

L'ASSENZA "PRESENTE" DI GEORGE ELIOT: FRA CENTRO INGLESE E MARGINE MEDITERRANEO

THE "PRESENT" ABSENCE OF GEORGE ELIOT: BETWEEN THE ENGLISH CENTER AND THE MEDITERRANEAN MARGIN

Luigi Cazzato
Università di Bari

RIASSUNTO:

Il saggio si cimenta con la questione dell'assenza di George Eliot come autoredonna sulle scene letterarie. La romanziera inglese scelse di celare il proprio genere sotto uno pseudonimo maschile, apparentemente, per poter affrontare nel suo centro ciò che è stato chiamato "the regime of the male gaze". Questo suo atto, considerato ambiguo dalla critica femminista, può dirci qualcosa, non solo in relazione a questioni di posizionamento di genere, ma anche in relazione a questioni di posizionamento di ciò che nel suo secolo veniva chiamata "razza". In altre parole, il saggio si occupa, dal punto di vista postcoloniale, dei suoi rapporti di autrice al centro della cultura patriarcale metropolitana con i margini mediterranei (Italia e Spagna) orientalizzati, ovvero meridionizzati, che lei visitò durante i suoi viaggi e di cui scrisse nelle sue lettere e nei suoi romanzi.

PAROLE CHIAVE:

Scrittura femminile, sguardo maschile, Mediterraneo, meridionismo.

ABSTRACT:

The essay tackles the issue of George Eliot's absence from the literary scene as a female author. Apparently, the author of *Middlemarch* chose to disguise her gender under a male pseudonym in order to face "the regime of the male gaze" at its very core. This ambiguous act may reveal something meaningful about her relationship, as an English author belonging to the patriarchal metropolitan centre, with the European orientalist margins (Italy and Spain), which she visited and talked about both in her works and letters.

KEYWORDS:

Female authorship, male gaze, Mediterranean, Meridionism.



IL REGIME DELLO SGUARDO MASCHILE

Non so se si può parlare di "assenza" nel caso di una delle maggiori scrittrici inglesi dell'800, Marian Evans, al secolo George Eliot. Forse sì, se consideriamo che la sua "presenza" piena ed incondizionata poteva darsi solo a patto che l'autrice si firmasse con un nome di uomo. Allo stesso modo, non so se si può parlare di marginalità culturale dal momento che *Adam Bede* (1859), la sua seconda opera, fu accolta dall'onnipotente *Times*, ignaro della vera identità dell'autore, come "a first-rate novel" e al suo autore fu subito assegnato "a rank at once among the masters of the art"¹. E tuttavia, di marginalità dobbiamo parlare se è vero che George Eliot visse e scrisse nel pieno di ciò che Nancy Miller (1986) chiama "the regime of the male gaze". Questo regime dominava o condizionava non solo la società vittoriana, ma anche altre comunità extra-anglosassoni, quelle appartenenti all'impero britannico e quelle ad esso estranee ma in qualche modo in contatto. Ecco allora che è interessante chiedersi cosa succede quando questo soggetto femminile "marginale", posizionato però al centro del mondo metropolitano patriarcale, si confronta con i margini mediterranei dell'Europa, da tempo oramai raffigurati con tropi muliebri opposti a quelli usati per rappresentare la virile *Englishness*.

LA QUESTIONE VITTORIANA DELLA "FEMALE AUTHORSHIP"

Al tempo in cui la nostra autrice cominciò a scrivere, avevano già pubblicato con successo Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847), Elisabeth Barrett Browning (*Aurora Leigh*, 1856) e Elisabeth Gaskell (*North and South*, 1855). Era quindi il tempo in cui in Inghilterra si dovette affrontare la questione della "female authorship". E proprio grazie al loro successo o "presenza" sul mercato delle lettere di metà secolo, che si cominciò a teorizzare sullo stile letterario femminile e a interrogarsi sul concetto di autorità culturale *tout-court*: chi poteva parlare di questioni artistiche, morali e sociali? Era possibile parlare al di fuori dei propri ruoli di genere ed esperienze di vita? Insomma, poteva una donna occuparsi di faccende lontane da quelle che erano le proprie esperienze di genere? La risposta fu l'incasellamento della scrittura delle donne dentro una nozione essenzialista. Le donne potevano, sì, scrivere romanzi ma a patto che parlassero di cose che loro conoscevano bene e da vicino. Il resto, per così dire, esulava dalla propria sfera di competenza ontologica e quindi artistica.

È in questa cornice storico-teorica che si deve inquadrare la decisione da parte di George Eliot di esercitare la professione di scrittrice sotto pseudonimo maschile. Non solo. Si deve aggiungere l'altrettanto dirimente quadro personale di donna nemica

1 *George Eliot: The Critical Heritage* a cura di David Carroll, p. 77.

delle convenzioni vittoriane: a ventidue anni abiura la dottrina cristiana, diventa poi una donna indipendente in un contesto di liberi intellettuali londinesi bohémien e, infine, decide di convivere da non sposata con il versatile e libero pensatore George Henry Lewes, divorziato e padre di tre figli. In breve, c'erano tutti i presupposti perché la società vittoriana potesse e dovesse scomunicare Marian Evans. Da qui la decisione di scrivere e pubblicare prima anonimamente, poi sotto falso nome.

La critica femminista si è divisa su questa sua decisione. C'è chi ha visto, come Gilbert & Gubar, "the depth of her need to evade identification with her own sex" (Gilbert & Gubar 1979: 466) venendo a patti con il mondo patriarcale. C'è chi sostiene invece, come Catherine Gallagher, che in questo modo George Eliot riuscì ad evitare "a degradingly female ... metaphor for authorship" (Gallagher 1986: 40), ovvero la trappola essenzialista del basso posto assegnato alla scrittura femminile, riuscendo quindi ad allargare il campo d'indagine della sua narrativa e quello del suo pubblico.

ROMANZI SCIOCCHI DI SIGNORE SCIOCICHE? ALLORA IL MIO NOME È GEORGE

Nel suo noto saggio "Silly Novels by Lady Novelists" (1856), la sua principale preoccupazione era quella di distinguere fra romanzi che rappresentavano una realtà falsa e fuorviante (in genere romanzi di donne per donne) e romanzi che invece rendevano la realtà così com'era. Questa è la sua sintesi sferzante sulle storie scritte da donne:

The heroine is usually an heiress ... she has a superb contralto and a superb intellect; she is perfectly well-dressed and perfectly religious; she dances like a sylph, and reads the Bible in the original tongues. Or it may be that the heroine is not an heiress ... but she infallibly gets into high society ... For all this, she as often as not marries the wrong person to begin with, and she suffers terribly from the plots and intrigues of the vicious baronet ... The vicious baronet is sure to be killed in a duel, and the tedious husband dies in his bed, requesting his wife, as a particular favour to him, to marry the man she loves best (George Eliot 1856: 442).

Ebbene, per la Eliot la più alta vocazione del romanziere è evitare queste rappresentazioni arbitrarie, irreali. "Falsehood is so easy, truth so difficult", sostiene durante una pausa il narratore autocosciente di *Adam Bede*. A quest'estetica della complessità si doveva poi associare l'estetica della *simpathy*, in modo da poter includere quei soggetti femminili che, ad esempio, avevano trovato spazio nella pittura fiamminga ma non nei romanzi. Ascoltiamo ancora le parole del narratore di *Adam Bede*:

Paint us an angel, if you can, with a floating violet robe, and a face paled by the celestial light; paint us yet oftener a Madonna, turning her mild face upward and opening her arms to welcome the divine glory; but do not impose on us any

aesthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands... (George Eliot 1997: 154)

Qui, nell'esodo dal regno della bellezza aristocratica e finta verso quello della bellezza vera dei semplici, alla lezione romantica di Wordsworth (la vicinanza alla comunità della gente comune) si somma quella dei pittori fiamminghi. Per la nostra scrittrice, l'arte doveva essere un'estensione della nostra capacità di comprensione umana: "If Art – scrive - does not enlarge men's sympathies, it does nothing morally" (George Eliot 1954: vol. III, 111). In conclusione, per poter essere libera di attuare massimamente questa poetica, professare questa nuova religione dell'umanità, George Eliot pensa sia meglio avere un nome maschile, che conserverà anche dopo che la sua identità viene scoperta nell'estate del 1859. Una mossa-compromesso che le permette di lavorare negli interstizi della cosiddetta "cultura alta" e patriarcale. Il problema è che questa mossa lascia intravedere delle ambiguità sia dal punto di vista della critica femminista sia di quella postcoloniale. Basta esporre la marginalità "centrata" eliotiana alle questioni di quella che allora veniva chiamata "razza" che queste ambiguità rivelano la loro pregnanza.

CATERINA, LA SCIMMIETTA ITALIANA NEL MANIERO INGLESE

Una delle sue prime prove narrative di George Eliot fu *Mr. Gilfil's Love Story* (1857), che, proprio come nei romanzi sciocchi di signore romanziere, narra di una storia d'amore stereotipata di una orfana italiana adottata e fatta crescere in Inghilterra. Gli stereotipi non riguardano solo il tema dell'amore al femminile ma anche la percezione anglocentrica dell'italianità di fine '700, l'età in cui la storia è ambientata, di cui George Eliot offre un quadro abbastanza accurato. Perché i coniugi Cheverel arrivano alla decisione di prendere con loro la bambina appena rimasta orfana in Italia? Perché, ci spiega il narratore: "It would be a Christian work to train this little Papist into a good Protestant, and graft as much English fruit as possible on the Italian stem" (George Eliot 1973: 152). Quindi Sir Cheverel, che amava i bambini, si convince subito a prenderla, chiamandola però "the little black-eyed monkey", una scimmietta che non verrà mai adottata come figlia, poiché, spiega il narratore, erano troppo inglesi e aristocratici per pensare una cosa così romantica. No, la bambina sarebbe rimasta lì solo come *protégée* nella prospettiva di farle fare da bastone della vecchiaia per la signora Cheverel.

Qui il sarcasmo del narratore lo distanzia dal quasi-razzismo dei personaggi. Tuttavia, il dipanarsi della trama fa sì che George Eliot in qualche modo supporti la visione anglocentrica. Infatti, quando Caterina si accorge che il suo amato sta per sposare non lei ma una donna del suo rango, diventa una pericolosa e passionale "tigress", un *villain* che vuole vendicarsi con pugnale alla mano del tradimento, facendo diventare

la storia il tipico *romance* gotico di ambientazione italiana. Non ci riuscirà poiché il suo cuore cederà prima di attuare il piano. Considerato che la storia viene pubblicata negli anni di quella che gli inglesi chiamavano l'“Italian question”, ovvero la questione dell'unificazione italiana, ai lettori del tempo non sarà sfuggito il parallelo fra la soggezione della donna presso la dimora inglese, la quale ha il ‘dono infelice della bellezza’ (citazione dal sonetto patriottico di Vincenzo Da Filicaia) e quella del popolo italiano, che nel sonetto si dice sia vessato dalle “straniere genti”. L'incontro-scontro fra l'Italia femminile e subalterna e la maschia Inghilterra dominante si consuma tutto nel dipanarsi dell'allegoria dell'infelice vita di Caterina, l'animale domestico italiano, nella casa del padrone inglese.

FEDALMA, THE GIPSY PRINCESS NEL REGNO DI FERDINANDO E ISABELLA

Nonostante si occupi molto della “provincial life” inglese, George Eliot si occupa anche di affari, per così dire, extra-provinciali, quindi anche della questione ebraica (*Daniel Deronda*, 1876) e di quella zingara, come fa in *The Spanish Gipsy* (1868). Affrontando questi temi, sembra che per George Eliot il destino individuale debba essere sacrificato a quello del sangue e della razza, questioni molto dibattute e sentite a metà secolo. L'anatomista scozzese Robert Knox dichiarò: “Race or hereditary descent is everything; it stamps the man” (cit. in Hudson 1996: 248). In *The Spanish Gipsy*, viene raccontata in versi la storia di un'altra bambina adottata, la zingara Fedalma che viene cresciuta da cattolica ai tempi della *reconquista* del re Ferdinando e Isabella. Il duca Silva, un condottiero sul fronte della guerra contro i mori, ama Fedalma, ma il loro matrimonio è ostacolato sia da parte spagnola sia da parte gitana, cui Fedalma scopre di appartenere, ritrovando il suo vero padre. E' qui che si compie la sua scelta: dice “no” al duca spagnolo e “sì” al suo vero padre, ovvero al popolo gitano, la cui vita da sempre e misteriosamente pulsava in lei: “An unknown need stirred darkly in my soul, / And made me restless even in my bliss / I must go with my people” (George Eliot 1906: 294). Anche qui la trama abbandona i destini individuali del soggetto-donna e approda a quelli collettivi e patriarcali del soggetto-razza: è l'irresistibile richiamo del sangue, della nazione e del suolo, il suolo africano dove padre e figlia zingari progettano di fondare un regno. In *Daniel Deronda*, un gesto simile compirà la coppia ebraica Daniel e Mirah diretta in Palestina per fondare la nazione ebraica.

LE VACANZE ROMANE DI DOROTHEA

Colpisce il fatto che George Eliot rimane insensibile alla questione della nazione italiana, proprio nel 1860, quando, viaggiando col suo compagno lungo la penisola (dalle Alpi fino a Paestum), rimane consapevolmente indifferente agli eventi che si stavano



compiendo, nell'"Italia rigenerata", come la chiama. Rimarrà indifferente all'Italia "viva", eccezion fatta per qualche veduta (come quella di Napoli, la cui natura era di una bellezza trascendente²) preferendo quella "morta" dei musei e delle gallerie. Come scrive in una lettera al proprio editore da Firenze il 18 maggio 1860, il miglioramento degli acciacchi del suo compagno era una notizia più importante di quelle riguardanti gli eventi unitari: "we are selfishly careless about dynasties just now, caring more for the doings of Giotto and Brunelleschi, than those of Count Cavour" (George Eliot 1954: vol. III, 294). Tanto che fa dire a Henry James, per il quale l'Italia è al contrario "warm & living & palpable" (1869), che ella nel suo diario non ha fatto altro che fare la lista diligente dei monumenti visti senza che questi abbiano detto "much to her, or that what they have said is one of their deeper secrets". Insomma, svelamento dei segreti o meno a parte, il problema è che per la nostra scrittrice il suo viaggio diventa una sorta di Grand Tour fuori tempo massimo, anche se non pienamente segnato dalle stimmate di classe e di genere³. L'Italia fu un museo a cielo aperto che i Lewes visitarono, ignorando l'Italia del presente e viva. E quando George Eliot non la ignorava nella sua quotidianità era perché la associava ancora all'arte: "Such wonderful babies with wide eyes! – such grand-featured mothers nursing them! As one drives along the streets sometimes, one sees a Madonna and child..." (George Eliot 1954: vol. III, 288).

Peggio di così avviene per la Dorothea di *Middlemarch* (1872), che a Roma non si interesserà nemmeno dell'Italia morta e sepolta. E' qui che passa dolorosamente la sua luna di miele con Mr Casaubon, un pedante erudito ecclesiastico di mezza età, che aveva sposato contro il parere dei suoi famigliari. Si trovava davanti all'errore della sua scelta nella città della "visible history, where the past of a whole hemisphere seems moving in funeral procession" (George Eliot 1994: 160) e faceva da perfetto sfondo all'aridità umana del marito, impegnato insensatamente nella ricerca della chiave di tutte le mitologie. Per Dorothea, la Roma imperiale e papale era "the oppressive masquerade of ages" (George Eliot 1994: 160), anche perché era stata educata secondo il puritanesimo inglese e svizzero dalle smilze storie, ci avverte il narratore. Il quale, tradendo la postura tipica del viaggiatore inglese vittoriano che apprezza il passato glorioso dell'Italia mentre disprezza il suo presente, conclude:

Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a *sordid* present, where all that was living and warm-blooded seemed sunk in the deep *degeneracy* of a *superstition*

2 Durante il suo secondo viaggio in Italia nel 1861, scrive: "The road was a succession of pictures, winding up the mountains passes with the snowy Appennines as a grand line on the horizon and the Mediterranean 'deeply, darkly, beautifully blue' on the other, through groves of olives and orchards of orange trees and lemon trees bearing golden fruit" (George Eliot 1954: vol. III, 412).

3 Questa postura nazionale e di classe viene presa di mira da Eliot stessa in *Daniel Deronda*, quando descrive l'orgoglio, la calma e i visi privi di sorriso di Gwendolen e il marito-tiranno Grandcourt durante il loro viaggio a Genova, dove ai locali appaiono come "creatures fulfilling a supernatural destiny" (George Eliot 1995: 681)

divorced from reverence ... all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and *degradation*, at first jarred her as with an electric shock, and then urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emotion (corsivi miei, George Eliot 1994: 161).

LO SGUARDO ELIOTIANO FRA MARGINALITÀ DI GENERE E CENTRALITÀ DI RAZZA

Siamo di fronte al tipico sguardo meridionista⁴ (Cazzato 2012), che da più un secolo veniva gettato sul Sud e il Mediterraneo, cattolico e non, con aria di sufficienza. Questo, nonostante gli inglesi scorrazzassero lungo le sue rive per scrollarsi di dosso quel senso di inferiorità che Dr. Johnson a metà '700 certificò avessero quegli inglesi che non avevano visitato questo mare: "A man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see. The grand object of travelling is to see the shores of the Mediterranean" (cit. in Boswell 1965: 742)

Come ci ha insegnato Edward Said l'Europa, l'Occidente, hanno costruito se stessi inventando un "oriente" di comodo, cui contrapporre la propria identità. In realtà, c'è stato bisogno non solo di oriente, ma anche di meridione. Ecco allora che per l'Europa e l'Inghilterra il proprio oriente interno - dove poter trovare popoli bugiardi, pigri, diffidenti, l'esatto contrario cioè della limpida, industriosa, schietta razza anglosassone - è il Mediterraneo, dove si vive di natura selvaggia, passato glorioso e presente decadente. Nel processo di costruzione della civiltà europea come civiltà superiore non c'è solo bisogno di un'alterità radicale contro cui misurarsi (l'Oriente), c'è anche bisogno di un'identità più o meno familiare in cui parzialmente riconoscersi (il Meridione). Quest'identità non poteva che fornirla il Mediterraneo, che rappresentava al contempo sia la sua origine (il passato glorioso) sia l'altro da sé (il presente decadente).

Nel 1851, un altro grande romanziere vittoriano, William Makepeace Thackeray, denunciava come gli inglesi rimanessero al di qua delle bianche scogliere anche quando provavano a superarle: "We carry our nation everywhere with us; and are in our island, wherever we go. *Toto divisos orbe* - always separated from the people in the midst of whom we are (Thackeray 1895: p. 158)". Forse, questa denuncia di insularità incallita vale anche per George Eliot, che nonostante abbandoni lo studio

4 "Nella storia del processo identitario europeo c'è stato un momento in cui nella funzione di "constitutive outside" (Butler 1993) l'Oriente, come antitesi esterna, sembra cedere il testimone al Meridione, ovvero al Mediterraneo settentrionale, come antitesi interna. Questo "momento" ha inizio con la teoria dei climi di Montesquieu del 1748, si consolida con le teorie geo-letterarie del gruppo di Coppet che ruota intorno a Madame de Staël, in piena età romantica e riceve il sugello da Hegel" (Cazzato 2012: 188).

della provincia inglese a vantaggio dello studio di province più larghe, in realtà rimane prigioniera del cercato centro della patria britannica, cadendo, se non nella trappola essenzialista della marginale "female authorship", in qualche modo nella trappola meridionista dello sguardo anglosassone maschile di cui decise di portare il nome.

BIBLIOGRAFIA

Boswell, J., *Life of Johnson*, Oxford, Oxford UP, 1965.

Cazzato, L. "Oriente within, Nord without: il meridionismo e i romantici inglesi", *Altre Modernità*, 8 (2012).

Eliot, G., "Silly Novels by Lady Novelists", *Westminster Review*, 66 (1856).

---. *Adam Bede*, Ware, Wordsworth Editions, 1997.

---. *Daniel Deronda*, Harmondsworth, Penguin, 1995.

---. *Middlemarch*, Ware, Wordsworth Classics, 1994.

---. *Scenes of Clerical life*, Harmondsworth, Penguin, 1973.

---. *The George Eliot Letters*, 4 vols, New Haven, Yale UP, 1954.

---. *The Spanish Gypsy: The Legend of Jubal: and Other Poems Old and New*, Edinburgh and London, Blackwood, 1906.

Gallagher, C., "George Eliot and Daniel Deronda: The Prostitute and the Jewish Question", *Sex, Politics and Science in the Nineteenth-Century Novel*, ed. R. B. Yeazell, Baltimore, John Hopkins UP, 1986.

Gilbert & Gubar, *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979.

Hudson, N., "From 'Nation' to 'Race': The Origin of Racial Classification in Eighteenth-Century Thought", *Eighteenth-Century Studies*, 29 (1996).

Miller, N., *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia U.P., 1988.

Thackeray, W. M., "The Kickleburys on the Rhine", *The Works of William Makepeace Thackeray*, 13 vols, London, Smith Elder, 1895.