižki 1858-1880*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Moskva 1952, p. 22. Curiosamente – ma non insolitamente per Tolstoj – qualche decennio dopo parlerà di *Adam Bede* come di uno dei pochi «esempi di superiore arte religiosa, scaturita dall'amore verso dio e verso il prossimo». L.N. Tolstoj, *Che cos'è l'arte*, trad. it. e note di F. Frassati, Donzelli editore, Roma 2010, p. 188. W. Gareth Jones ha ipotizzato che il romanzo di George Eliot abbia profondamente influenzato la concezione di *Anna Karenina*: W.G. Jones, *George Eliot's «Adam Bede» and Tolstoj's Conception of «Anna Karenina»*, in *Tolstoj and Britain*, ed. by W.G. Jones, Berg, Oxford 1995, pp. 473-481.

Superfluo dire che questa inutilità non è da intendersi in senso pieno: si è già visto come questo dettaglio sia in realtà centrale per il contributo che dà a delineare il profilo morale di Arthur, a evocare l'interesse del lettore mimando una struttura tipica del romanzo giudiziario,²¹ e infine a suscitare la nostra comprensiva pietà verso Hetty, personaggio altrimenti "antipatico" – etimologicamente – al massimo grado. L'inutilità che si intende qui è quella strettamente narrativa di ciò che, pur opponendosi alla selezione aristotelica, per qualche motivo guadagna comunque l'accesso all'opera: un elemento inedito prima dell'avvento del romanzo, e per descrivere il quale la teoria letteraria dell'ultimo secolo non ha risparmiato terminologia. «Motivo libero»,²² «catalisi»,²³ «satellite»,²⁴ «riempitivo»;²⁵ un'intera costellazione lessicale imparentata con la semantica del superfluo, dell'inessenziale, del subordinato, in qualche caso addirittura del difettoso, è stata evocata per cristallizzare in un nome dalle rigorose sonorità scientifico-matematiche e dall'accezione significativamente negativa il carattere anarchico di un elemento che, a partire da una certa fase della storia del genere romanzesco, ha cominciato a bucare il tessuto, fino a quel momento ancora compatto, di quel principio millenario di costruzione del senso che era la trama aristotelica.

Non è affatto un caso che, nel famigerato XVII capitolo di *Adam Bede*, «In Which the Story Pauses a Little», la voce narrante si dilunghi in questa riflessione:

È per questa caratteristica rara e preziosa di veridicità [ovvero: la capacità di rappresentare la verità a scapito della bellezza] che trovo piacevoli molti quadri della scuola olandese, che vengono invece disprezzati dai cosiddetti "intenditori". Ci vedo una sorta di deliziosa partecipazione in queste fedeli raffigurazioni di una monotona vita casalinga, che è stata la sorte di tanti miei simili, molto più dell'esistenza lussuosa o dell'assoluta miseria o della tragica sofferenza o dell'impresa drammatica.²⁶

La pittura olandese, infatti, è proprio il luogo in cui, secondo Franco Moretti, va rintracciato il paradigma originario di quel «riempitivo» che poi si è installato nel *novel* ottocentesco diventandone addirittura uno

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

21 Vd. Kneale, *Hetty's Hanky*, cit.

22 B.V. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in Id., *Teoria della letteratura*, trad. it. di M. Di Salvo, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 185-186.

23 R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* [1966], in R. Barthes, A.J. Greimas (et al.), *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, ed. it. a cura di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Bompiani, Milano 2003, pp. 5-46: pp. 20-21.

24 S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Pratiche, Parma 1987.

25 F. Moretti, *Il secolo serio*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 689-725.

26 Eliot, *Adam Bede*, cit., p. 203.

degli aspetti caratterizzanti. Ma se la proliferazione di questo elemento è comune alle opere della prima e soprattutto della seconda metà del secolo, a rendere peculiare l'utilizzo che ne fa George Eliot, al punto da poter giustificare la qualifica di "sperimentale" per la sua arte, è la sua interazione paradossale con geometrie narrative di elevatissima precisione, davvero rare nel contesto letterario della sua epoca, e delle quali *Adam Bede* offre un esempio magistrale. E non si sta parlando della presunta ossatura didattico-morale che una certa tradizione critica ha voluto individuare nella sua opera in generale²⁷ e che, al contrario, è proprio ciò che questo romanzo nega, come si vedrà più avanti, ma della vera e propria disposizione geometrica dei volumi narrativi del testo, così come emerge dalla forma sintetica che lo rappresenta meglio: l'indice. Se si tenta il piccolo esperimento di tradurre in forma grafica la sequenza narrativa del romanzo tenendo come criterio la scansione dei capitoli, si ottiene un risultato sicuramente degno di interesse, e cioè che l'andamento piano e omogeneo della narrazione, tipico del genere e dell'epoca, si distende su una struttura matematicamente perfetta. Formata da ventisei capitoli di intreccio delle premesse, da tre capitoli centrali di climax in cui la direzione della parabola narrativa si inverte, e da altri ventisei capitoli di progressivo scioglimento (per lo più tragico) delle complicazioni precedentemente configurate, essa costituisce la realizzazione di una perfetta piramide di Freytag,²⁸ vale a dire del tipo di organizzazione testuale che ci aspettiamo di trovare in un testo medievale, costruito secondo la forma richiesta dalle esigenze dell'interpretazione allegorica, come la *Commedia*, oppure in una tragedia.

Chiediamoci dunque che cosa faceva George Eliot di innovativo mentre componeva questo suo primo romanzo. In primo luogo, sicuramente, quello che facevano molti romanzieri della sua generazione, ovvero erodere il *plot* serrato delle strutture tragiche, sciogliere sistematicamente le

27 Che le opere di George Eliot avessero un sostanziale intento pedagogico è un'idea nata già all'epoca dell'attività dell'autrice, e consolidatasi nel tempo grazie soprattutto a due fattori: l'uso dei suoi romanzi, tra gli altri, nelle scuole per promuovere una idealizzata «Victorian ideology» (vd. ad esempio K.M. Newton, *Modernizing George Eliot*, Bloomsbury Academic, London-New York 2011, p. 216: «this use of the novel [*Silas Marner*] in schools [...] may have been a significant factor in continuing the decline of Eliot's reputation as an artist [...] since it reinforced the view of her as a heavy Victorian moralist») e l'intervento di alcuni pareri considerati autorevoli, come quello del secondo marito John Cross, autore di una *Life of George Eliot* che ebbe «a devastating effect on George Eliot's popularity. Its emphasis on her serious, sagelike, pontifical side reinforced the feeling, already widespread, that she was more a moralist and philosopher than a novelist»: B.J. Paris, *Rereading George Eliot. Changing Responses to Her Experiments in Life*, State University of New York Press, Albany 2003, p. 17.

28 La piramide di Freytag è una sintesi grafica della forma-trama che prevede uno sviluppo in cinque fasi: *introduction* (esposizione delle circostanze e dell'episodio iniziale motivante), *rise* (arricchimento dell'intreccio e dei motivi principali), *climax* (punto di svolta), *fall* (progressivo scioglimento delle complicazioni) e *catastrophe* (conclusione definitiva). G. Freytag, *Technique of the Drama. An Exposition of Dramatic Composition and Art*, Scott, Foresman & Company, Chicago 1900, pp. 115ss.

tensioni su cui si reggeva l'effetto delle trame tradizionali, lasciandosi alle spalle quel «paradigma teatrale» che aveva dominato il *novel* del periodo romantico e della prima metà del secolo, e che si basava su una trama «densa, compatta, costruita attorno a gesti stilistici netti e centripeti, piena di scontri decisivi e di scene madri», in cui «abbondano le coincidenze e le agnizioni, come se il mondo e il caso collaborassero a intrecciare i destini». ²⁹ Ma faceva anche qualcosa di più caratteristico, vale a dire confezionare strutture formali di straordinario equilibrio e complessità – fatte di geometrie perfette, simmetrie, duplicazioni, catene metaforiche, riecheggiamenti interni di temi, immagini e motivi da un punto all'altro del testo ³⁰ – per poi sabotarle dall'interno attraverso strumenti narrativi che ne disinnescassero completamente l'effetto. È a questo secondo progetto che appartiene la scena del fazzoletto di Hetty e i molti altri «fazzoletti» di cui la trama di *Adam Bede* è piena. Basti pensare al misterioso «uomo con gli stivali», che viene avvistato e annunciato da vari personaggi e che, pur sembrando per un attimo sul punto di entrare a far parte della storia (è forse il possibile acquirente della fattoria della famiglia adottiva di Hetty, i Poyser), resterà una presenza fantasmatica mai veramente chiamata in causa nel racconto. Ma è forse ancora più interessante il caso della quantità di personaggi finemente caratterizzati, dotati di storie personali e di mondi interiori a cui la narrazione fa volentieri spazio, che però, nonostante su di loro si eserciti la stessa cura con cui sono trattati i protagonisti, ³¹ esistono solo per comparire in una scena e non essere nominati mai più. Jim il Biondo, compagno di bottega di Adam, Bess Cranage, la giovane che si strappa gli orecchini per la suggestione di un sermone sul peccato della vanità, Mrs. Irwine, la statuarina e sentenziosa madre del reverendo Irwine, e più di tutti la «gentile Mary Burge», nominata di continuo, addirittura presa in considerazione da Adam come possibile moglie, di cui conosciamo famiglia, carattere e persino abbigliamento, ma che non entra mai in scena: sono tutti presentati in una forma che non si distingue in nessun modo da quella con la quale vengono presentati i tre protagonisti, compaiono illuminati dalla luce di un riflettore perfettamente identico al loro, eppure li vedremo solo una volta o addirittura non li vedremo

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

29 G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 277.

30 Per la rivalutazione dell'abilità formale di George Eliot e del suo impatto sulla tradizione del romanzo il riferimento obbligato, oltre al citato saggio di Barbara Hardy, *The Novels of George Eliot* e al suo di poco successivo *The Appropriate Form. An Essay on the Novel* (The Athlone Press, London 1964), è lo storico volume di Frank Raymond Leavis, *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Chatto & Windus, London 1948.

31 Ovvero in flagrante violazione di quel principio di calibratura dell'accuratezza della caratterizzazione in base al ruolo primario o secondario del personaggio che è una delle prassi letterarie più comuni della narrativa occidentale, la cui illustrazione più nota, nei termini ormai canonici della contrapposizione tra *flat* e *round character*, è quella che si trova in E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, trad. it. di C. Pavolini, Garzanti, Milano 1991, pp. 73 ss.

affatto. Per contro, mettendo in campo una strategia uguale e opposta, e ancora più spiazzante, George Eliot gestisce lo spazio dei protagonisti in modo tale da far sì che sembrino realizzare la loro centralità solo in modo precario, provvisorio, come se i “piedistalli narrativi” che dovrebbero innalzarli e farne i cardini della storia fossero instabili e traballanti. È quello che accade con Arthur, che dopo lo scontro frontale del capitolo XXVIII sparirà dal romanzo per ricomparire solo nelle ultime pagine, e della cui sorte non ci verrà detto quasi niente;³² è quello che accade con Dinah, la predicatrice metodista che appare all’inizio della storia, sparisce per la gran parte della narrazione, e ricompare alla fine apparentemente solo per generare lo sconcertante finale che è sicuramente la parte dell’opera più universalmente condannata dai critici; e soprattutto è quello che accade con lo stesso Adam, le cui vicende personali, pur essendo egli letteralmente il titolare della storia e l’unico personaggio a rimanere costantemente presente in scena, sono compresse in uno spazio narrativo che non rappresenta nemmeno la metà del volume complessivo del romanzo e spesso rimane dominato da una sensazione di lateralità. Ma nel modo più clamoroso è quello che accade con Hetty, la cui parabola narrativa è così sistematicamente dislocata, oscurata, censurata da vaste ellissi, e infine letteralmente rimossa, che soltanto sul finale del romanzo scopriremo che era in realtà quella, tra le varie vite rappresentate, che conteneva l’unico «evento» (in senso aristotelico) di tutta la storia, l’unico balenare di quella «devianza» che, nella tradizione letteraria, è sempre stata considerata la «condizione necessaria perché la vita sia raccontabile».³³

4. Decostruire la trama

A ispirare *Adam Bede* era stato un fatto di cronaca. Si trattava del caso di Mary Voce, una ragazza giustiziata per aver avvelenato la neonata che aveva avuto da una relazione extraconiugale, e salita agli onori della cronaca non tanto per il suo crimine quanto per la leggenda della fantomatica conversione a cui si raccontava fosse stata condotta dall’intervento di una predicatrice metodista, Elizabeth Tomlinson, la notte prima dell’esecuzione.³⁴

32 Tanto che il revisore della «Westminster Review» criticò il romanzo per il suo finale, che aveva trovato «abrupt», sostenendo che «it would also be a satisfaction to him [the reader] to be informed of the chief events of Arthur Donnithorne’s life after his return to Hayslope». Cit. in Hardy, *The Novels of George Eliot*, cit., p. 154.

33 Brooks, *Trame*, cit., p. 148.

34 La vicenda aveva avuto un grande impatto, tanto che vi avevano già attinto, con vari risultati compositivi, il metodista Henry Taft, che ne aveva fatto un racconto di conversione dal titolo *An Account of the Experience and Happy Death of Mary Voce*, e due anonimi autori di *broadsheets* intitolati *The Life, Character, Behaviour at the Place of Execution and Dying Speech of Mary Voce e A Full and Particular Account of the Life, Trial, and Behaviour of Mary Voce*. Vd. *Introduction*, in G. Eliot, *Adam Bede*, Edited with an Introduction and Notes by V. Cunningham, Oxford University Press («Oxford World’s Classics»), Oxford 1998, pp. VII-XL: pp. XXXVI-XXXVII.

George Eliot non ne era però venuta a conoscenza dai giornali, bensì per racconto diretto, essendo Elizabeth Tomlinson il nome da nubile della donna che aveva sposato suo zio, diventando la «Aunt Samuel» di cui abbiamo notizia dai diari.³⁵

Questo significa che, tra l'idea originale e la realizzazione, la storia subì un doppio decentramento: una prima volta, nel passaggio dalla tragica rappresentazione diretta delle vicende della ragazza infanticida alla smorzata, ma ancora drammatica, rappresentazione dislocata di quelle vicende dalla prospettiva della predicatrice che ne raccoglie la confessione, e una seconda volta, ormai quasi completamente neutralizzata, nello spostamento dalla prospettiva della predicatrice a quella dell'uomo (e qui le attinenze biografiche con l'autrice si interrompono) che l'avrebbe poi sposata e che, nell'elaborazione di George Eliot, diventa il protagonista, colui che era stato originariamente innamorato della ragazza. Se ne ricava qualcosa di molto interessante ai fini della nostra comprensione della trama: con una serie di ricalibrature della struttura, e trasformando quella che poteva essere la storia di Hetty – la storia di una *Pamela* rivisitata in chiave realistica – prima nella storia di Dinah, e poi in quella di Adam, George Eliot ha progressivamente ridotto, fino a estinguerlo del tutto, l'evento tragico. Un evento che, se George Eliot fosse stata interessata ai criteri di costruzione delle trame comunemente accettati e apprezzati dalla sua epoca – quelli del *plot of action*³⁶ di cui *Tom Jones* rappresenta la realizzazione per antonomasia e che, pur appartenendo a una tradizione parzialmente tramontata, continuavano ad avere un vasto riscontro nella scrittura romanzesca del secolo successivo – avrebbe in teoria potuto essere il nucleo del «senso della fine»³⁷ del romanzo, il punto di massima tensione in vista del quale orientare le catene causali di un'intera trama tragica, attivando quel meccanismo di «retrospective realignment of the Past»³⁸ che fa dell'ipotetico punto finale il criterio selettivo che deve sorreggere tutta la trama. Il che, incidentalmente, ci dice qualcosa di particolarmente interessante anche

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

35 «The germ of *Adam Bede* was an anecdote told me by my Methodist Aunt Samuel [...] – an anecdote from her own experience. [...] It occurred to her to tell me how she had visited a condemned criminal, – a very ignorant girl, who had murdered her child and refused to confess; how she had stayed with her praying through the night, and how the poor creature at last broke out into tears, and confessed her crime». G. Eliot, *George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals*, vol. II, *Famous*, ed. by J.W. Cross, William Blackwood and Sons, Edinburgh-London 1885, pp. 65-66.

36 Secondo Ronald Crane, il principio del *plot of action* è quello che basa la valutazione della qualità di una storia sulla varietà di incidenti rappresentati, sulla quantità di *suspense* evocata, e sull'abilità di introdurre un grande numero di elementi eterogenei portandoli tutti a convergere su un finale perfettamente coerente senza lasciare alcun «filo pendente». R.S. Crane, *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones*, in *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, ed. by R.S. Crane, University of Chicago Press, Chicago 1957, pp. 62-93.

37 Kermode, *Il senso della fine*, cit.

38 A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, London 1965, p. 168.

sull'importanza che questa scrittrice attribuiva alla rappresentazione e alla messa in forma del potere deformante dell'egoismo, che qui non si limita a essere tematizzato ma assume uno sviluppo a tutti gli effetti metanarrativo: se infatti consideriamo che «Hetty is rendered almost consistently in external focalization, though often through the internal focalization of other characters' thoughts about her»,³⁹ possiamo facilmente arrivare a capire come, nel momento in cui il narratore resta all'esterno di un personaggio e lascia che la sua esistenza sia riportata dallo sguardo altrui, un'intera storia (o tragedia) possa svanire sullo sfondo e compiersi senza che nessuno la noti o la racconti, persino se vi ha preso parte.

Ma George Eliot era tutt'altro che interessata al *plot of action*. Al contrario, quello che le interessava e che in *Adam Bede* si manifesta per la prima volta è proprio la volontà di infrangere il meccanismo tradizionale della trama, se necessario sferrando un attacco frontale e violento a quel tipo di lettori rappresentato dalla «Mrs. Farthingale» di sterniana memoria che aveva fatto la sua comparsa in *Amos Barton*, stereotipo del lettore «who prefers the ideal in fiction; to whom tragedy means ermine tippets, adultery, and murder»,⁴⁰ e che ritorna anche qui, proprio nel capitolo XVII.

«Il rettore di Broxton è poco più di un pagano!», sento affermare da alcuni lettori. «Sarebbe stato più costruttivo dare ad Arthur dei buoni consigli. Avresti potuto pronunciare parole esemplari come in un sermone». Certo, avrei potuto anche farlo se l'arte del narratore fosse quella di descrivere situazioni come non sono mai accadute e come non accadranno mai. [...] Però il mio compito è proprio quello di evitare una tale rappresentazione arbitraria, e di ritrarre con fedeltà persone o cose come sono riflesse nella mia mente. [...] «Allora perché non sistemi meglio gli eventi per renderli più giusti? [...] Metti i cattivi dalla parte del torto e i buoni dalla parte della ragione, e fai in modo che questi si comportino in modo impeccabile. Così si vedrebbe subito cosa dovremmo ammirare e cosa condannare».⁴¹

Questo passaggio straordinario ci chiarisce due elementi molto importanti. Il primo è che il presunto didatticismo morale che un certo filone critico⁴² ha attribuito a George Eliot sulla scorta del prestigioso giudizio di Henry James, secondo cui la costante tematizzazione dell'elemento etico

39 M. Fludernik, *Eliot and Narrative*, in *A Companion to George Eliot*, ed. by A. Anderson and H.E. Shaw, John Wiley & Sons, Oxford 2013, pp. 21-34: p. 29.

40 G. Eliot, *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton*, in Ead., *The Writings of George Eliot*, vol. I, *Scenes of Clerical Life*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1907, p. 61.

41 Ead., *Adam Bede*, cit., pp. 201-202.

42 Vale la pena di notare che questa assimilazione, che ci sembra difficile da sostenere a fronte di un realismo raffinato come quello di George Eliot, ha dato vita a una tradizione interpretativa di notevole persistenza storica, come dimostra la possibilità di trovare, nell'apparato di un'edizione decisamente recente di *Che cos'è l'arte?*, una considerazione su *Adam Bede* che lo presenta nei termini di «un tipico prodotto del Romanticismo inglese. Vi si narra, con intenti moralistici ispirati alla più rigorosa concezione evangelica, la storia di una seduzione con relativo infanticidio e redenzione finale del seduttore». F. Frassati, *Note*, in Tolstoj, *Che cos'è l'arte*, cit., p. 189n.

era un sintomo del fatto che il romanzo era per lei «not primarily a picture of life [...] but a moralised fable»,⁴³ in realtà non esiste. Al massimo, ciò che esiste è quella «intense moral preoccupation»⁴⁴ che costituisce una delle sue caratteristiche peculiari e che però, lungi dal manifestarsi nella forma di un catechismo, consiste piuttosto nel continuo sforzo di presentare un'umanità problematica e mai esente da difetti morali «in such a way to call forth tolerant judgement, pity, and sympathy».⁴⁵ Al contrario, anzi, le testimonianze esplicite e implicite del suo categorico rifiuto di quel tipo di atteggiamento artistico e morale sono numerose e inequivocabili,⁴⁶ e nel capitolo XVII di *Adam Bede* prendono la forma di un vero e proprio manifesto implicitamente rivolto contro colui che più di tutti l'aveva tormentata con la richiesta di adeguarsi al gusto corrente e reimpostare l'opera in modo che seguisse quel «very pattern of the moralistic and idealistic fiction that she so much abhorred»,⁴⁷ il suo editore John Blackwood.

La controprova è del resto stata paradossalmente fornita proprio da quei critici che si sono sforzati di dimostrare che la vera natura di *Adam Bede* sarebbe pedagogica, come Mary Ellen Doyle, secondo cui questo romanzo va inteso come maschera narrativa volta a veicolare una precisa «central issue», ovvero «the humanistic education of one man, [...] his attainment of love and happiness through the rectification of his harsh character by suffering and learning to sympathize with the suffering of others, even those who caused his pain».⁴⁸ Ipotesi di lettura che dimostra da sola la propria inadeguatezza al testo nel momento in cui, pur di sostenerla, l'interprete è costretta a classificare la maggior parte delle sue caratteristiche portanti come «lacks», «deficiencies», «serious flaws», «artistic failures». È il risultato della scelta di un paradigma ermeneutico basato su quei presupposti – che emergono da commenti come «no character

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

43 H. James, *The Life of George Eliot*, in Id., *Partial Portraits*, Macmillan and Co., London-New York 1894, pp. 37-62: p. 50.

44 L'espressione è usata in modo quasi formulaico da Leavis per indicare quella che secondo lui è la qualità peculiare dell'autrice. Vd. Leavis, *The Great Tradition*, cit.

45 G. Eliot, *The Letters of George Eliot*, ed. by G.S. Haight, vol. II, Yale University Press, New Heaven 1953, p. 299.

46 «The preacher overcomes the painter often, which, though creditable to the writer's earnestness and honesty, injures his work as mere work of art [...]. We don't want a man with a wand going about the gallery and haranguing us»: G. Eliot, *Westward Ho!*, in «The Leader», 6, 1855, pp. 474-475: p. 475; «The most pitiable of all silly novels by lady novelists are what we may call the *oracular* species – novels intended to expound the writer's religious, philosophical, or moral theories»: Ead., *Silly Novels by Lady Novelists*, in «Westminster Review», 66, October 1856, pp. 442-461, ora in Ead., *The Essays of George Eliot Complete*, ed. by N. Sheppard, Kessinger Publishing Company, Whitefish 2009, pp. 178-204: p. 188; «I think aesthetic teaching is the highest of all teaching because it deals with life in its highest complexity. But if it ceases to be purely aesthetic – if it lapse anywhere from the picture to the diagram – it becomes the most offensive of all teaching»: Ead., Lettera a F. Harrison del 15 agosto 1866, in Ead., *The Letters of George Eliot*, vol. IV, cit., p. 300.

47 Anderson, *George Eliot Provoked*, p. 45.

48 M.E. Doyle, *The Sympathetic Response. George Eliot's Fictional Rhetoric*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, London-Toronto 1981, p. 23.

should escape from what the whole novel seems to be saying» e «not even the most engaging character is entitled to a life independent of his function in the total context»⁴⁹ – che discendono dalla tradizione (reintrodotta nell’ambito di una riscoperta della retorica da parte di certa critica novecentesca) della lettura allegorica delle opere didattico-morali: testi strettamente centripeti, in cui ogni aspetto della storia era plasmato in una forma che avesse una chiara interpretabilità simbolica, e in cui lo scopo principale della trama era veicolare un messaggio predeterminato che i lettori dovevano poter rintracciare ed estrarre dal testo senza ambiguità.

Il che ci porta al secondo elemento importante che il capitolo XVII ci chiarisce sul criterio di costruzione apparentemente senza leggi di *Adam Bede* e in generale sulla concezione artistica di George Eliot. Vale a dire la coincidenza, ai suoi occhi, della trama ben costruita, ottenuta attraverso il ritaglio di parti di realtà riallineate secondo un ordine artificiale, con un principio di falsificazione. Se già quando si occupava solo di critica aveva contrapposto la preferenza per il tono drammatico, in cui «very ordinary events of civilized life are exalted into the most awful crises»,⁵⁰ alla rappresentazione realistica e onesta della vita comune così come ne facciamo esperienza, all’altezza del suo primo romanzo questa idea si è a tal punto radicata da trasformarsi nel germe di un progetto artistico. Un progetto che non voleva soltanto aggirare la «vulgar coercion of conventional plot»,⁵¹ da cui è escluso tutto ciò che è comune, accidentale, non eroico, ripetitivo, per dedicarsi al suo esatto contrario, «that element of tragedy which lies in the very fact of frequency»,⁵² ma voleva dimostrare che nessuna forma basata su un principio di esclusione poteva raggiungere il grado di verità di un’opera libera di accogliere in sé anche gli aspetti più insignificanti, inarticolati o semplicemente brutti della realtà.

Da qui il proliferare di “fazzoletti”, il moltiplicarsi di strategie che accendono i nostri meccanismi di lettura più legati a quella forma di falsificazione e li frustrano sistematicamente. Da qui il paradossale finale, o più che altro controfinale, che oltrepassa la conclusione della parabola tragica e nega ancora una volta la realizzazione del nostro desiderio di conclusione costringendoci a guardare la vita che prosegue. E, se guardiamo ad alcune delle critiche che sono state mosse a questo finale, non possiamo non notare che sembrano animate da quello stesso senso di delusione – che qui diventa bisogno di correzione – che avevamo provato alla prima scena:

49 *Ivi*, pp. 10, 12.

50 Eliot, *Silly Novels by Lady Novelists*, cit., p. 191.

51 G. Eliot, *Leaves from a Notebook: Historic imagination*, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London 1884, pp. 301-302.

52 Ead., *The Writings of George Eliot*, vol. XII, *Middlemarch I*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1908, p. 61.

Surely men, in fiction and in reality, are capable of loving twice. But it ought not to have been so in *Adam Bede*. And so with Dinah. She might have fallen in love with Adam, and she might have married him. But in the book it ought not to have been. The possible truth has nothing to do with the actual inartistry of it.⁵³

Da qui, infine, il rifiuto di conferire una caratterizzazione morale univoca ai personaggi, di «mettere i cattivi dalla parte del torto e i buoni dalla parte della ragione», sottolineando come buone e cattive azioni, in tutte le circostanze, siano sempre comunque l'esito delle «invariable laws which apply indifferently to all men»⁵⁴ e della «common illusion of supreme self-importance»⁵⁵ che dall'esterno e dall'interno ci determinano. Un atteggiamento che sfocia nell'incredibile mobilità interiore dei personaggi, che non riusciamo mai ad assolvere o a condannare completamente (nemmeno l'infanticida Hetty, nemmeno Arthur), e quindi nell'impossibilità di reinterpretarli come membri di un definito schema dei personaggi, di rendere trasparente la realtà concreta rappresentata dalla storia per vedere qualcosa di astratto e ulteriore, di bruciare la singolarità del racconto sull'altare della sua trasfigurazione allegorica, di passare dal «rappresentativo» all'«illustrativo»,⁵⁶ «from the picture to the diagram».⁵⁷ Il suo obiettivo è viceversa quello di mettere il lettore di fronte alla «broad sameness of the human lot»⁵⁸ dalla quale dovrebbe imparare la lezione morale – non moralista – della solidarietà verso i suoi simili, della comprensione delle sofferenze altrui, della condivisione dei punti di vista e delle scale di valori legati ad altri egoismi, fino a realizzare «the possibilities of a humanity which could be its own providence».⁵⁹

Tutto questo non significa, però, che George Eliot non sia in grado di individuare o non possieda affatto un principio di unità al quale rimandare le sue opere, come sosteneva Henry James.⁶⁰ Il quale si sarebbe pro-

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede

53 J.S. Diekhoff, *The Happy Ending of «Adam Bede»*, in «ELH», 3, 3, September 1936, pp. 221-227: p. 226.

54 G. Levine, *Determinism and Responsibility in the Works of George Eliot*, in «PMLA», 77, 3, June 1962, pp. 268-279: p. 271.

55 Hardy, *The Novels of George Eliot*, cit., p. 96.

56 «Nelle arti figurative, è illustrativo ciò che è stilizzato e allusivo, strettamente dipendente dalla tradizione e dalla convenzione artistica, come molte pitture e sculture orientali, mentre è rappresentativo ciò che cerca continuamente di ricreare e di far rivivere i vari modi di percepire la realtà, sottoponendo ogni convenzione a un esame empirico della sua validità come strumento per riprodurre la realtà». R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, il Mulino, Bologna 1970, pp. 105-106.

57 Eliot, Lettera a F. Harrison del 15 agosto 1866, cit.

58 Ead., *The Writings of George Eliot*, vol. IX, *Romola II*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1907, p. 2.

59 Hardy, *The Novels of George Eliot*, cit., p. 233.

60 Come dimostra la sua notissima opinione che *Middlemarch* fosse «a treasure-house of details, but it is an indifferent whole»: H. James, *George Eliot's «Middlemarch»*, in «the Galaxy», March 1873, pp. 424-428: p. 424.

fondamente stupito di leggere, nelle *Notes on Form in Art*, ai suoi tempi inedite ma composte già nel 1868, che secondo l'autrice un romanzo doveva essere come un corpo umano, e che per lei «in a complex organism [...] no part can suffer increase or diminution without a participation of all other parts... & a consequent modification of the organism as a whole»,⁶¹ non molto diversamente da quanto lui stesso scriveva sostenendo che «a novel is a living thing, all one and continuous, like every other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts». ⁶² Non dobbiamo ovviamente lasciarci confondere dalla ricorrenza delle metafore, la somiglianza tra le due dichiarazioni nasconde in realtà idee diametralmente opposte. Se per James (o almeno per il James della fase che si esprime nella prefazione a *La musa tragica*) il principio «organico» era quello che coincideva con la capacità – esattamente aristotelica e infatti da lui individuata nel paradigma teatrale, inteso come sistema in cui l'economia compositiva deve dominare su qualunque altra istanza⁶³ – di selezionare accuratamente il materiale sconfinato a disposizione dell'esperienza in modo tale da lavorare solo con parti tra cui fosse possibile instaurare rapporti di coerenza e di causalità assoluti, per George Eliot la metafora dell'«organismo complesso» indicava esattamente il contrario. Come ha notato Darrell Mansen:

she thinks the «highest Form» is «the most varied group of relations bound together in a wholeness which again has the most varied relations with all other phenomena». Taken strictly, such a conception of form frustrates her art: she could completely render the form of the tree only by giving all the relations of the tree to the rest of the universe, for everything is in some way related to everything else.⁶⁴

È un po' il paradosso della curvatura terrestre: sappiamo di trovarci su un pianeta sferico, ma a causa della sua grandezza e del fatto che siamo bloccati sulla sua superficie non possiamo percepirlo direttamente, e la linea dell'orizzonte ci appare piatta. Allo stesso modo, George Eliot credeva in un principio unificatore che, se contemplato nella sua interezza, avrebbe rivelato la forma complessiva del mondo e il senso dell'infinito

61 G. Eliot, *Notes on Form in Art*, in Ead., *Essays of George Eliot*, ed. by T. Pinney, Columbia University Press, New York 1963, pp. 431-436: p. 435.

62 H. James, *The Art of Fiction*, in Id., *Partial Portraits*, cit., p. 392.

63 «The first half of a fiction insists ever on figuring to me as the stage of the theatre for the second half, and I have in general given so much space to making the theatre propitious that my halves have too often proven strangely unequal. Thereby has arisen with grim regularity the question of artfully, of consummately masking the fault and conferring on the false quantity the brave appearance of the true»: H. James, *The Tragic Muse*, Macmillan and Co., London 1921, p. vii.

64 D. Mansell, *George Eliot's Conception of "Form"*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», 5, 4, Autumn 1965, pp. 651-662: p. 653.

ammasso di relazioni di cui era composto l'universo determinista, ma questo principio unificatore costituiva un limite artistico inarrivabile, perché nessuna opera può rappresentare tutto, e una forma che sia diversa dal tutto per George Eliot non poteva avere alcun grado di verità.

Se ora ripensiamo al fazzoletto rosa che non verrà mai trovato da nessuno, o agli individui complessi e credibili che non entreranno mai a far parte della trama, o a tutti i fili pendenti che il romanzo non solo lascia cadere, ma sembra adoperarsi per lanciare oltre se stesso in tutte le direzioni, siamo in grado di vedere in che modo la loro presenza, la loro mancata realizzazione e il loro calcolato effetto disturbante facciano parte di una concezione poetica che non è soltanto un progetto artistico, ma anche una filosofia morale e un tentativo di miglioramento della condizione umana.

Unplotting tragedy.
Il fazzoletto rosa
e la trama di
Adam Bede