Anglia

10

(Collana diretta da Alba Graziano)

Comitato scientifico

Stefano Bronzini
Giuseppe Massara
Oriana Palusci
Marisa Sestito

Stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Fondi di Ateneo

in copertina:
Ritratto fotografico di George Meredith
di Alvin Langdon Coburn, 1904

© Sette Città

I edizione dicembre 2010

ISBN: 978-88-7853-240-3

Edizioni ***SETTE CITTÀ***
Via Mazzini, 87 • 01100 Viterbo
tel 0761 304967 • fax 0761 1760202

info@settecitta.eu • www.settecitta.eu

LA CASA SULLA SPIAGGIA
Una favola realistica

George Meredith

traduzione di Paolo Pepe

introduzione e cura di Stefano Bronzini

SETTE CITTÀ

INDICE

p. 7 Introduzione

21 Capitolo I

35 Capitolo II

49 Capitolo III

61 Capitolo IV

73 Capitolo V

85 Capitolo VI

101 Capitolo VII

119 Capitolo VIII

133 Capitolo IX

145 Capitolo X

153 Capitolo XI

183 Capitolo XII

199 Note

INTRODUZIONE
L'alba del moderno, ovvero un giorno qualunque

"Assomigliava a un antico greco", scriveva Alvin Langdon Coburn su «The Listener» nel maggio del 1958, ricordando il suo primo incontro con George Meredith. La "tranquillità e regale dignità" che traspariva da quell''uomo antico' il fotografo la impresse su lastra nel 1904 e più di cinquant'anni dopo era ancora viva nella sua mente.

In un gioco di luce e ombra la foto ritrae il busto dello scrittore inglese. Addolcito da una "grande criniera arruffata" e dalla barba canuta, il profilo del volto ha una staticità marmorea che rivela l'inconsueta intensità dello sguardo. In bella vista un occhio severo e concentrato rivolto verso uno spazio misterioso, mentre l'altro è celato dal rilievo del naso leggermente pronunciato. "A head of Zeus", sentenziò Coburn.

Furono forse quei lineamenti da 'antico greco' che convinsero Henry Wallis a scegliere Meredith, allora ventottenne, quale modello per la famosa tela, *The Death of Chatterton* (1856).

Scherzi del destino oppure solo una coincidenza: due anni dopo aver incorniciato il quadro che ritraeva il corpo esanime del 'ragazzo meraviglioso', emblema romantico, il pittore preraffaellita fuggì a Capri con la moglie dello scrittore inglese, Mary Ellen.

Meredith amava Mary Ellen. Questo è certo. Gli uomini, però, spesso amano di più il proprio orgoglio. Così lui, che era molto orgoglioso, mai l'avrebbe perdonata per quella 'gita fuori porta' e quando la donna fece ritorno in Inghilterra, quasi per farle dispetto, non volle più incontrarla, distrusse tutte le lettere e nelle successive mai menzionò il nome della moglie. Quasi volesse cancellare ogni traccia della donna amata. Le impedì persino di riabbracciare il loro unico figlio, Arthur. Solo in seguito, avendo saputo dell'aggravarsi delle condizioni di salute di Mary Ellen, ammalata di tubercolosi, Meredith avrebbe acconsentito al ragazzo di incontrare la madre. Insomma dolore e orgoglio, non indifferenza, spinsero Meredith a un silenzio che aveva il sapore di una vendetta in piena regola.

Mary Ellen morì nel 1861 e di quella tragica storia d'amore

resta oggi una traccia nel prezioso romanzo in cinquanta sonetti dal titolo quanto mai indicativo *Modern Love* (1862) in cui, come scrive Serpieri, "quel che più conta è la modernità di trattamento della vicenda sentimentale: sul piano formale, una modernità di tecniche espressive; sul piano tematico, una modernità di scavo nella psicologia dei due personaggi principali – marito e moglie – e nel loro variabile e ambiguo rapporto".

Attardarsi su una storia d'amore, per di più conclusasi tragicamente, per presentare un racconto comico che con l'amore ha poco a che fare, potrebbe sembrare pretestuoso.

The House on the Beach intreccia probabili e improbabili spasimanti ed emana un tenue profumo di fiori d'arancio, ma per definirla una storia d'amore ci vuole fantasia. È, piuttosto, un 'saggio per sperimentare gli usi dello spirito comico', ovvero una *prova* narrativa *sull'idea di commedia*.

A farla da padrone, infatti, sono i vizi, tanti, e le virtù, poche, della operosa, noiosa, ambiziosa e un po' bigotta provincia inglese ottocentesca. Tutto si svolge lontano dalla grande città, Londra, nel suggestivo e affascinante paesaggio della costa meridionale dell'isola britannica; quasi che la capitale, il suo sfarzo e le sue luci, le sue occasioni e le sue contraddizioni siano solo evocate e prudentemente tenute a distanza. Confinato il paesaggio della grande città dietro le quinte, il palcoscenico così è tutto per quel paese, Crikswich, la cui ripetitiva vita quotidiana è 'frantumata' dall'arrivo di una coppia, Van Diemen Smith e sua figlia, la giovane e bella Annette. Non sono stranieri invero e quindi non è proprio un arrivo, ma piuttosto un ritorno nella tanto amata madrepatria. La coppia giunge dall'Australia anche per riabbracciare un vecchio amico, Mr. Tinman. Dallo scontro-incontro tra i due vecchi amici si dipana un vivace intreccio fatto di equivoci e incomprensioni, passi falsi e sgambetti, personaggi e comparse.

Sin dall'inizio la storia è divertente, anche se amari presagi sono da subito annunciati da una serie di lampi all'orizzonte. Non potrebbe andare diversamente con *characters* tra loro diversi e ricalcati sui tipi della commedia: incidenti, attese, delusioni, interessi, invidie, ricatti e corteggiamenti – uno forse per amore e uno certamente per interesse – muovono i fili di una trama che narra di amicizia, ambizione, orgoglio, gelosia, rancore, e mette in azione una

variegata umanità senza rinunciare all'innesto di sottoposti scaltri e ingenui, di sorelle e amici, anche di un giovane aristocratico in questioni di cuore rivale di uno più anziano, ricco, ambizioso e perfino temuto: tutte maschere inconsapevolmente comiche, secondo una consuetudine tanto cara proprio alle commedie di Molière.

Rispettando il canovaccio del genere c'è posto anche per un segreto riesumato dal passato e repentinamente svelato. Evitata al lettore la pena di spiare nei cassetti o di osservare dalla toppa della serratura, si percepisce ben presto che quel segreto è una mossa a effetto: mette sotto scacco più di uno dei protagonisti e consente a Meredith di sbeffeggiare tutti quei *characters*, irrisi per i loro peccati, meschinità, ambizioni e quant'altro si scopre nei serrati dialoghi o si ascolta dalla voce narrante sempre pronta a interloquire con il lettore.

Si sorride di gusto, infatti, assistendo alla storia e al gran finale. A essere illuminati da una luce comica sono tutti gli attori. Sì, perché anche il narratore, sostenuto dal *Comic Spirit*, è solo apparentemente distante dagli eventi, ma invero osserva e partecipa allo svolgimento della trama con commenti e suggestioni, come ben si evince in quello straordinario capitolo introduttivo, forse un po' ostico ma illuminante per il lettore, dedicato al ritratto di Mr. Tinman.

In quell'esordio, però, l'oggetto principale è la natura stessa del comico. Meredith non si sottrae ad una discussione dei suoi tempi e, sollecitato da quanto aveva attinto da Fielding sulla distinzione tra la satira, l'umorismo e il comico, immagina che i personaggi esprimano la loro comicità allorché si mostrano con abiti presi a prestito da altri. Certo potrebbe essere la descrizione a tutto tondo proprio di Mr. Tinman, perno dell'intera storia, che ha l'animo del commerciante e che invece si atteggia a nobile, ma a leggerla con attenzione quella esemplificazione permette a Meredith di indugiare sulla potenzialità narrativa del comico.

The House on the Beach è illuminante sugli usi del *Comic Spirit*: non senza colpi di scena il sipario cala e il suono della risata che si ascolta in conclusione, appartenendo "all'ordine del sorriso, finemente temperato", ed esibendo "la luce solare della mente, ricchezza intellettuale piuttosto che fisicità rumorosa" – come Meredith

avrebbe scritto anni dopo nell'*Essay on Comedy*[1] (1877) – conduce il lettore alla riflessione. Questo era l'approdo del disincanto, malinconico e anche destabilizzante, cui ambiva Meredith. L'epilogo è affidato a una fanciulla: nella bella Annette si riconosce l'origine di molti personaggi femminili descritti da Meredith. Le donne sono le vere protagoniste. Sono loro che conquistano la platea irridendo le convenzioni della gretta ed egocentrica borghesia inglese. *The House on the Beach* non fa eccezione.

Non era certo possibile pretendere un finale 'diverso' da chi aveva vissuto una tragica storia d'amore, da chi aveva assunto la propria storia a emblema della fine degli ideali romantici e anche dello stesso amore romantico, da chi aveva subìto e forse intuito l'irreversibile avanzare del nuovo, da chi non aveva ancora saputo dare forma espressiva alla nuova sensibilità, avendo lo sguardo ancora corrotto dalla tristezza dei saluti rivolti al passato.

Ogni battaglia lascia i suoi segni e per Meredith la fine del matrimonio con Mary Ellen aveva i tratti di una sconfitta. Non lo ammise, forse anche per orgoglio, ma quell'insistito silenzio sulla sua storia d'amore rivelava una difficoltà e alludeva a un cambiamento. Amplificato il disincanto e volto lo sguardo verso un futuro incerto, le trame e le eroine della narrativa sentimentale risultarono non più credibili e ricevettero presto il ben servito. Quelle donzelle fragili e romanticamente sempre innamorate lasciarono così il passo a eroine dal grande cuore, ma ancora incapaci di dare forma al *Modern Love*. Ecco il ritratto della giovane e bella Annette, che con "la sua risata quasi irrefrenabile" assurge a dissacrante protagonista della nuova scena.

Dalla storia d'amore intima e privata dell'artista è opportuno, quindi, prendere le mosse per comprendere la natura e il significato sarcastico e amaro, irriverente e anche per questo fascinoso, del suono di quella risata rivelatrice su cui si chiude il sipario per i personaggi, per lo stesso scrittore e per i lettori di *The House on the Beach*.

Non un finale tragico, diciamolo subito, piuttosto una sospensione beffarda che sembra fare il verso alle soluzioni narrative

---

[1] Per la traduzione italiana, G. Meredith, *L'idea di Commedia*, a cura di Alba Graziano, Viterbo, Sette Città, 2000, da cui sono tratte le citazioni. Cfr., anche, G. Meredith, *On the Idea of Comedy, and of the Uses of the Comic Spirit*, a cura di Stefano Bronzini, Bari, Adriatica, 2001.

di un'epoca dedita allo *happy end*. Sfiorata la tragedia, quello che resta è materiale per una commedia, sembrano suggerire questo racconto e i suoi personaggi; e che il racconto ricalchi il genere della commedia per ritmo e soluzioni stilistiche, nella trama come nella costruzione degli stessi *characters*, è fuor di dubbio. Sin da quando si alza il sipario e si rivela un'assonanza con *She stoops to Conquer* (1773) di Goldsmith, polemica e satirica commedia settecentesca anti-sentimentale, tutta fondata sugli equivoci. Non è il solo riferimento riconoscibile in *The House on the Beach*. Il lettore potrà gustare una messa in scena che fa le pulci a tipi e a materiali di una vasta tradizione.

Il breve racconto è, dunque, una sapiente prova d'autore, coinvolgente e divertente, e anche utile punto di partenza per ricostruire il percorso che condusse Meredith alla definizione di quella *comedy in narrative*, sottotitolo di *The Egoist* (1879), l'esito più maturo e anche più convincente della sua prosa.

Certo, riavvolgendo la pellicola, è semplice dire oggi che alla fine degli anni Settanta Meredith aveva condotto la nave in un porto sicuro al riparo dalla tempesta, più avvincente però è consultare il diario di bordo, dove si narrano varo e partenza, tempeste e bonacce, imprevisti, avvistamenti, variazioni di rotta, scoramenti, entusiasmi, silenziose attese, dove si descrive il passare dei giorni con il succedersi di albe e di tramonti.

Per farlo si deve tornare indietro e prendere le mosse dall'inizio, cioè da quando nel 1849 il ventunenne George e Mary Ellen, vedova di qualche anno più grande di lui e figlia di Thomas Love Peacock, erano convolati a nozze. La loro vita coniugale non era stata sempre rose e fiori, raccontano i biografi, e non è difficile crederci. Anche se il giovane artista pubblicò alcuni versi e articoli, non ottenne il riconoscimento tanto atteso sia dal pubblico sia dalla critica.

Molte furono le difficoltà, anche economiche, e la coppia fu costretta a risiedere per un breve periodo a casa di Thomas Love Peacock. Nella biblioteca del suocero, autorevole testimone di un'epoca, negli anni avevano trovato posto i classici greci e latini, le opere francesi, Molière su tutti, i testi della tradizione tedesca – l'amato Goethe – e italiana, Machiavelli e Goldoni, autori inglesi settecenteschi di teatro e di romanzi, Swift, Fielding, la storia dell'*hidalgo* di

Cervantes nella traduzione di Smollett, i grandi narratori contemporanei Dickens e Thackeray e anche la Eliot, e tanti altri ancora.

Quel 'mondo', *die Weltliteratur* l'aveva chiamata Goethe, Meredith lo attraversò in lungo e in largo. Non meraviglia pertanto che le suggestioni e le riflessioni raccolte in quel 'soggiorno forzato' avrebbero trovato una sistemazione nel celebre *Essay on Comedy*, pubblicato dal «New Quarterly Magazine» nell'aprile del 1877, che riprendeva il testo di una conferenza svolta la sera del primo giorno di febbraio, sempre dello stesso anno, alla *London Institution for the Advancement of Literature and the Diffusion of Useful Knowledge*. Quella dissertazione, oltre a soffermarsi sugli esempi della commedia classica e moderna, indicava ai romanzieri contemporanei *Le Misanthrope* e *Le Tartuffe* quali modelli di riferimento; opere che "non concedono risate rumorose" e mettono in scena "personaggi impregnati di spirito comico". Molière era il maestro degli *usi dello spirito comico*.

Il mese precedente alla *lecture*, nel gennaio e sempre sulla stessa rivista, apparve *The House on the Beach*, il primo racconto breve di Meredith cui seguirono, nel luglio dello stesso anno, *The Case of General Ople and Lady Camper* e, due anni dopo, *The Tale of Chloe*. Il saggio e quegli unici *short-novels* – Meredith mai mostrò di essere a suo agio con la forma breve – pur avendo una loro autonomia, rivelano un comune denominatore nella attenta lettura, ripresa e rielaborazione in chiave moderna della tradizione europea.

La casa sulla spiaggia, il più ampio dei racconti, apriva quindi una stagione di collaborazione breve e intensa con la rivista, e ancor più attribuiva al *Comic Spirit* il compito di garantire una fusione tra realismo e idealismo secondo un auspicio confessato da Meredith in una lettera del settembre 1862 inviata all'amico Jessopp. Anche allora gli esempi citati erano stati gli intramontabili Molière, Shakespeare, Goethe e Cervantes.

Quella lettera antologica è importante e, qui, le date confortano. Nello stesso anno della pubblicazione di *Modern Love*, all'inizio del 1862, Meredith annunciava, seppure in un testo privato e ancora in forma incerta, i punti fermi della sua estetica sottolineando quanto fosse necessario dare forma e voce alla nuova sensibilità.

Allora lo 'strappo dal passato' non poteva essere definitivo, ma già in quell'ironico utilizzo dell'aggettivo *modern* si percepiva

l'amara consapevolezza di una modificazione non più rinviabile e si indicava anche la direzione da intraprendere. Sulla scorta di quella proposta, solo intuita e non ancora sistematizzata nei primi anni Sessanta, la sua narrativa segnò un repentino mutamento di rotta, fornendo esempi significativi di scavo psicologico del personaggio – tanto li avrebbe apprezzati Freud – che già *in nuce* nel romanzo del 1859, *The Ordeal of Richard Feverel*, seppur ancora troppo oscuri, assunsero rilevanza proprio con *The House on the Beach*. Non è il solo esempio di quel rinnovato entusiasmo: anche la storia della "damigella in prosa", *Emilia in England* (1864), stilata proprio all'inizio degli anni Sessanta e poi interrotta perché, come scrisse l'autore, l'intreccio "non lo soddisfaceva", fu ripresa nell'ottobre sempre del 1862 e conclusa in un breve lasso di tempo.

The House on the Beach si iscrive, così, nella variazione di rotta di quella intensa stagione. La storia del testo lo evidenzia: un primo schizzo, solo in forma di appunti, è riconducibile, infatti, al periodo tra il 1856 e il 1857, poco prima della fuga di Mary Ellen, anche se il primo esplicito riferimento a un iniziale canovaccio del racconto lo si trova nella lettera a Janet Ross del maggio 1861, la stessa in cui l'autore aveva rivelato le difficoltà incontrate nella stesura di *Emilia in England*. In quell'occasione Meredith sosteneva di essere molto impegnato in un lavoro che definisce *as a story,* allora intitolato col nome di uno dei personaggi principali: *Van Diemen Smith*. Certo un testo ancora provvisorio, che gli era stato suggerito forse durante un breve soggiorno a casa di FitzGerald, ma già in quella prima versione, come lo stesso titolo registrava, l'attenzione era intenta ad armonizzare trama e personaggio secondo l'auspicata fusione di realismo e idealismo. L'esempio assunto a modello era la commedia di Molière. Riproporre quei 'lievi tocchi' à la Molière che ridicolizzavano senza suscitare la greve risata, era l'ambìto traguardo. Non meraviglia pertanto che Mr. Tinman sia coniato proprio sul calco di *L'Avare* e si coglie bene che se il balivo della piccola cittadina costiera inglese è posto in vetrina, quasi che in lui il lettore possa riconoscere una lunga stirpe di antenati del *Comic Spirit*, anche Van Diemen Smith, riprendendo i tratti del credulone Orgon nel *Tartuffe*, rivela quanto i tipi della commedia del francese fossero un punto di riferimento irrinunciabile: la rappresentazione di quella "umanità è più viva di quanto possa renderla qualsivoglia opera realistica".

La sola Annette, minando l'idea di eroina della narrativa sentimentale, sembra avere una caratterizzazione più autonoma assurgendo a nuovo campione del moderno. Lei, orfana di madre, vive in un mondo tutto al maschile; lei che è stata educata dai migliori precettori e conosce bene le finezze della lingua inglese e francese, tanto da rivelare il registro caustico dell'aristocratico Fellingham; lei che non sa cosa sia il sentimento d'amore, confondendolo spesso con il dovere e la riconoscenza, irradia quel piccolo mondo di luce nuova. Sarà proprio lei, la giovane ragazza che, ripercorrendo i passi di un'educazione sentimentale, giungerà, infine, a indossare le vesti di una eroina anti-sentimentale. Proprio Annette, incarnando lo spirito attivo a parziale emulazione di Célimène nel *Misanthrope*, può rendere così la pariglia sia al giovane pretendente aristocratico esponente di una visione romantico-sentimentale, sia al vecchio Tinman che, incapace di rinunzie, rivela la sua avida natura. Non solo a loro, Annette si fa beffa anche degli altri personaggi esposti alla luce comica che lei, nuova eroina moderna, diffonde.

The House on the Beach travalica i confini di una rappresentazione mimetica e sentimentale per offrire un punto di vista inedito sulla realtà, perché "lo spirito comico osserva ma non tocca". Con lampi di luce che illuminano quel "campione, presentato dentro il cerchio nitido e limitato di un cannocchiale", l'autore svela i pericoli del naturalismo e irride il canone sentimentale.

Lo stesso sottotitolo ha un suono irriverente e anche divertente, quasi una nota di commento: *A realistic tale*, appunto, *una favola realistica* con cui Meredith polverizza una tradizione di generi e propone al lettore moderno un diverso vocabolario dei sentimenti e a una nuova grammatica del narrare. Gli affondi psicologici, i delicati innesti, la stessa costruzione dell'intreccio, le riprese della tradizione lasciano ampi spazi alla pacata riflessione proprio perché – come si legge nell'*Essay on Comedy* – lo spirito comico prevede "un'osservazione priva di ansie":

> Non lo attrae il futuro degli uomini sulla terra, bensì la loro onestà e bellezza presenti; e ogni volta che perdono le proporzioni e diventano tronfi, falsi, pretenziosi, pomposi, ipocriti, pedanti, bizzarramente sensibili; ogni volta che li vede illudersi o con gli occhi bendati darsi a folli idolatrie, scivolare nella vanità, coalizzarsi attorno ad assurdità,

> fare progetti miopi e complotti demenziali; ogni volta che litigano con i loro colleghi e violano le leggi non scritte ma percepibili che li legano al rispetto l'uno dell'altro; ogni volta che offendono la sana ragione e l'imparzialità della giustizia; sono falsamente modesti o malati di superbia, individualmente o in massa – lo Spirito sopra di loro assume un aspetto bonariamente malevolo e lancia loro uno sguardo in tralice seguito da salve di risate argentine.

Nitida l'assonanza tra il saggio e *The House on the Beach*. Diverse le partiture. Se nel saggio Meredith poté narrare le tappe della sua formazione artistica, soffermandosi su testi e autori della tradizione, lo deve anche a quell'*esperimento in prosa* dove saggiò le potenzialità narrative della sua intuizione, la *mise en scène*, appunto, della dolorosa presa d'atto, subìta e non cercata dall'artista, che nulla poteva essere come prima. Anche in *The House on the Beach*, come in *Modern Love*, dopotutto "quel che più conta è la modernità di trattamento della vicenda sentimentale". Più che di una pedissequa riproposizione, la dissertazione teorica del 1877, avvalendosi delle *prove* precedenti, in prosa e in versi, poteva avere echi più chiari ed estesi, che giunsero infatti fino al Novecento.

Certo nel 1862 la via intrapresa necessitava ancora di continue verifiche: lo si evince anche da altri esperimenti dell'autore, come gli altri due *short-novels* che, pur pubblicati tra 1877 e 1879, furono composti sempre negli anni Sessanta, risentendo forse in modo ancora più esplicito dell'accurata e intensa rivisitazione critica del dibattito cinquecentesco sul *wit* a cui avevano prestato molta attenzione i grandi del secolo – Thackeray e George Eliot tra gli altri – e che, provenendo dalle argute penne del Settecento, Sterne e Fielding, era approdata al diciannovesimo secolo grazie anche alla autorevole lezione di Peacock.

L'approdo cui ambiva Meredith era diverso da quello indicato dai suoi contemporanei. Così ancor prima di disegnare la mappa, decise di intraprendere il viaggio, di sperimentare nuove rotte, appunto di provare proprie soluzioni narrative. Il lettore avrebbe assaporato, così, frutti ben più prelibati negli anni successivi, come il bellissimo capitolo primo, quasi un'introduzione in forma di saggio, di *The Egoist*.

The House on the Beach era uno dei preziosi semi che, piantato nel fertile terreno degli anni Sessanta e sapientemente irrigato, germogliò in quella "modernità di tecniche e di scavo nella psicolo-

gia dei personaggi", in una modernità di linguaggio e di sensibilità, propri dell'arte di Meredith. Virginia Woolf, pur così tesa a segnare cesure nei confronti di tutto il secolo diciannovesimo, non a caso riconobbe quanto fosse forte il debito che la generazione modernista aveva contratto con Meredith, l'"ultimo vittoriano".

Primo modernista o ultimo vittoriano sono etichette e contano poco. Ciò che invece interessa dell'esperienza estetica meredithiana è che essa fu forgiata in un lasso di tempo lungo, complesso, segnato da esitazioni, da ripensamenti, da contraddizioni, da lenti movimenti e impercettibili trasformazioni, e forse anche da uno scatto di orgoglio per questioni di cuore.

The House on the Beach è, dunque, una storia che c'entra poco con l'amore, ma che all'amore deve molto: il mutamento di rotta fu originato anche da quella indimenticabile tempesta. Quasi per vendetta e non per caso, quindi, *The House on the Beach* rende, così, l'amore marginale allo svolgimento della vicenda, quasi un incidente irrilevante.

Che infine si sorrida per l'ingenuità di una giovane ragazza, per la goffaggine di un pretendente troppo anziano o per gli incerti movimenti di uno giovane, fin troppo innamorato di sé, non deve destare meraviglia. Come non può sorprendere che si sorrida di un padre apprensivo e permaloso, di una pedante pretendente al ruolo di cognata né che ci si avvalga di qualche pettegolezzo fatto girare di proposito, o che nessuno sappia interpretare il ruolo dell'innamorato o innamorata, e che si confonda spesso l'amore con un rapporto di mutuo soccorso; o ancora che di una sola passione d'amore si parli e solo al passato, collocandola così fuori dalla scena.

Che si narri di attese e delusioni, di mediocri invidie e ambiziosi desideri, e che si narri usando gli stessi oggetti e materiali della tradizione realistica o gli intrecci del romanzo sentimentale, svuotandoli di senso e significato, il lettore lo potrà apprezzare divertendosi a seguire una trama costruita su serrati dialoghi e repentini mutamenti, con *personae* non iscrivibili all'anagrafe. 'Finzioni' utili a far vedere quanto per Meredith, già nel 1862, fossero mendaci quelle storie spacciate per vere.

Meredith si rivolgeva ai suoi contemporanei e non poteva sapere come sarebbero andate le cose in futuro, sapeva però, anche

perché lo aveva vissuto sulla sua pelle, quanto fosse pericoloso costruire una casa sulla spiaggia.

Il lettore si confronterà con un racconto denso di equivoci e di fraintendimenti, anche di geniali e tenerissime invenzioni, condotto con una cifra linguistica che alludeva alla necessità di rinnovare l'arte stessa del narrare: le *finzioni* di Meredith presentarono un campionario di stoffe che si sarebbero rivelate adatte per confezionare la veste della modernità. Nulla di più. Oltre, Meredith non andò e non poteva andare. Lasciò alla sensibilità di lettori più attenti il compito di trarre le conclusioni guidati dall'*umorismo della mente*.

Solo chi sa sorridere di sé, dopotutto, può gustare questa storia che è una cartina di tornasole di come lentamente, tra prudenze e azzardi, tra intuizioni ed errori, prese forma l'estetica di Meredith. Definirla modernista è possibile certo, ma solo andando a ritroso verso il passato.

Le cose accadono in un continuo movimento, persino casuale; tutto è sempre sfumato, quasi impercettibile è il mutamento della luce nel giorno. Si assiste al sorgere di una nuova alba, ci s'incanta oppure si subisce, a volte la si ignora e il sole si scopre nella sua calda luce, perché le cose accadono senza averne contezza. Nessuna alba è immobile.

Meredith non poteva fissare l'inizio di una nuova stagione sul calendario e tantomeno avrebbe voluto indicarlo su quello della propria biografia. Il desiderio e la necessità di confinare nel silenzio la sua storia d'amore forse consigliarono all'orgoglioso Meredith di serrare nel cassetto un racconto che schernendo l'amore si faceva beffa anche del suo autore. Nel 1862 ancora troppo fresca era la ferita. Quindici anni dopo, trasformato il malinconico disincanto in un sarcastico sorriso che tutto includeva e illuminava, Meredith raccontò ai lettori che l'alba del moderno era già alle loro spalle, quasi per caso sorta in un giorno qualunque.