

DARIO CALIMANI

DANIEL DERONDA TRA NOVEL E ROMANCE

Daniel Deronda
tra *Novel* e *Romance*

Estratto da « Studi Inglesi » n. 5 - 1978



BARI

ADRIATICA EDITRICE

1978

DANIEL DERONDA TRA NOVEL E ROMANCE

Ad offuscare la fortuna dell'ultima opera narrativa di George Eliot fu, sin dal suo apparire nel 1876, la *querelle* sull'unità dell'opera. Traendo spunto da un articolo di Henry James¹, F. R. Leavis, in uno studio del 1948, codificò l'idea che *Daniel Deronda* fosse costituito da due trame nettamente distinte e non unificate². Nell'ambito di un'analisi che doveva peraltro imporsi come fondamentale rivalutazione dell'opera di George Eliot, il Leavis sosteneva che « for the bad part of *Daniel Deronda* there is nothing to do but cut it away »³. Per « bad part » si intendeva la storia imperniata su Deronda, Mordecai e Mirah. Alla *querelle*, che non si è ancora spenta del tutto, parteciparono non pochi studiosi⁴. È

¹ H. JAMES, « *Daniel Deronda: A Conversation* », *Atlantic Monthly*, 1876, pp. 684-694 (ripubblicato in F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*, London 1948).

² F. R. LEAVIS, *op. cit.*, pp. 79-85.

³ *Ibidem*, p. 122.

⁴ Fra i critici che hanno preso posizione contro l'unità dell'opera ricordiamo: G. BULLETT, *George Eliot. Her life and Books*, London 1947, pp. 204 e segg.; J. BENNETT, *George Eliot. Her Mind and Art*, Cambridge 1948, p. 182; M. PRAZ, *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, London 1956, p. 343; J. BEATY, « *Daniel Deronda and the Question of Unity in Fiction* », *Victorian Newsletters*, XV, 1959, pp. 16-20; J. THALE, *The Novels of George Eliot*, New York 1959, pp. 121-23; E. ROSENBERG, *From Shylock to Svengali: Jewish Stereotypes in English Fiction*, London 1961, p. 163; D. R. BEERTON, « *George Eliot's Greatest and Poorest Novel. An appraisal of Daniel Deronda* », *English Studies in Africa*, IX, 1966, pp. 8-27.

I contributi più rilevanti in difesa dell'unità del romanzo sono invece: M. BEEBE, « *Visions Are Creators: The Unity of Daniel Deronda* », *Boston U. Studies in English*, I, 1955, pp. 166-77; D. R. CARROLL, « *The Unity of Daniel Deronda* », *Essays in Criticism*, IX, 1959, pp. 369-80; W. R. STEINHOFF, « *The Metaphorical Texture of Daniel Deronda* », *Books Abroad*, 36, 1961, pp. 220-24; A. R. CIRILLO, « *Salvation in Daniel Deronda: The For-*

a margine di questo dibattito critico sull'unità dell'opera, e contribuendo almeno in parte ad alimentarlo, che vengono messe in evidenza le improbabilità e le coincidenze ricorrenti nel romanzo. Queste, presenti soprattutto nella « bad part », spingono alcuni critici a definirlo un *romance*, attribuendo alla definizione stessa connotazioni che suonano spesso negative e riduttive. Si ha così il caso di J. Picciotto che, nel riproporre la definizione di *romance* affermando che in letteratura come in pittura si deve preferire « artistic truth... to mere realistic truth », si sforza tuttavia di confutare alcune improbabilità della trama⁵. Su una linea non dissimile, Charles Gardner ne evidenzia alcuni motivi romantici ponendo *Daniel Deronda* in contrasto con i romanzi precedenti di George Eliot. Dice il Gardner: « The early novels were studies in realism. *Romola* had some romantic scenes, *Middlemarch* was a novel of manners, *Deronda* was conceived wholly as a romance and worked out on romantic lines »⁶. Si delinea già chiaramente il sottinteso contrasto fra due realtà in apparenza inconciliabili: « realism » e « romance ».

In uno studio più vasto e articolato del 1876, R. E. Francillon fa una disamina accurata della natura dell'opera⁷. Francillon, che parteggia per il *romance*, ne vede i caratteri distintivi nella straordinarietà di cose e persone e in « the higher and wider truths — the more occult wisdom »⁸ di cui esso tratta. Ciò su cui il critico più insiste è l'eccezionalità delle passioni e degli individui, l'improbabilità della storia nel suo insieme e, ancora, le coincidenze presenti nella trama e il secondo piano riservato alla presentazione dettagliata della vita quotidiana, in favore dell'universale e dell'es-

tunate Overthrow of Gwendolen Harleth », *Literary Monographs*, I, 1967, pp. 203-43; I. MILNER, *The Structure of Values in George Eliot*, Praga 1968, pp. 117-18; J. BAYLEY, « The Pastoral of Intellect », in *Critical Essays on George Eliot*, ed. by HARDY, London 1970, p. 210.

⁵ Cfr. J. PICCIOTTO, « *Deronda* the Jew », in *George Eliot. The Critical Heritage*, ed. by D. R. CARROLL, London 1971, pp. 410-11 (scritto per il *Gentleman's Magazine*, Nov. 1876).

⁶ CH. GARDNER, *The Inner Life of George Eliot*, London 1912, p. 261.

⁷ R. E. FRANCILLON, « George Eliot's First Romance », in *George Eliot. The Critical Heritage*, cit., pp. 382-98 (scritto per il *Gentleman's Magazine*, Ott. 1876).

⁸ *Ibidem*, p. 384.

senziale a cui il *romance* dà risalto⁹. È il trionfo dell'ideale sul reale. Un reale, sia detto per inciso, di cui Francillon non sembra minimamente sentire la mancanza.

I molti elementi che in *Daniel Deronda* richiamano il *romance* non devono indurre a pensare che George Eliot abbia rinunciato all'impegno nei riguardi del realismo. Si tratta, piuttosto, di un ampliamento d'interesse. La scrittrice tende ad abbracciare una realtà più complessa di quanto non abbia fatto finora; è un ampliamento che concerne, ad un tempo, l'orizzonte sociale e quello spirituale. Per ottenere ciò George Eliot attua una fusione fra *novel* e *romance*, innestando nel realismo proprio del primo temi, motivi e *imagery* peculiari del secondo.

In questo spostamento di prospettiva non sembra fuori luogo verificare quanto sia rimasto di quel realismo speculare che aveva distinto la narrativa precedente¹⁰. Certo, non si può ricercare in George Eliot un realismo alla Defoe; se dettagli ci sono in *Daniel Deronda* essi hanno per lo più carattere di approfondimento psicologico. Ma rimangono, tuttavia, impresse certe scene di realismo domestico che, sparse qua e là, danno la misura e il tono di un'umanità con cui ogni personaggio deve prima o poi confrontarsi. Sono descrizioni di interni nelle case dei Meyrick e dei Cohen, le due famiglie che rappresentano i sani valori di cui è depositaria la piccola borghesia in opposizione al filisteismo e al materialismo dell'alta borghesia e dell'aristocrazia.

Mrs. Meyrick's house was not noisy: the front parlour looked on the river, and the back on gardens, so that though she was reading aloud to her daughters, the window could be left open to freshen the air of the small double room where a lamp and two candles were burning. The candles were on a table apart for Kate, who was drawing illustrations for a publisher; the lamp was not only for the reader, but for Amy and Mab, who were embroidering satin cushions for « the great world »¹¹.

⁹ *Ibidem*, pp. 392-95.

¹⁰ Cfr. R. STANG, *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*, London 1959, p. 160.

¹¹ GEORGE ELIOT, *Daniel Deronda*, Introduction by B. HARDY, Harmondsworth 1967, pp. 236-37 (I ed., London 1876) In seguito si indicherà questa edizione con l'abbreviazione D.D.

Un'altra scena fatta di oggetti e di persone che si stagliano pittoricamente su uno sfondo buio è la descrizione della casa dei Cohen:

When she showed him into the room behind the shop he was surprised at the prettiness of the scene. The house was old, and rather extensive at the back: probably the large room he now entered was gloomy by daylight, but now it was agreeably lit by a fine old brass lamp with seven oil-lights hanging above the snow-white cloth spread on the central table. The ceiling and walls were smoky, and all the surroundings were dark enough to throw into relief the human figure, which had a Venetian glow of colouring¹².

Segue poi un minuzioso ritratto dei singoli componenti della famiglia. I riferimenti allo sfondo scuro, alle persone poste in risalto, alla vivezza veneziana delle tinte rivelano la consapevolezza di George Eliot di ritrarre un quadro che si potrebbe attribuire alla scuola olandese del XVII secolo¹³. La semplicità e la concretezza degli oggetti e delle persone riflettono, in una metafora visualizzata e palpabile, le qualità positive di una classe sociale che, se pur non ha il dono di una visione esistenziale ampia e profonda, è tuttavia dotata di quel calore umano e di quella genuinità che appaiono assenti nelle classi più alte.

Ma in genere George Eliot non persegue il dettaglio. Quando ciò accade, ci si trova di fronte a gesti che si ripetono monotoni quasi a conferire solidità ai personaggi, e che invece possono destare nel lettore l'impressione di un difetto di caratterizzazione. Ci sono decine di « crossed feet and hands »¹⁴ nel romanzo, e « clasped hands »¹⁵, « clasping knees »¹⁶, « shaknig hands »¹⁷, « crossing legs »¹⁸, e così via. Ma questi gesti si rivelano espressione tangibile di disposizioni e moti interiori che sono di volta in volta sottomissione, abbattimento, timidezza, o simpatia. L'espressività delle mani acquista maggiore significato quando il gesto non si

¹² *Ibidem*, pp. 445-46.

¹³ Cfr. M. PRAZ, *op. cit.*, pp. 1-13 e 322-27.

¹⁴ *D.D.*, *cit.*, I, ii, pp. 45 e *passim*.

¹⁵ *Ibidem*, V, xl, p. 564 e *passim*.

¹⁶ *Ibidem*, VI, xlvi, p. 640 e *passim*.

¹⁷ *Ibidem*, xlv, p. 623 e *passim*.

¹⁸ *Ibidem*, xlv, p. 612 e *passim*.

esaurisce in un semplice ripetersi abituale di movimenti. Così la *Princess*, nel tentativo di far presa sul figlio, sfrutta gli stessi atteggiamenti teatrali che usava sulla scena quando faceva l'attrice: « she spread out her hands, palm upwards, on each side of her »¹⁹ e Gwendolen al sentire la voce inattesa di Deronda rivela la propria agitazione attraverso un altro gesto, istintivo in questo caso: « she began to unbutton her gloves that she might button them again »²⁰. Altrove il gesto tende a presentarsi quale atteggiamento proprio di un particolare personaggio. Alla posizione di Hans Meyrick con « his hands thrust into the pockets of his brown velveteen coat »²¹ fa riscontro l'abitudine di Deronda di tenersi i risvolti del soprabito fra le dita. È proprio George Eliot a indirizzare il lettore verso un'interpretazione comportamentistica della gestualità dei personaggi.

[Deronda] moved slightly away, and held the lapels of his coat with his thumbs under the collar as his manner was: he had a powerful power of standing perfectly still, and in that position reminded one sometimes of Dante's *spiriti magni con occhi tardi e gravi*²².

Al gesto corrisponde una disposizione interiore. Qui, come altrove, la Eliot stessa dimostra di essere consapevole della tecnica di caratterizzazione che ella utilizza. Questa consapevolezza acquista maggiore spicco quando Hans Meyrick, in una lettera indirizzata a Deronda, lo descrive scherzosamente immaginandolo nell'atto di leggere la lettera stessa:

While Deronda is reading, a profound scorn gathers in his face till at the last word he flings down the letter, grasps his coat-collar in a statuesque attitude and so remains...²³

L'osservazione di Henry James che « The author had an uncomfortable feeling that she must make [Deronda] do something real, something visible and sensible »²⁴ non sembra più, a questo punto,

¹⁹ *Ibidem*, VII, li, p. 693.

²⁰ *Ibidem*, VI, xlvi, p. 651.

²¹ *Ibidem*, xlvii, p. 641.

²² *Ibidem*, V, xxxvi, p. 500.

²³ *Ibidem*, VII, lii, p. 708.

²⁴ H. JAMES, *art. cit.*, p. 252.

una spiegazione soddisfacente. Balza agli occhi invece l'ironia che non è solo di Hans nei riguardi di Deronda, ma della stessa autrice nei riguardi del personaggio. Un'ironia che tende a porsi come distacco estetico, oggettività che non si lascia (o almeno si sforza di non lasciarsi) coinvolgere nella vicenda emotiva dei personaggi.

Questo della gestualità sembra un elemento essenziale per la comprensione del realismo di George Eliot. Il ripetersi insistente di movimenti sempre uguali denota un chiaro disagio di fronte alla necessità di dare vita motoria ai personaggi. È un tipo di realismo, questo descrittivismo fisico, che pare esserle, dunque, in molti casi, d'impedimento.

La caratterizzazione è invece affidata, di preferenza, alle notazioni psicologiche che rendono con vivezza la qualità interiore dei personaggi più riusciti. L'attenzione con cui George Eliot segue lo sviluppo morale di Gwendolen dal male, attraverso il dolore e fino alla catarsi è senza dubbio maggiore di quella rivolta a qualsiasi altro personaggio. In un passo che si riferisce al periodo del corteggiamento di Gwendolen da parte di Grandcourt (o forse il contrario?) George Eliot mette a nudo, con una scoperta tecnica parentetica, i pensieri che attraversano la mente di Gwendolen nelle pause della conversazione:

« I used to thnik archery was a great bore », Grandcourt began. He spoke with a fine accent, but with a certain broken drawl, as of a distinguished personage with a distinguished cold on his chest.

« Are you converted to-day? » said Gwendolen.

(Pause during which she imagined various degrees and modes of opinion about herself that might be entertained by Grandcourt).

« Yes, since I saw you shooting. In things of this sort one generally sees people missing and simpering ».

« I suppose you are a first-rate shot with a rifle ».

(Pause during which Gwendolen, having taken a rapid observation of Grandcourt, made a brief graphic description of him to an indefinite hearer)²⁵.

Mentre procede il dialogo sulla caccia e sui cavalli, i pensieri di Gwendolen continuano a correre a briglia sciolta.

²⁵ D.D., cit., II, xvi, p. 146.

(Pause, wherein Gwendolen recalled what she had heard about Grandcourt's position, and decided that he was the most aristocratic-looking man she had ever seen).

(Pause, during which Gwendolen thought that a man of extremely calm, cold manners might be less disagreeable as a husband than other men, and not likely to interfere with his wife's preferences)²⁶.

Durante queste pause che si susseguono numerose, le riflessioni di Gwendolen scoprono i calcoli, le speranze, i timori della ragazza, oltre ad un'errata interpretazione della freddezza di Grandcourt, che suona come triste presagio di dolori futuri. Non solo, ma le considerazioni che attraversano la mente di Gwendolen rivelano il suo completo disinteresse per la conversazione in sé. I suoi pensieri hanno in realtà scarsa attinenza con il dialogo, e si incentrano, direttamente o indirettamente, sempre sulla stessa Gwendolen.

Spicca dal passo citato il contrasto fra l'apparenza delle parole e la muta realtà dei pensieri che si snodano nella mente del personaggio; la realtà psicologica non si rivela tanto attraverso la presentazione drammatica, quanto nel rapporto fra questa e le rimuginazioni interiori del singolo individuo. A tal punto si spinge l'analisi della realtà interiore da parte di George Eliot che spesso il commento dell'autore onnisciente e il pensiero dei personaggi si fondono. Durante un incontro con la madre, Deronda si sforza di comprenderne e giustificarne l'egoismo:

Still it was impossible to be dispassionate: he trembled lest the next thing she had to say would be more repugnant to him than what had gone before: he was afraid of the strange coercion she seemed to be under to lay her mind bare: he almost wished he could say, « Tell me only what is necessary », and then again he felt the fascination that made him watch her and listen to her eargerly²⁷.

Le notazioni del narratore onnisciente si confondono con le riflessioni di Deronda facendo attraversare al lettore « the boundary

²⁶ *Ibidem*, pp. 146-47.

²⁷ *Ibidem*, VIII, li, p. 695.

between the fictional microcosm of the characters and the macrocosm of George Eliot and the real world »²⁸.

La realtà sociale, come anche quella storica, dell'Inghilterra vittoriana appare in modo così ampio e spregiudicato come mai era accaduto prima nella narrativa di George Eliot. Dalla piccola borghesia dei Meyrick e dei Cohen, alla facoltosa alta borghesia degli Arrowpoint, all'aristocrazia dei Mallinger e di Grandcourt, il panorama delle classi sociali è pressoché completo.

L'attacco all'utilitarismo e alla coscienza di classe di certa società vittoriana è una costante nel romanzo. A mettere a fuoco i pregiudizi, il materialismo, il filisteismo di questo mondo è l'episodio in cui Mrs. Arrowpoint si oppone al matrimonio della figlia Catherine con Klesmer, il genio musicale.

« Every one will say that you must have made the offer to a man who has been paid to come to the house — who is nobody knows what — a gypsy, a Jew, a mere bubble of the earth »²⁹.

E dopo aver messo a nudo i propri pregiudizi, Mrs. Arrowpoint richiama la figlia a un curioso senso del dovere:

« You have lost all sense of duty, then? You have forgotten that you are our only child — that it lies with you to place a great property in the right hands? »³⁰.

Klesmer, il musicista che ama definirsi « the wandering Jew »³¹ e che aspira a una fusione delle razze, mette in crisi il conformismo della società vittoriana sposando Catherine senza il consenso dei genitori di lei. È lo stesso Klesmer, questo genio cosmopolita, a sferrare un violento attacco contro « the lack of idealism in English politics, which left all mutuality between distant races to be determined simply by the need of a market »³².

Il realismo dello sfondo storico è assicurato da costanti riferimenti ad avvenimenti dell'epoca verificatisi sia in Inghilterra che

²⁸ W. J. HARVEY, *The Art of George Eliot*, London 1961, p. 71.

²⁹ *D.D.*, cit., III, xxii, p. 289.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 284.

³² *Ibidem*, p. 283.

nel resto del mondo. Questo interesse per il realismo storico è espresso in modo inequivocabile da George Eliot in un'intrusione in prima persona: « I like to mark the time, and connect the course of individual lives with the historic stream, for all classes of thinkers »³³. Il panorama di eventi che l'artista così offre al lettore spazia dalla guerra civile americana, alla guerra austro-prussiana, alla lotta per l'indipendenza in Italia; da una rivolta in Giamaica (1865) rimasta famosa per la brutalità con cui fu soffocata, all'uguaglianza politica concessa agli ebrei d'Inghilterra nel 1863³⁴.

Ancora più estesamente George Eliot espone tradizioni, idee, cultura, fatti storici relativi al popolo ebraico, per l'esigenza di rendere realistici personaggi il cui mondo, interiore e non, è così diverso e lontano da quello del lettore vittoriano. A profusione George Eliot riversa sul lettore notizie su usanze ebraiche, sulle concezioni mistiche derivate dalla *kabbalah* di cui Mordecai si nutre, sulle persecuzioni antisemite nel corso dei secoli. Un intero capitolo, il XLII, fa il punto sulle diverse correnti di pensiero che si agitavano e si contrastavano negli Ebrei dell'epoca. Nella discussione al « *Hand and Banner club* » quattro personaggi dibattono diverse concezioni dell'Ebraismo: l'idea riformistica, da una parte, contraria al nazionalismo e in favore di un'assimilazione graduale, e la speranza di restaurazione di un centro nazionale, dall'altra.

In quest'ultimo romanzo, dunque, l'accento si è spostato sulle idee, ma la realtà non appare certo nebulosa. Sarebbe un errore, a nostro avviso, pensare a un minore realismo della trama, cosiddetta, *ebraica*. Piuttosto, si può avanzare l'ipotesi che per il lettore vittoriano la realtà ebraica costituisse un *romance* proprio perché, in quanto realtà pressoché sconosciuta, appariva improbabile, come improbabili apparivano l'ideale di Mordecai e il suo fervore. In un certo senso, le stesse discussioni al « *Hand and Banner club* » affrontano problemi lontani dalla realtà vittoriana; lo stesso quartiere londinese di Holborn, in cui si sviluppa questa parte della storia, pur essendo fisicamente vicino, appare paradossalmente come l'isola del *romance*, lontano, sconosciuto e improba-

³³ *Ibidem*, I, viii, p. 121-22.

³⁴ Cfr. E. HESTER, « George Eliot's Use of Historical Events », *English Language Notes*, IV, 1966, pp. 115-18.

bile: puro prodotto della fantasia. Consapevole di ciò, George Eliot si dà la pena di rendere familiare questo mondo illustrando persino termini e concetti della vita ebraica che nell'economia del romanzo risultano spesso insignificanti.

Soltanto un'analisi superficiale³⁵ può scorgere una disparità tale nel trattamento dei materiali da poter definire *novel* la trama inglese e *romance* la trama ebraica. La linea di demarcazione fra *novel* e *romance* in *Daniel Deronda* non passa lungo il confine ideale che separa le due trame e i due mondi. Se è vero infatti che taluni personaggi del romanzo sono distinti secondo uno schema manicheistico fra buoni e cattivi, è anche vero che questo dualismo non è applicabile alle due diverse società. (I valori morali negativi sono incarnati da Grandcourt, Lapidoth, Lush; quelli positivi da Deronda, Mordecai, Mirah, Klesmer, Catherine, i Meyrick, i Cohen). Ad evitare l'astrazione dei personaggi è sempre all'erta, critica, la scrittrice. Ecco come Deronda pensa che Mordecai potrebbe apparire agli occhi di un assennato vittoriano come Sir Hugo:

What, after all, had really happened? He knew quite accurately the answer Sir Hugo would have given: « A consumptive Jew, possessed by a fanaticism which obstacles and hastening death intensified, had fixed on Deronda as the anti-type of some visionary image, the offspring of wedded hope and despair: despair of his own life, irrepressible hope in the propagation of his fanatical beliefs »³⁶.

È un po' quanto molti studiosi hanno per un secolo rimproverato a Mordecai: fanatismo e tendenza visionaria; e George Eliot precorre le critiche e presenta attraverso Sir Hugo (in cui si potrebbe riconoscere un qualsiasi lettore vittoriano) le eccezionalità caratteriologiche di Mordecai. La sensazione di Deronda è che Sir Hugo vedrebbe Mordecai da una prospettiva critica ben diversa dalla sua. Il risultato è una demitizzazione del carattere visionario di Mordecai da parte di George Eliot e nella mente di Deronda. La scrittrice crea e ricrea il suo personaggio come una Penelope al telaio. Ella offre di Mordecai una visione esaltata, da *romance*; poi, tramite un differente *point of view*, la mette in discussione, la ridimensiona

³⁵ Si veda ad esempio quella di D. R. BEETON, *art. cit.*, pp. 10-11.

³⁶ *D.D.*, *cit.*, VI, xli, p. 568.

per restituirla al lettore plasmata a misura d'uomo, più terrena e realistica. E continua nella mente di Deronda la supposta opinione di Sir Hugo:

This Mordecai happened to have a more pathetic aspect, a more passionate, penetrative speech than was usual with such monomaniacs: he was more poetical than a social reformer with coloured views of the new moral world in parallelograms, or than an enthusiast in sewage; still he came under the same class³⁷.

Anche quando il personaggio acquista sapore romantico c'è sempre un riferimento che ancora l'impressione alla realtà quotidiana. Nei personaggi principali, inoltre, esiste un progresso morale (Gwendolen) e spirituale (Deronda) che li porta, grazie a un graduale sviluppo psicologico, a elevarsi. Si tratta di quel progresso derivante dal reciproco determinarsi di carattere ed azione che contraddistingue il romanzo drammatico³⁸. Il passaggio dal male al bene (ne è un chiaro esempio Gwendolen) non è immotivato, miracolistico, alla Scrooge, per così dire.

Come si è già osservato, improbabilità e coincidenze sono state spesso considerate come elementi che intaccano la verosimiglianza della materia narrativa. In parte George Eliot si difende da sola da questa accusa citando, in un'epigrafe, un passo dalla *Poetica* di Aristotele:

« This, too, is probable, according to that saying of Agathon: " It is a part of probability that many improbable things will happen " » — Aristotle: *Poetics*³⁹.

Ma anche non volendo accettare la credibilità di certi avvenimenti (come il salvataggio di Mirah da parte di Deronda per scoprire poi che ella è ebrea; o l'incontro casuale al Blackfriars Bridge fra Deronda, in barca, e Mordecai sopra il ponte; o, ancora, la tempestiva rivelazione della *Princess* a Deronda riguardo alla sua origine ebraica), è tuttavia importante sottolineare come queste coincidenze

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. E. MUIR, *The Structure of the Novel*, London 1949 (I ed. 1928), p. 41.

³⁹ *D.D., cit.*, VI, xli, p. 567.

non abbiano un semplice valore di legame fra gli eventi, all'interno di una trama altrimenti sconnessa; risolverle considerandole improbabilità da *romance* sarebbe fuorviante. Non si tratta quindi di confutarle, ma piuttosto di dare loro un senso. Questi avvenimenti trovano la loro giustificazione in primo luogo nella capacità di visione dei personaggi⁴⁰. Mordecai, ad esempio, che è certo il visionario per eccellenza nel romanzo, accarezza il sogno di un discepolo che realizzi il suo ideale sionista, e sul Blackfriars Bridge vede in Deronda « the face of his vision »⁴¹. L'incontro si carica quindi di significato simbolico sia per la visione che si fa realtà, sia perché l'incontro avviene fra ponte e fiume che rappresentano la vita e la continuità fra presente e futuro. L'incontro acquista la dimensione di prolessi fisica e metaforica del rapporto spirituale che si stabilirà fra Deronda e Mordecai. In secondo luogo, il verificarsi di questo e altri eventi definiti *improbabili* dimostra l'esistenza di una forza che agisce sull'individuo; è l'eredità spirituale del passato che ne influenza l'inconscio e ne guida le azioni. Dopo aver appreso che la madre gli aveva tenuta nascosta la sua origine ebraica, Deronda le dice:

« The effects prepared by generations are likely to triumph over a contrivance which would bend them all to the satisfaction of self. Your will was strong, but my grandfather's trust which you accepted and did not fulfil — what you call his yoke — is the expression of something stronger... »⁴²

e, in seguito, ancora Deronda dice a Mordecai:

« ...It is you who have given shape to what, I believe, was an inherited yearning — the effect of brooding, passionate thought in many ancestors — thoughts that seem to have been intensely present in my grandfather... »⁴³.

L'eredità è una forza che rende le coincidenze momenti inevitabili della storia dell'individuo, pur senza privarlo della sua libera

⁴⁰ Cfr. M. BEEBE, *art. cit.*, pp. 166-75.

⁴¹ *D.D.*, *cit.*, V, xl, p. 550.

⁴² *Ibidem*, VII, liii, p. 727.

⁴³ *Ibidem*, VIII, xliii, p. 819.

scelta⁴⁴. Più che considerarle, quindi, punti deboli ai fini della verosimiglianza del racconto, si dovrà vedere nelle coincidenze l'espressione di un tema eliotiano.

Due forze esterne agiscono sull'individuo: l'eredità spirituale del passato e il condizionamento sociale. È facile notare come l'influenza del retaggio del passato sulla libera volontà dell'individuo dia origine ad azioni le cui conseguenze sono positive (Deronda che incontra e salva Mirah; la sua ricerca e ritrovamento del fratello di lei; l'incontro casuale con lui al Blackfriars Bridge; la confessione della *Princess* che, al momento giusto, si decide a rivelare a Deronda la sua origine). D'altro canto, l'influsso della società sull'individuo produce effetti negativi (come l'azione di Gwendolen, le cui scelte sono determinate, appunto, dalle concezioni conformistiche e materialistiche dell'ambiente sociale).

Il confronto di queste due forze mette bene in luce il contrasto fra la negatività delle pressioni sociali e la positività di quelle provenienti dal passato. Che la scelta dell'individuo sia veramente libera è dimostrato dal fatto che alcuni personaggi riescono a sottrarsi, per il bene o per il male, all'influsso di entrambe le forze; essi sono Lapidoth e la *Princess*, da un lato, e Catherine Arrowpoint, dall'altro.

In quest'ottica, mentre le coincidenze assumono significato ben preciso di manifestazione di una forza esterna all'uomo (e con lui cooperante), la stessa qualità del determinismo di George Eliot si delinea in modo più nitido.

Appare evidente, da quanto detto sin qui, che George Eliot non viene meno, in *Daniel Deronda*, a quell'impegno con il realismo che ella si era assunto fin dalle prime opere⁴⁵. La zona del *romance* è dunque da ricercarsi non nella verosimiglianza dei personaggi, delle situazioni, o dello sfondo storico-sociale. La si scopre, invece, sotto la patina gotica che riveste l'intero romanzo, e in particolare proprio la trama inglese.

⁴⁴ Per un'analisi del determinismo di George Eliot cfr. G. LEVINE, « Determinism and Responsibility in the Works of George Eliot », *PMLA*, LXXVII, Marzo 1962, pp. 268-79.

⁴⁵ Per lo sviluppo del realismo di George Eliot cfr. R. STANG, *op. cit.*, pp. 159-66.

Nel visitare la nuova casa ad Offendene, la famiglia Harleth scopre l'esistenza di un pannello segreto nel rivestimento di una parete, e all'interno di esso « an upturned dead face, from which an obscure figure seemed to be fleeing with outstretched arms »⁴⁶. L'effetto su Gwendolen è rabbrividente, tanto che ella ordina imperiosamente che il pannello venga chiuso e mai più riaperto. Il lettore aveva già potuto intuire da altri due episodi l'esistenza di uno strano, oscuro rapporto fra Gwendolen e la morte. Una sera in cui la madre, in preda a un attacco della sua malattia, l'aveva pregata di portarle la medicina, Gwendolen si era rifiutata di alzarsi dal letto; quasi indifferente al pericolo in cui metteva la sua vita. Un'altra volta, esasperata dallo stridulo cinguettio del canarino della sorella, l'aveva strangolato perché non potesse più interromperla mentre cantava.

Se si è, a questo punto, consapevoli di una buona dose di crudeltà nel carattere di Gwendolen, la scena del pannello mette a nudo la nevrosi in lei latente, forse un senso di colpa. La scena del pannello si ripete, più drammatica questa volta, durante la recita di un *tableau vivant* rappresentante l'animarsi della statua di Hermione in *The Winter's Tale*. Klesmer, seduto al pianoforte,

struck a thunderous chord... and before Hermione had put forth her foot, the movable pane... flew open... and disclosed the picture of the dead face and the fleeing figure brought out in pale definiteness by the position of the waxlights⁴⁷.

La scena, a cui il lettore è preparato dalla succitata anticipazione, ha su Gwendolen un effetto assolutamente sproporzionato:

Everyone was startled, but all the eyes in the act of turning towards the open panel were recalled by a piercing cry from Gwendolen, who stood without a change of attitude, but with a change of expression that was terrifying in its terror. She looked like a statue into which a soul of Fear had entered: her pallid lips were parted; her eyes... were dilated and fixed⁴⁸.

⁴⁶ *D.D.*, cit., I, iii, p. 56.

⁴⁷ *Ibidem*, vi, p. 91.

⁴⁸ *Ibidem*.

Questo gusto del sensazionale, però, non è fine a se stesso: il terrore che coglie Gwendolen è la paura che ella ha di sé e del male che sa di poter fare. L'intera scena e l'immagine del volto morto dietro al pannello sono prolessi di un evento più grave e decisivo: la tragica morte di Grandcourt.

Come osserva Barbara Hardy, « The echoes of the dead face usually turn up in passages describing intense fear or despair or even actual delirium »⁴⁹. Ma è anche vero che il ricorrere di quest'immagine dopo l'incidente del pannello ha la funzione di tener presente, nella memoria del lettore, l'accaduto e di caricarlo di *suspense*.

È con insospettato gusto del mistero, infatti, che George Eliot tiene nascosto per circa 700 pagine il significato recondito di questa tetra immagine. Nello yacht con Grandcourt, ad esempio, Gwendolen ha il terrore di svegliarsi da un sogno per ritrovare « death under her hands... a white dead face from which she was for ever trying to flee and for ever held back »⁵⁰. Che tutto ciò preluda alla morte di Grandcourt, o al suo supposto assassinio da parte di Gwendolen, è reso ancora più palese dall'insistente impiego dell'immagine. Gwendolen parla a Deronda dell'incidente:

« His face will not be seen above the water again », ... « Not by any one else — only by me — a dead face — I shall never get away from it »⁵¹.

E poi ancora, con angoscia:

« ...But now his dead face is there, and I cannot bear it »⁵².

L'incidente, e con esso tutta la fase preparatoria con l'uso prolettico dell'immagine del pannello e la tensione che ne deriva, si colora ancor più di tragicità quando Gwendolen accusa se stessa della morte del marito:

« ...I could do nothing but sit there like a galley-slave... and the very light about me seemed to hold me a prisoner..., and my life was a

⁴⁹ B. HARDY, *The Novels of George Eliot*, London 1959, p. 130.

⁵⁰ *D.D.*, cit., VII, liv, pp. 738-39.

⁵¹ *Ibidem*, lvi, p. 753.

⁵² *Ibidem*, p. 758.

sailing and sailing away... always into solitude with *him*, away from deliverance... I did not want to die myself; I was afraid of our being drowned together ».

« ...I knew no way of killing him there, but I did, I did kill him in my thoughts ».

« ...I only know that I saw my wish outside me ».

« ...and I had the rope in my hand — no, there he was again — his face above the water — and he cried again — and I held my hand, and my heart said, "Die!"... I was leaping away from myself — I would have saved him then. I was leaping away from my crime, and there it was — close to me as I fell — there was the dead face — dead, dead... »⁵¹.

Sembra inevitabile dover considerare Gwendolen colpevole di aver, se non ucciso, lasciato morire Grandcourt. Ed è con superficialità e ottimismo che Deronda assolve Gwendolen dal suo crimine convincendola che non avrebbe potuto fare nulla per evitare la tragedia.

Il gusto gotico dell'episodio è evidente nell'associarsi di paura e morte nella mente di Gwendolen, nel suo totale isolamento dal resto del mondo per ritrovarsi, sola, in balia di Grandcourt, il *villain*. Ma George Eliot si preoccupa in vari modi di mascherare la goticità: in primo luogo, non presentando la tragedia nel suo sviluppo drammatico, bensì in *flashback*, narrata da Gwendolen; si ha così la possibilità di percepire il dramma interiore della protagonista. Inoltre, l'assassinio è fatto passare dalla scrittrice per un crimine psicologico («...I did kill him in my thoughts»), più che per una vera oggettivazione del desiderio di Gwendolen di sopprimere Grandcourt.

È attraverso tali espedienti che George Eliot si difende dal pericolo, più attuale qui che altrove, di cadere nel più palese *romance* gotico. Ciò non impedisce, comunque, che da un punto di vista strutturale la morte di Grandcourt sia necessaria, acquistando così una posizione centrale nella vicenda di Gwendolen. È proprio questa morte, infatti, che porta al *denouement* della trama inglese; con la morte di Grandcourt, Gwendolen, per quanto già sulla strada di una rinascita spirituale grazie all'aiuto di Deronda,

⁵¹ *Ibidem*, pp. 769-61.

riacquista la propria libertà, assieme alla piena consapevolezza di tutto il male che è in lei e alla volontà di redimersi. L'eliminazione di Grandcourt è inevitabile: con lui scompare dalla scena non solo colui che personifica il *villain* del romanzo, ma l'elemento stesso del male, consentendo la completa riabilitazione di Gwendolen.

George Eliot ama, di tanto in tanto, creare un'atmosfera di mistero, di *suspense* che stuzzichi la curiosità del lettore. Ciò accade, ad esempio, quando a Gwendolen viene consegnata una lettera anonima che promette di rivelare oscure verità:

If Miss Harleth is in doubt whether she should accept Mr. Grandcourt, let her break from her party after they have passed the Whispering Stones and return to that spot. She will then hear something to decide her, but she can only hear it by keeping this letter a strict secret from every one. If she does not act according to this letter, she will repent, as the woman who writes it has repented. The secrecy Miss Harleth will feel herself bound in honour to guard⁵⁴.

In seguito, Gwendolen incontrerà Lydia Glasher, l'autrice della lettera, e saprà della triste storia di lei e del suo amore per Grandcourt.

Un altro caso in cui George Eliot rivela il suo gusto gotico è quando Mirah, all'uscita da un concerto da lei tenuto, si sente seguita:

...she began to feel herself dogged by footsteps that kept an even pace with her own. Her concert dress being simple black, over which she had thrown a dust-cloak, could not make her an object of unpleasant attention, and render walking an imprudence; but this reflection did not occur to Mirah: another kind of alarm lay uppermost in her mind. She immediately thought of her father, and could no more look round than if she had felt herself tracked by a ghost... She had already reached the entrance of the small square where her home lay, and had made up her mind to turn, when she felt her embodied presentiment getting closer to her, then slipping to her side, grasping her wrist, and saying, with a persuasive curl of accent, 'Mira!'⁵⁵.

⁵⁴ *Ibidem*, II, xiv, pp. 186-87.

⁵⁵ *Ibidem*, VIII, lxii, pp. 804-05.

Mirah, in qualità di eroina perseguitata e indifesa, è particolarmente soggetta a trovarsi in situazioni da *romance*. Già in un lungo *flashback* ella aveva raccontato a Mrs. Meyrick come, in America, il padre avesse tentato di farle accettare le profferte amorose di un ricco conte. Scrive Leslie Fiedler: « Most variously developed of all the gothic symbols in the Shadow, the villain who pursues the Maiden and presides over turrets and dungeon keep alike... Bad Mama or Bad Papa, it scarcely seems to matter, as long as the shadow is projected as the oppressive parent from whom the Maiden must be delivered. And yet there is a sense in which the evil principle is mythically male, the female at best an accessory; for deep in the middle-class mind persist the equations of the Sentimental Love Religion for which the female equals Christ, the male Satan, and the gothic follows too close upon the sentimental to escape completely its influence »⁵⁶. In *Daniel Deronda* la lettura psicanalitica di Fiedler è vera nel suo significato letterale. È il padre stesso a mettere in pericolo Mirah, a tormentarla, a portarla vicino al suicidio, a inseguirla.

Il ricorso a metafore di dolore e di tortura, e l'insistere su parole quali *dread* e *fear* fanno pensare a quanto sostiene Edmund Burke: « No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain and death, it operates in a manner that resembles actual pain »⁵⁷. La propensione di George Eliot per un fraseggio spesso tetro e ricco di immagini agghiaccianti indica come la scrittrice abbia colto il nesso esistente fra dolore, morte e paura. Lydia scrive a Gwendolen: « I am the grave in which your chance of happiness is buried as well as mine »⁵⁸. Più tardi, il terrore che Grandcourt incute a Gwendolen si esprime così: « That white hand of his which was touching his whiskers was capable, she fancied, of clinging round her neck and threatening to throttle her »⁵⁹. Anche Lydia è preda dello stesso genere di paura: « It was as if the

⁵⁶ LESLIE A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, New York 1960, p. 113.

⁵⁷ E. BURKE, « On the Sublime and Beautiful », in *The Works of E. B.*, VI Voll., London 1880, Vol. I (I ed. 1757).

⁵⁸ *D.D.*, cit., V, xxxv, p. 478.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 481.

thumbscrew and the iron-boot were being placed by creeping hands within sight of the expectant victim »⁶⁰. È la paura di un uomo a cui Gwendolen « had sold her truthfulness and sense of justice, so that he held them throttled into silence, collared and dragged behind him to witness what he would, without remonstrance »⁶¹.

Non sarebbe possibile citare tutte le immagini di questo tipo, né riportare gli innumerevoli vocaboli quali *dread*, *dreadful*, *fear*, *empire of fear*, *terror*, ossessivamente riferiti a Gwendolen, ma talvolta anche a Lydia Glasher e a Mirah. Valga quale esempio il passo seguente:

[Gwendolen's] vision of what she had to dread took more decidedly than ever the form of some fiercely impulsive deed, committed as in a dream that she would instantaneously wake from to find the effects real though the images had been false: to find death under her hands, but instead of darkness, daylight; instead of satisfied hatred, the dismay of guilt; instead of freedom, the palsy of a new terror — a white dead face from which she was for ever trying to flee and for ever held back⁶².

La vena gotica in *Daniel Deronda* è collegata principalmente alla figura di Grandcourt, al suo distaccato sadismo, all'influsso che egli esercita sulle persone che lo circondano e che da lui dipendono. *L'empire of fear* di Gwendolen dura per gran parte del romanzo, e cessa soltanto con la morte di Grandcourt per lasciare posto al rimorso.

Dice ancora Burke: « There are many animals who though far from being large, are yet capable of raising ideas of the sublime, because they are considered as objects of terror. As serpents and poisonous animals of all kinds »⁶³. *L'imagery* intesa a evidenziare i tratti del personaggio Grandcourt suggerisce sempre qualcosa di strisciante; egli assume infatti l'aspetto di « a handsome lizard »⁶⁴.

⁶⁰ *Ibidem*, IV, xxx, p. 392.

⁶¹ *Ibidem*, VII, liv, p. 733.

⁶² *Ibidem*, p. 737.

⁶³ E. BURKE, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁴ *D.D.*, *cit.*, II, xiii, p. 174.

ed è « as neutral as an alligator »⁶⁵. Anche la sua crudele e minacciosa volontà è paragonata a quella « of a crab or a boa-constrictor which goes on pinching or crushing without alarm at thunder »⁶⁶. L'immagine ritorna puntuale ogni qualvolta si renda necessario visualizzare la paura suscitata da Grandcourt e la sua pericolosa viscidità:

quarrelling with Grandcourt was impossible: she might as well have made angry remarks to a dangerous serpent ornamentally coiled in her cabin without invitation⁶⁷.

Ma l'uso dell'immagine è contagioso come è contagioso il male provocato da Grandcourt. Attraverso analogie e contrappunti George Eliot crea una vasta trama in cui personaggi e situazioni sono efficacemente legati. Anello di congiunzione fra di loro: le immagini del serpente e del veleno.

Già all'inizio Gwendolen è presentata come « a sort of Lamia beauty »⁶⁸. L'immagine, che assume qui connotazioni di fascino e tentazione, si trasmette ben presto a Grandcourt per indicarne la crudeltà e la volontà di dominio. La stessa immagine congiunge poi, in un comune e funesto destino, Gwendolen e Lydia. Lydia, come Gwendolen vittima di Grandcourt, scarica sulla rivale il veleno accumulato: « [Lydia's] withheld sting was gathering venom »⁶⁹. Lydia stessa ora è serpente, dopo che Grandcourt, il « boa-constrictor », le ha insegnato a esserlo; e il suo veleno si trasferisce sui diamanti che ella è costretta a consegnare a Gwendolen: « It was as if an adder had lain on [the diamonds] »⁷⁰ e i diamanti diventano, allora « poisoned gems »⁷¹. L'idea del terrore suscitato dalla morte riemerge ancora puntuale. Ma il pensiero della morte in *Daniel Deronda* non si riduce a evocazione metaforica; la morte di Grandcourt e quella finale di Mordecai pesano, infatti, con frequenti anticipazioni sull'intero romanzo.

⁶⁵ *Ibidem*, xv, p. 195.

⁶⁶ *Ibidem*, V, xxxv, p. 477.

⁶⁷ *Ibidem*, VII, liv, p. 735.

⁶⁸ *Ibidem*, I, i, p. 40.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁰ *Ibidem*, IV, xxx, p. 387.

⁷¹ *Ibidem*, xxxi, p. 406.

⁷² *Ibidem*, p. 407.

Ricorrono spesso, in *Daniel Deronda*, anche immagini demoniche o di streghe spesso riferite alla bellezza affascinante di Gwendolen:

a trace of demon ancestry... made some beholders hesitate in their admiration of Gwendolen⁷³

it was no wonder a boy should be fascinated by this young witch⁷⁴.

Le qualità demoniache di Gwendolen, dapprima connesse quasi a puro titolo di metafora descrittiva alla sua bellezza fatale, si interiorizzano gradualmente per diventare parte del suo carattere:

There seemed to be at work within her the same demonic force that had possessed her when she took him in her resolute glance and turned away a loser from the gaming table⁷⁵.

Ma la forza oscura che opera in Gwendolen si rivela una minaccia per lei stessa:

She was not afraid of any outward dangers — she was afraid of her own wishes, which were taking shapes possible and impossible, like a cloud of demon-faces⁷⁶.

È necessario notare come gli elementi gotici osservati siano per la maggior parte diluiti in maniera omogenea, così da non creare delle isole stilistiche in rilevante contrasto con il contesto narrativo.

Da certe tipizzazioni George Eliot si salva grazie al suo senso del reale. Per esempio, ella non nega cittadinanza inglese a Grandcourt, evitando di farne l'usuale *villain* esotico; egli appartiene, infatti, alla migliore aristocrazia inglese, e contribuisce a sottolinearne la freddezza, l'indifferenza, il filisteismo. Spesso l'autrice trova scampo nell'ironia: dopo aver creato un'atmosfera, prodotto una sensazione, la ridimensiona con una battuta ironica. Accade così quando, all'inizio del romanzo, Gwendolen appare sulla scena qua-

⁷³ *Ibidem*, I, vii, p. 99.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁵ *Ibidem*, V, xxxv, p. 459.

⁷⁶ *Ibidem*, VII, iv, pp. 745-46.

si a incarnare la donna fatale in cui, secondo la formula romantica, le idee di bellezza e male, bellezza e morte sono strettamente congiunte ⁷⁷.

Was she beautiful or not beautiful? and what was the secret of form or expression which gave the dynamic quality to her glance? Was the good or the evil genius dominant in those beams? Probably the evil; else why was the effect that of unrest rather than of indisturbed charm? Why was the wish to look again felt as coercion and not as a longing in which the whole being consents? ⁷⁸.

La risposta a questa serie di domande che aprono il romanzo viene data più avanti da un personaggio secondario:

« Do you think her pretty, Mr. Vandernoodt? ».

« Very. A man might risk hanging for her — I mean, a fool might » ⁷⁹.

E la battuta finale ci riporta, con effetto dissacrante, smitizzante, a una visione più sensata e razionale della realtà.

In modo analogo, l'autrice si preoccupa altrove di precisare che « Mephistopheles thrown upon real life, and obliged to manage his own plots, would inevitably make blunders » ⁸⁰. Sono così evidenziate, ad un tempo, sia l'inettitudine del demone sia la sua appartenenza a una sfera che non è quella del reale. Poiché in questo caso l'immagine è riferita a Grandcourt, la stessa mefistofelicità di lui è messa in dubbio, ridicolizzata.

Un ulteriore esempio di come George Eliot usi in maniera eterodossa motivi ed elementi del romanzo gotico è la presenza in *Daniel Deronda* dell'Abbazia medievale sulle cui rovine Sir Hugo ha costruito in stile moderno la sua residenza. Nell'illustrare il refettorio annesso all'Abbazia, Sir Hugo si rivolge a Gwendolen:

« There used to be rows of Benedictines sitting where we are sitting. Suppose we were suddenly to see the lights burning low and the ghosts of the old monks rising behind all our chairs! ».

⁷⁷ Per questi motivi come per quelli della bellezza demonica si veda M. PRAZ, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica*, Firenze 1942, pp. 171-82.

⁷⁸ *D.D., cit.*, I, i, p. 35.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁰ *Ibidem*, VI, xlvi, p. 658.

« Please don't! » said Gwendolen, with a playful shudder.

« It is very nice to come after ancestors and monks, but they should know their places and keep underground. I should be rather frightened to go about this house all alone. I suppose the old generations must be angry with us because we have altered things so much ».

« Oh, the ghosts must be of all political parties », said Sir Hugo.

« And those fellows who wanted to change things while they lived and couldn't do it must be on our side »⁸¹.

George Eliot si mostra consapevole di ritrovarsi fra le mani un cliché della letteratura nera. Se da un lato il dialogo conferisce enfasi al carattere impressionabile di Gwendolen, ai suoi timori, sintomo di una coscienza tormentata, dall'altro Sir Hugo ridà giusta misura alle cose con un'ironia e un buon senso che esorcizzano fantasmi e fantasticherie. L'Abbazia non è un ambiente evocato allo scopo di ospitare terrifici avvenimenti o apparizioni notturne; essa è invece lo spunto per una discussione in cui si palesa, oltre all'apertura mentale con cui Deronda affronta l'esistenza, la sua inclinazione per tutto ciò che costituisce tradizione e per i sentimenti che questa suscita. L'Abbazia diventa, quindi, simbolo dell'attaccamento di Deronda al passato.

L'importanza delle immagini gotiche in *Daniel Deronda* sta, a nostro avviso, nella valutazione morale in esse spesso implicita. Gli stessi versi dell'epigrafe all'inizio del romanzo, mentre prefigurano il tema principale della trama inglese, danno anche la prima inflessione gotica:

Let thy chief terror be of thine own soul:
There, 'mid the throng of hurrying desires,
That trample o'er the dead to seize their spoil,
Lurks vengeance, footless, irresistible
As exhalations laden with slow death,
And o'er the fairest troops of captured joys
Breathes pallid pestilence⁸².

L'immagine di deprecare i morti ritorna puntuale verso la fine del romanzo quando, morto Grandcourt e Gwendolen di nuovo libera, Rex pensa alla possibilità di approfittare del momento per realiz-

⁸¹ *Ibidem*, V, xxxv, p. 461.

⁸² *Ibidem*, p. 32.

zare il suo già frustrato sogno d'amore. Ma Rex considera meschina l'idea, e alla sua mente appare l'immagine perversa: « It is a meanness to be thinking about it now — no better than lurking about the battle-field to strip the dead »⁸³. L'epigrafe, però, adombra anche la Nemese che attende ineluttabile chi persegue egoisticamente i propri fini distruggendo la felicità altrui. « Vengeance », « exhalations laden with slow death », « pallid pestilence », descrivono bene le situazioni morali e spirituali in cui verranno a trovarsi gli egoisti del romanzo. La *Princess*, che ha tradito la memoria del padre rinnegando la propria identità e tenendo nascosta al figlio la sua origine, parlando di Kalonymos che ha destato in lei il rimorso per ciò che ha fatto, dice: « Ah! some vengeance sent him back from the East... »⁸⁴ e ancora: « He said I was going down to the grave clad in falsehood and robbery — falsehood to my father and robbery of my own child »⁸⁵. Gwendolen, da parte sua, accetta di sposare Grandcourt pur conscia dei doveri che questi avrebbe nei riguardi di Lydia Glasher e dei figli da lei avuti. E Grandcourt, a sua volta, aveva strappato Lydia all'affetto del marito per poi abbandonarla. La giustizia poetica colpisce tutti, imparziale. Gwendolen paga il male fatto con l'infelicità; Grandcourt con la morte; e anche Lydia sconta il tradimento coniugale con l'essere a sua volta abbandonata da Grandcourt. Non sfugge al lettore l'ironia drammatica della sorte a lei riservata.

È evidente, da quanto si è osservato fino a questo punto, che il carattere del *romance* si ritrova, in prevalenza, nel linguaggio figurato. È l'immagine che si carica di allusività gotica, ispirando dolore, o violenza, terrore, sopraffazione, per destare l'idea della crudeltà e del male latenti nell'animo umano e nascosti dietro la maschera del civile comportamento quotidiano.

Quando Gwendolen è paragonata a una « imprisoned dumb creature... in the painted gilded prison »⁸⁶, in realtà ella è prigioniera solo del male che ha fatto a se stessa e agli altri. Non corrisponde all'immagine una condizione oggettiva. La sua prigionia,

⁸³ *Ibidem*, VIII, lviii, p. 778.

⁸⁴ *Ibidem*, VII, li, p. 700.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 701.

⁸⁶ *Ibidem*, VI, xlviii, p. 651.

il terrore d'essere strangolata, così come il veleno accumulato da Lydia Glasher, sono metafore di altrettante condizioni psicologiche ed emotive. Ci si trova di fronte a un'anatomia dell'anima; o si dovrebbe dire forse, nel caso di Gwendolen, a una psicopatologia.

L'osservazione di Barbara Hardy che « the tension, mystery, dread, and strangeness of *Daniel Deronda* are not just manipulated to terrify the reader, but are part of the psychological experiences of the characters »⁸⁷, suona opportuna per distinguere la funzione del sensazionale in George Eliot da quella che esso ha negli autori di *sensation novels* degli anni sessanta⁸⁸.

Il gusto gotico definisce dunque, in *Daniel Deronda*, una qualità dello spirito. Ma l'eco del *romance* nell'opera è ben più profonda: ne costituisce le fondamenta stesse; è romantica⁸⁹ la struttura narrativa del romanzo; sono romantici molti dei principali temi e motivi.

Una lettura in chiave di *romance* consente di constatare come al materiale narrativo sia sotteso lo schema della *Quest*.

Eroe principale, ma non unico, di tale *quest* è Deronda. La sua ricerca attraversa vari stadi: si tratta dapprima del desiderio di conoscere la madre e le proprie origini, e di una generica aspirazione a trovare uno scopo nella vita e ad essere un grande *leader*. A questo momento, in cui la *quest* è ancora a livello mentale e teorico, fa seguito la fase attiva quando Deronda, salvata Mirah, si impegna a cercarne il fratello. Inconsciamente (o deterministicamente, se si vuole) Deronda continua anche nella ricerca delle proprie origini, e con Mordecai egli si avvicina, ignaro, ad esse.

La convocazione a Genova da parte della madre e la rivelazione della sua identità (fine della *quest* genealogica) lo indirizzano verso la soluzione della *quest* sociale; ma egli dovrà recarsi a Ma-

⁸⁷ B. HARDY, « Introduction » a *D.D.*, cit., p. 27.

⁸⁸ La moda, riportata in auge da Wilkie Collins, contò fra i suoi seguaci Ellen Price Wood, Mary Elizabeth Braddon, Ouida, Joseph Sheridan Le Fanu.

⁸⁹ Con l'aggettivo *romantico* si intendono denotare, qui e in seguito, caratteri propri del *romance* o ciò che ad esso è relativo (per questo uso si veda A. KETTLE, *An Introduction to the English Novel*, 2 Voll., London 1951, Vol. I, p. 28).

gonza per ricevere, simbolico *Graal*, la cassetta con le carte che sono l'eredità spirituale del nonno materno. Preparato e responsabilizzato da Mordecai, e acquisita coscienza della propria identità individuale e religiosa, Deronda si accinge a realizzare il suo ideale di restaurazione nazionale, oltre ai sogni di fanciullo, come guida del proprio popolo in Palestina. Il matrimonio con Mirah fa da giusto coronamento al *romance*. E qui la *quest* sembra terminare davvero, o forse è solo l'inizio di una nuova.

Ai vari stadi della *quest* fanno riscontro azioni e fatti che si possono considerare momenti diversi di un'iniziazione in cui Deronda si dimostra adatto a proseguire la ricerca e a ricevere su di sé le responsabilità che lo attendono. Deronda dà prova infatti della propria solidarietà umana nel riscattare la collana impegnata da Gwendolen, nel salvare Mirah dal tentativo di suicidio e nell'aiutarla poi a ritrovare il fratello. E in seguito egli dimostra la propria inclinazione verso le idee di Mordecai, ancora prima di essere messo a conoscenza delle proprie origini. A conferma della sua forza morale si può considerare anche il rapporto con Gwendolen e la capacità di aiutarla a redimersi, senza peraltro cedere alla tentazione che la donna potrebbe rappresentare per lui.

Questi gradi di iniziazione sottendono la ricerca fino al momento in cui Deronda, dimostratosi spiritualmente e moralmente all'altezza del compito che lo aspetta, è pronto a ricevere dalla madre la rivelazione che imprimerà la svolta finale alla sua vita, e che costituirà la chiave per il *denouement* della sua storia.

Alla *quest* di Deronda, che si risolve in una crescita spirituale, ne corrisponde una di segno opposto da parte di Gwendolen. La sua è ricerca egoistica dell'affermazione personale. Al desiderio di Deronda di sentirsi parte vitale dell'umanità, ella oppone le proprie ambizioni sociali e di benessere economico. È proprio il concetto di lotta per la conquista, che è alla base della nozione di *quest*, ad essere causa del fallimento artistico di Gwendolen. Dice George Eloit: « Among the heirs of Art, as at the division of the promised land, each has to win his portion by hard fighting »⁹⁰. Gwendolen perde perché non lotta, non persegue la *quest* artistica; il suo interesse per l'arte, lungi dall'essere sincero, è soltanto stru-

⁹⁰ D.D., cit., III, xxiii, p. 293.

mentale all'agiatezza che ella ricerca; ma ciò che più conta, Gwendolen vorrebbe ottenere il *Graal* senza lottare, senza sforzo alcuno da parte sua.

Anche la via seguita dalla *Princess* è in opposizione a quella di Deronda:

« I rid myself of the Jewish tatters and gibberish that make people nudge each other at sight of us, as if we were tattooed under our clothes, though our faces are as whole as theirs. I delivered you from the pelting contemot that pursues Jewish separateness »⁹¹.

Convertirsi significa per lei fuggire la propria identità, mascherare ciò che sul piano spirituale la differenzia dal prossimo: « I made myself like the people I lived among »⁹². E in questa volontà di mimetizzazione ella trascina anche il figlio consegnandolo a Sir Hugo dopo avergli cambiato persino il nome da Charisi in Deronda.

Dove la *quest* è ricerca spirituale e morale, essa ha pure il suo risvolto di spostamento fisico nei viaggi di Deronda a Genova, in Germania, in Palestina, e in quello di Gwendolen a Genova. Il viaggio assume così a metafora dell'ampliamento della visione spirituale acquisito dal personaggio. Non è senza significato, a tale proposito, che Klesmer e Kalonymos (due punti di riferimento per la valutazione spirituale e morale degli altri personaggi) si autodefiniscano « wanderer »⁹³.

Il senso di un codice di comportamento da osservare pervade lo spirito del romanzo. Tale codice, a cui Deronda si conforma per istinto, equivale alla negazione del codice vittoriano. Esso si prospetta, infatti, come una serie di norme e convenzioni da contestare e trasgredire, piuttosto che come un canone di condotta morale a cui attenersi. Sono illuminanti, in questo senso, la ribellione di Catherine ai genitori che si oppongono al suo matrimonio con Klesmer e l'attacco che questi porta ai falsi valori imposti dal conformismo sociale.

⁹¹ *Ibidem*, VII, li, p. 698.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*, III, xxii, p. 284 e VIII, lx, p. 789.

Che due sistemi di valori diversi si trovino in opposizione in *Daniel Deronda* è reso chiaro dall'oggetto stesso della *quest*: Deronda è portato dallo spirito della sua ricerca a riconoscere nel cofanetto del nonno il simbolico *Graal*; Gwendolen, al contrario, si accorgerà che la propria ricerca le farà acquisire il possesso dei diamanti di Lydia che per lei significheranno soltanto maledizione e dolore. Un possesso non desiderato, ma inevitabile conseguenza di una ricerca sbagliata.

In ultima analisi, nella *quest* di Gwendolen, che si muove in senso opposto a quella di Deronda intrecciandosi ad essa, si può riconoscere una rappresentazione di quelle forze del male che spesso nei *romances* tentano l'eroe al fine di intralciare e ritardare lo svolgimento della *quest*.

Quello della nascita misteriosa o illegittima è un motivo che di rado è assente nei *romances*.

Deronda è il figlio abbandonato dalla madre e affidato da questa a Sir Hugo. A Kalonymus la *Princess* fa anzi credere che egli sia morto⁹⁴. Alla sua supposta illegittimità (egli crede di essere un figlio non riconosciuto di Sir Hugo) fa triste riscontro l'autentica illegittimità dei figli di Lydia avuti da Grandcourt.

In genere, l'eroe privo di genitori viene restituito, oltre che al loro affetto, all'ambiente sociale cui appartiene per nascita. Deronda non riacquista l'affetto della madre morente, e in ogni caso troppo egoista per dedicarsi ad altri che a se stessa, ma il processo di agnizione gli permette di riconoscere, assieme ai legami familiari e all'appartenenza sociale, il vero significato del rapporto instauratosi fra sé e Mordecai.

Spesso nei *romances* il motivo della nascita misteriosa è connesso a quello del rapimento. In *Daniel Deronda* i due motivi sono sdoppiati e riferiti a due personaggi diversi che, peraltro, risultano destinati a essere l'uno il complemento dell'altra. Il rapimento riguarda la ragazza che, sottratta alla madre, ritroverà l'affetto dei suoi cari: condotta in America dal padre, riuscirà alla fine a fuggire per tornare a casa dove si assisterà a un'altra scena di agnizione con il fratello Mordecai.

⁹⁴ *Ibidem*, VII, li, p. 700.

L'agnizione, intesa come scoperta interiore che rivela all'individuo la realtà della propria coscienza, riguarda anche Gwendolen e la madre di Deronda quando riescono a considerare criticamente la propria condotta, riconoscendo gli errori del passato.

L'agnizione investe il tema del contrasto fra apparenza e realtà. Spesso l'identità dei personaggi appare ambigua, elusiva, tanto che si stenta a definirne la natura e la posizione sociale. Talora il personaggio indossa per sua scelta una maschera: Grandcourt sembra un distinto gentiluomo, ma in effetti rivela un'insospettata crudeltà. Talora, invece, la maschera gli è imposta, magari a sua insaputa: Deronda dapprima appartiene a un definito contesto sociale, poi risulta di tutt'altra estrazione.

Si può notare come in George Eliot non si ritrovino i semplici motivi e temi del *romance*; essi non solo presentano delle diversità rispetto al comune trattamento romantico, ma spesso si configurano come vere e proprie variazioni su di un tema, creando una trama di paralleli e contrasti come si è visto nel caso della *quest* e del suo oggetto.

Antiromantica, in un certo senso, potrebbe apparire l'agnizione di Deronda in quanto, contrariamente alla convenzione letteraria, l'eroe non si rivela di origine regale; la madre è principessa solo per aver sposato in seconde nozze un nobile russo, e parla per metafora quando dice « I was a queen »⁹⁵, poiché pensa alla propria fama di artista. Ma come aveva già ella stessa precisato, « A great singer and actress is a queen, but she gives no royalty to her son »⁹⁶.

Di fatto, la società a cui Deronda appartiene per nascita è inferiore a quella in cui è stato educato dal padre adottivo, Sir Hugo; George Eliot non considera il progresso sociale un titolo d'onore per il suo eroe che, anzi, retrocede a un ceto inferiore.

L'agnizione offre, comunque, la possibilità a Deronda di superare l'ostacolo che si potrebbe frapporre al suo matrimonio con Mirah. Ed è qui che la convenzione del *romance* riemerge. L'accento è solo spostato dalla convenzione dell'affinità sociale a quella dell'affinità etico-religiosa.

Strettamente connesso al tema dell'agnizione è il motivo del segno di riconoscimento. L'anello che la principessa aveva dato a

⁹⁵ *Ibidem*, p. 702.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 697.

Sir Hugo consegnandogli Deronda bambino, e che ella chiede al figlio di portare con sé a Genova, è il corrispettivo degli oggetti (un mantello, un gioiello, le lettere di Antigonus) che permettono di identificare Perdita in *The Winter's Tale*, o del marchio sul collo che permette a Guiderius di essere riconosciuto dal padre in *Cymbeline*.

Le lettere che ricorrono frequenti in *Daniel Deronda* richiamano alla mente gli oracoli e le sibille nella loro funzione rivelatrice di segreti o, quanto meno, di notizie di grande e spesso sinistra importanza. È una lettera che richiama Gwendolen a casa, all'inizio del romanzo, annunciandole la rovina finanziaria della famiglia; è una lettera di Lydia che, nel preannunciare a Gwendolen l'infelicità che le deriverà dalla decisione di sposare Grandcourt, scaglia contro di lei una maledizione che andrà tristemente a segno. È ancora una lettera, seppur di tono e significato diversi, a svelare a Deronda il nome della madre, quando questa gli scrive per chiamarlo in Italia.

Il contenuto di tutte e tre le missive cambia, nel bene o nel male, il destino di chi le riceve, segnando momenti cruciali nello sviluppo del materiale narrativo.

Non meno importante, anche se marginale nell'economia del romanzo, è la figura del vecchio saggio Kalonymos, quasi un eremita o meglio un ebreo errante, che, muovendo a rimorso la principessa e spingendola alla confessione, contribuisce al maturare del destino di Deronda. Sarà Kalonymos a riattivare in lui il vincolo spirituale che lo lega alla solenne figura del nonno e alla sua storia, più di quanto non abbia fatto la forzata confessione della madre.

Del resto, la figura del saggio, del mentore, è ricorrente e di fondamentale importanza nel romanzo. Mordecai è guida spirituale di Deronda; questi, a sua volta, è guida spirituale di Mirah e guida morale di Gwendolen. Klesmer è guida musicale e morale di Gwendolen.

Il rapporto che lega questi personaggi è simbolico di quella solidarietà umana che deve spingere gli individui ad aiutarsi a procedere sulla strada del progresso spirituale e morale.

Questa figura del mentore, che come si può notare si eleva a norma di vita incarnandosi in più personaggi, ricalca quella rituale

del *Medicine Man*⁹⁷. In effetti, Deronda, Mordecai, Klesmer sono apportatori di una salvezza che è di volta in volta fisica, morale o spirituale. Si accentua in questi *Medicine Men* la capacità di guarire l'anima, al punto che si può riconoscere in almeno uno di loro, Deronda, uno psicoterapeuta *ante litteram*; rivolgendosi a Gwendolen le dice: « What I most desire at this moment is what will most help you. Tell me all you feel it a relief to tell »⁹⁸.

Dove più Deronda lascia trasparire, attraverso la struttura del *romance*, la propria affinità al mito è nel tema della rinascita.

Il tema trova la sua massima concretizzazione nella rinascita morale di Gwendolen e in quella spirituale di Deronda. Ma poiché ogni rinascita implica necessariamente una morte che la preceda, ecco che alla totale redenzione di Gwendolen viene sacrificata la vita di Grandcourt. La morte di chi ha personificato la negazione dei valori umani e affettivi è condizione necessaria per la redenzione di Gwendolen. Sarà questa morte a fornirle la misura dell'odio cresciuto nel suo cuore, nonché della schiavitù alla quale si era ridotta sotto la spinta dell'ambizione e dell'illusoria sicurezza materiale.

Il lasciar morire Grandcourt, mentre segna il fondo dell'abiezione per Gwendolen, indica anche il momento di maggior consapevolezza del male che si annida nella sua anima; e da questa coscienza scaturisce il rimorso, atto finale della catarsi di Gwendolen. Per tragica ironia, quindi, nella morte di Grandcourt si ravvisa il vertice della parabola che conduce Gwendolen dal peccato dell'egocentrismo all'espiazione degli errori attraverso la sofferenza e la confessione, per avviarla a una completa rigenerazione.

È proprio nella trama inglese, dunque, che si riconoscono quei tre stadi di progresso morale che E.M.W. Tillyard ha rilevato nei *romances* shakespeariani definendoli « prosperity, destruction, recreation »⁹⁹, e che Pietro De Logu ha individuato in *Silas Marner*¹⁰⁰.

⁹⁷ Cfr. J. WESTON, *From Ritual to Romance*, New York 1941 (1920), pp. 96-104.

⁹⁸ *D.D.*, cit., VII, lvi, p. 759.

⁹⁹ E. M. W. TILLYARD, *Shakespeare's Last Plays*, London 1958 (1938), p. 26.

¹⁰⁰ P. DE LOGU, *La Narrativa di George Eliot*, Bari 1969, pp. 133-34.

Appare ironicamente drammatico il fatto che Gwendolen interpreti la rianimazione — quindi rinascita — di Hermione nel *tableau* da *The Winter's Tale*, proprio mentre ella sta percorrendo la china che la porterà alla morte spirituale.

Nel ciclo mitico della rinascita si innesta in modo ancora più significativo il rapporto tra Mordecai e Deronda. La morte di Mordecai e la rinascita del suo spirito in Deronda per il compimento dei suoi ideali si ricollegano, tramite la teoria Kabbalistica dell'*Ibbur*¹⁰¹, al mito della rinascita della natura in un ciclo inarrestabile.

Sotto il profilo strutturale, in effetti, Mordecai non ha più scopo di esistere una volta trasmesso a Deronda il suo messaggio: sarà questi a proseguire l'azione da lui intrapresa. Il rapporto fra i due ricorda da vicino l'episodio biblico in cui Mosè deve delegare Giosuè a condurre in Palestina il popolo ebraico e muore, lasciando il proprio sogno irrealizzato. Alla morte di Mordecai, inoltre, corrisponde la quasi contemporanea unione fra Deronda e Mirah, che intensifica il significato simbolico della rinascita, del rinnovarsi del ciclo vitale. Morte e vita nel rapporto Mordecai-Deronda, come già in quello Grandcourt-Gwendolen, si dimostrano inesorabilmente collegati e consequenziali.

I simboli di rinascita che concludono ottimisticamente *Daniel Deronda* rimandano all'idea del finale idilliaco dei migliori *romances*. Il cerchio si chiude: dalla morte alla vita, dall'oscurità alla luce, dall'ignoranza alla conoscenza. Chiuso un ciclo se ne apre uno nuovo: è indicativo il finale aperto del romanzo. Rimane, infatti, ancora da realizzare il sogno di Mordecai: la ricostituzione di una nazione per il popolo ebraico. È l'inizio di una nuova *quest*, l'attesa di una nuova rinascita, di un nuovo ciclo.

In diretta connessione con il mito della rinascita è l'*imagery* dell'acqua come simbolo di fertilità. I momenti sostanziali di ri-

¹⁰¹ La teoria dell'*Ibbur* (impregnazione), teoria mistica elaborata da Itzhak Luria (XVI secolo), sostiene che se un'anima si dimostra troppo debole e non riesce a portare a termine il compito assegnatole sulla terra, essa può, dopo la morte del corpo a cui è legata, impregnarsi nell'anima di un altro individuo per riceverne aiuto. La teoria è esposta per esteso da Mordecai a Deronda (*D.D.*, *cit.*, VI, xliii, pp. 599-600).

¹⁰² Cfr. J. WESTON, *op. cit.*, p. 136.

nascita si svolgono sull'acqua¹⁰³. Sul fiume Deronda salva Mirah facendola tornare, per così dire, a vivere; dall'incontro sboccia anche l'amore fra i due. Ancora sul fiume avviene il fatidico incontro fra Deronda e Mordecai.

Come un liquido amniotico le acque riportano Deronda ogni volta più vicino alla sua origine. Gli incontri con Mirah e Mordecai sono decisivi per l'eroe che ripercorre un viaggio a ritroso alla scoperta della propria identità.

Poiché in un ciclo gli estremi sono destinati a toccarsi, l'acqua è vita ma è anche, necessariamente, morte; è passato e subito è futuro in un ciclo inarrestabile. Mordecai riconosce Deronda come suo successore: la sua vita non ha più senso e, nell'incontro al Blackfriars Bridge, Deronda stesso, inconsapevole, dal fiume gli porta la morte. Accade lo stesso per Gwendolen che rinasce dopo la morte per acqua di Grandcourt. Si potrebbe azzardare, per assurdo, che l'acqua stessa pone fine alla *sterilità* del rapporto fra i due.

Nel trattare del rapporto fra le immagini della fertilità e il tema della rinascita non si possono non citare due epigrafi in cui, attraverso l'*imagery*, il tema è espresso con chiarezza dall'autrice.

Fairy folk a-listening
Hear the seed sprout in the spring,
And for music to their dance
Hear the edgerows wake from trance,
Sap that trembles into buds
Sending little rhythmic floods
Of fairy sound in fairy ears.
Thus all beauty that appears
Has birth as sound to finer sense
And lighter-clad intelligence¹⁰⁴.

I versi, la cui *imagery* è di chiaro carattere romantico, registrano i primi sintomi del progresso morale di Gwendolen, e adombrano nella rinascita primaverile della natura la redenzione dell'anima.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 70, per il rapporto *Water-Life*.

¹⁰⁴ *D.D.*, *cit.*, VI, xlv, p. 606.

Il passaggio da un'*imagery* gotico-demonica, già messa in rilievo, a questa nuova di genere georgico e innocente è, come nota N. Frye, caratteristica del *romance*¹⁰⁵.

Nell'epigrafe finale del libro la visione mitica di George Eliot si esprime in modo ancora più palese:

In the chequered area of human experience the seasons are all mingled as in the golden age: fruit and blossom hang together; in the same moment the sickle is reaping and the seed is sprinkled; one tends the green cluster and another treads the wine-press. Nay, in each of our lives harvest and spring-time are continually one, until Death himself gathers us and sows us anew in his invisible fields¹⁰⁶.

L'autrice riconferma, se ve ne fosse stato bisogno, la fede nella continuità dell'esperienza umana e l'interrelazione fra morte e vita, fra passato e futuro.

Il contrasto fra le due società del *Daniel Deronda* rispecchia quello, tipico del *romance*, esistente fra i due mondi di *The Winter's Tale*: il mondo della corruzione (Sicilia) e quello pastorale dell'innocenza e della purezza (Bohemia); dal secondo proviene la salvezza per il primo e la correzione dei torti in esso perpetrati. Il contrasto è accentuato dall'uso dell'*imagery*. Alle immagini demoniche e animali riservate a personaggi quali Grandcourt, Gwendolen, Lush, corrispondono quella sacerdotali o divine riferite a Deronda, Mirah, Mordecai e ai Meyrick. Nel primo caso si ha una disumanizzazione metaforica del reale, nel secondo un'idealizzazione di questo altrettanto metaforica. L'*imagery* dà quindi enfasi al divario esistente fra egoisti e altruisti.

Ma se è vero, come dice il Frye, che « [the] heroes and villains [of romance] exist primarily to symbolize a contrast between two worlds, one above the level of ordinary experience, the other below it »¹⁰⁷, si deve allora precisare che, nel caso di *Daniel De-*

¹⁰⁵ Cfr. N. FRYE, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (Mass.) 1976, p. 53.

¹⁰⁶ *D.D.*, cit., VIII, lxx, p. 879.

¹⁰⁷ N. FRYE, *The Secular Scripture*, cit., p. 53.

ronda, il contrasto, valido a livello strutturale, non lo è altrettanto per quanto riguarda i due livelli di esperienza. I due mondi appaiono infatti egualmente realistici — quotidiani vorremmo dire —, seppure fondati su valori in opposizione. Il dualismo morale e caratteriologico, comunque, è mitigato da un lato dalla perfeibilità di Gwendolen, dall'altro da una certa titubanza di Deronda e dall'eccitabilità di Mordecai. Esistono inoltre Catherine, Sir Hugo, i Meyrick, quali poli positivi nel contesto sociale vittoriano in cui prevalgono i valori individuali; ed esistono Lapidoth e la *Princess*, quali poli negativi del mondo ebraico in cui l'individuo cerca, invece, la propria realizzazione nell'ideale sociale. Nel rapporto fra Catherine e Klesmer i due mondi idealmente si uniscono.

Anche l'opposizione al loro matrimonio in quanto ritenuto una *mésaillance* riprende un tema ricorrente nei *romances*, ed è interessante notare come l'episodio rappresenti un momento caratterizzante della trama inglese.

Un altro elemento romantico esistente in *Daniel Deronda* è l'esotismo, che si manifesta mediante una trasposizione di carattere spaziale e spesso, attraverso i *flashback*, temporale del racconto; questa è attuata nelle traversie di Mirah portata in America dal padre, nella convocazione a Genova di Deronda da parte della madre, nella sua ricerca di Kalonymos in Germania, nella morte di Grandcourt a Genova, e persino nell'incontro a Leubronn fra Gwendolen e Deronda, inizio di un rapporto che tanta importanza avrà nella vita di Gwendolen.

Sono tutti momenti decisivi per i personaggi coinvolti; il viaggio, che come si è detto assurge a valore di *quest*, diventa metafora di un incontro di un individuo con il proprio destino *in fieri*. La separazione dal contesto sociale lo pone, solo, di fronte alle proprie responsabilità, talvolta di fronte a scelte basilari per il proprio futuro e per il proprio modo d'essere.

Caratteristica di *Daniel Deronda* è la tecnica episodica di certe sue parti. Incidentale, ad esempio, è la storia dell'amore contrastato di Catherine e Klesmer, per quanto illumini il lettore sui pregiudizi sociali della società vittoriana.

La tecnica risalta maggiormente nei numerosi *flashback* (Karl Kroeber ne conta 15 nel corso del romanzo¹⁰⁸). Questi formano nella struttura dell'opera delle isole temporali e narrative aventi il fine di motivare *a posteriori* l'azione o la psicologia dei personaggi e di stabilire fra essi indicativi rapporti. Il *flashback* sulla fanciullezza di Deronda, quello della vita di Mirah in America, o quello sulla giovinezza della *Princess* non sono però semplici e brevi illuminazioni sul carattere di un personaggio, bensì embrioni narrativi che, disgiunti dal loro contesto e sviluppati, potrebbero fornire il materiale per altrettanti racconti.

Questi *flashbacks*, che pur creano un ponte fra passato e presente, richiamano alla mente l'episodicità tipica del *romance* cavalleresco; nella tecnica retrospettiva, infatti, la trasgressione dell'ordine cronologico tende a isolare il contenuto. Nel caso specifico di Mirah e della *Princess* le narrazioni acquistano il sapore del convenzionale *tale in quotation marks*¹⁰⁹.

In assoluta coerenza con il mito della rinascita è la conclusione aperta di *Daniel Deronda*. Ma è anche vero — citando Northrop Frye — che « Real life does not start or stop; it never ties up loose ends »¹¹⁰. Mito e realtà trovano nel tema dell'eterna rinascita una inaspettata corrispondenza.

Afferma Jessie Weston che « the marriage of the hero is an indispensable condition of achieving the Quest »¹¹¹ ed è quindi, il matrimonio, un motivo che preannuncia la fine del *romance*. La *quest* di Deronda non è tuttavia terminata: lo aspettano altre azioni, altre ricerche.

Se si ha il senso momentaneo di una conclusione romantica nell'unione di Deronda e Mirah, si ha, d'altra parte, il senso di qualcosa che resta tristemente sacrificato: Gwendolen, soprattutto, che finisce redenta ma sola; Rex che non potrà più realizzare il suo sogno d'amore per Gwendolen. E rimangono la morte di Grandcourt e quella di Mordecai, sulla quale si chiude il romanzo. C'è un senso

¹⁰⁸ Cfr. K. KROEBER, *Styles in Fictional Structures*, Princeton 1971, p. 108.

¹⁰⁹ Cfr. N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, pp. 202-03.

¹¹⁰ N. FRYE, *The Stubborn Structure*, London 1970, p. 240.

¹¹¹ J. WESTON, *op. cit.*, p. 29.

di sconfitta che accompagna il processo verso la rinascita; una sconfitta che, in parte, offusca il lieto fine per proporre, invece, l'immagine di una più complessa realtà della vita.

La conclusione aperta, che permette al ciclo di riprendere senza interruzione, risulta perfettamente consona all'inizio poetico *in medias res*¹¹². George Eliot, nell'epigrafe al primo capitolo, fa presente che « No prospect will take us to the true beginning »¹¹³; un profondo senso del reale le suggerisce l'arbitrarietà di porre limiti temporali alla sua storia: vi è sempre un passato che la determina e un futuro che ne scaturisce quale conseguenza.

La lettura di *Daniel Deronda* in chiave di *romance* (*romance* inteso come *mythos* e non come genere letterario¹¹⁴) può rivelarsi utile a scoprire un altro elemento in favore della tanto discussa unità dell'opera. Data la complessiva negatività del mondo in cui Deronda viene allevato e la tentazione che Gwendolen costituisce per lui, la *quest* di Deronda si delinea come un contatto con il mondo del male dal cui influsso negativo l'eroe riesce a sfuggire (si è già notato, a questo proposito, il contrasto tra l'*imagery* gotico-demonica e quella divina e sacerdotale con cui personaggi diversi sono definiti). È anche grazie a questa struttura metaforica che le due trame si integrano a vicenda trovando la loro giustificazione organica.

Ci si potrebbe chiedere se l'idea del *romance* abbia mai sfiorato, durante la composizione di *Daniel Deronda*, la mente dell'autrice. In realtà, più e più volte ella fa riferimento ai suoi personaggi stabilendo paralleli, per lo più ironici, con personaggi da *romance* che assumono la funzione di archetipi mitici.

Mirah richiama la Rebecca di *Ivanhoe*¹¹⁵ e una delle giovani sorelle Meyrick allude a lei e a Deronda come alla regina Budoor e al principe Camaralzaman delle *Mille e Una Notte*¹¹⁶. Hans Meyrick vede in Deronda qualcosa del « Knight-errant »¹¹⁷ e Deronda

¹¹² Cfr. R. STANG, *op. cit.*, p. 112, dove è chiarita la differenza fra struttura storica e struttura poetica.

¹¹³ *D.D.*, *cit.*, I, i, p. 35.

¹¹⁴ Cfr. N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, *cit.*, p. 162.

¹¹⁵ Cfr. *D.D.*, *cit.*, II, xvii, p. 235.

¹¹⁶ *Ibidem*, II, xvi, p. 224 e III, vv, p. 249.

¹¹⁷ *Ibidem*, IV, xxviii, p. 370.

stesso, da ragazzo, sogna un compito che faccia di lui un Robert Bruce¹¹⁸ o un « Pericles or Washington »¹¹⁹. Prima di venire a conoscenza delle proprie origini, Deronda si considera un diseredato, un « Ishmael »¹²⁰. Il triangolo Medea-Creusa-Jason è il corrispettivo mitico del triangolo Lydia-Grandcourt-Gwendolen¹²¹. Mordecai acquista nella mente di Deronda l'autorità della « preternatural guide seen in the universal legend »¹²². La tendenza della narratrice è per accostamenti di genere romantico, spesso mitico.

Il termine *romance* ricorre in *Daniel Deronda* usato da Mrs. Meyrick per definire la storia di Mirah¹²³ e poi l'amore fra costei e Deronda¹²⁴. *Romance* è definito anche il felice coronamento del contrastato amore di Klesmer e Catherine.

Un'idea più chiara dell'accezione in cui George Eliot usa il termine ci è data dal passo seguente che riporta un commento onnisciente:

To say that Deronda was romantic would be to misrepresent him; but under his calm and somewhat self-repressed exterior there was a fervour which made him easily find poetry and romance among the events of everyday life. And perhaps poetry and romance are as plentiful as ever in the world except for those phlegmatic natures who I suspect would in an age have regarded them as a dull form of erroneous thinking. They exist very easily in the same room with the microscope and even in railway carriages: what banishes them is the vacuum in gentlemen and lady passengers¹²⁵.

Il carattere romantico di Deronda non è totalmente definito, ma prende forma con il tempo e con l'intrecciarsi di nuovi rapporti e conoscenze, fino al punto in cui George Eliot dichiara:

And, if you like, he was romantic. That young energy and spirit of adventure which have helped to create the world-wide legends of

¹¹⁸ *Ibidem*, II, xvi, p. 208.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 213.

¹²⁰ *Ibidem*, V, xxxvi, p. 489.

¹²¹ *Ibidem*, p. 487.

¹²² *Ibidem*, xl, p. 551.

¹²³ *Ibidem*, VI, xlvi, p. 628.

¹²⁴ *Ibidem*, VIII, lxx, p. 881.

¹²⁵ *Ibidem*, III, xix, p. 245.

youthful heroes going to seek the hidden tokens of their birth and its inheritance of tasks, gave him a certain quivering interest in the bare possibility that he was entering in a like track — all the more because the track was one of thought as well as action ¹²⁶.

L'anticipazione di alcuni fra i temi principali denota, nell'autrice, la lucida consapevolezza della struttura romantica che sta alla base del romanzo.

In quest'ultima opera narrativa di George Eliot il tipico scontro dei Romantici fra ideale e reale si fa, grazie all'inclusività del *romance*, incontro, conciliazione di due diverse visioni. George Eliot rifiuta di accettare il contrasto come dicotomia insanabile. Ideale e reale trovano una conciliazione, nel suo pensiero, allo stesso modo che Mordecai — il visionario sognatore — trova alloggio e aiuto nella casa del concreto Ezra Cohen, il prestatore su pegno.

Pur prendendo l'avvio da un'estetica basata sul realismo, la visione di George Eliot si eleva, attraverso la struttura del *romance*, per affermare il valore di ideali che l'epoca vittoriana aveva sacrificato sull'altare dell'Io, in nome del materialismo e di una morale filistea e conformistica. Se il suo linguaggio lascia trasparire toni didascalici non è per insegnare dottrine del codice sociale; il suo è un invito a professare la *Religion of Humanity* a cui ella è giunta attraverso lo studio di D. F. Strauss, Feuerbach e Comte ¹²⁷.

La struttura del *romance*, il ragionare per archetipi, permette al suo messaggio di assumere significato universale riconnettendo l'effimero ai suoi paradigmi mitici.

La poetica dell'amore universale, che fa dell'umanismo una religione, si oggettiva nella complessa trama di rapporti e interdipendenze fra i personaggi, di cui si è detto sopra.

In termini onirici, si può riconoscere nella struttura romantica di *Daniel Deronda*, ancor più che un'esaltazione delle qualità ebraiche, il sogno di George Eliot di un'umanità che non si limiti a perseguire soltanto fini e interessi individuali. Il suo, proiettato nella

¹²⁶ *Ibidem*, VI, xli, pp. 573-74.

¹²⁷ Per un'analisi della formazione e dell'evoluzione spirituale di George Eliot, si veda P. DE LOGU, *op. cit.*, pp. 5-26.

storica aspirazione ebraica alla riunificazione di un popolo, è un messaggio di liberazione; liberazione dalle strettoie dell'Io, dai condizionamenti della società. È la volontà di aderire alla Religione dell'Umanità, di elevare il significato dell'esperienza umana senza, per questo, fuggire in isole di sogno. È la necessità di riscoprire ciò che George Eliot definisce « the presence of poetry in everyday events »¹²⁸.

DARIO CALIMANI

¹²⁸ D.D., cit., IV, xxxii, p. 414.