

RSV

Rivista di Studi Vittoriani

*Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Scienze
Filosofiche, Pedagogiche ed Economico-Quantitative dell'Uni-
versità degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara.*

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due
referees coperti da anonimato. Le eventuali revisioni sono
obbligatorie ai fini dell'accettazione.

ISSN 1128-2290
ISBN 978-88-3305-228-1

© 2020, Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti - Via Colonna n. 148
Tel. 0871 561806 - 335 6499393
rsv@unich.it

Supplemento al n. 19 di IF (Aut. Trib. Chieti n. 5 del 20/06/2011)
Direttore Responsabile: Carlo Bordoni

Finito di stampare nel mese di Gennaio 2020 dalla Digital Team di Fano (PU)

RSV
Rivista di Studi Vittoriani

Anno XXV Gennaio 2020 Fascicolo 49

Direttore
Francesco Marroni

Vicedirettore
Anna Enrichetta Soccio

Comitato Editoriale
Mariaconcetta Costantini, Renzo D'Agnillo,
Michela Marroni, Tania Zulli

Comitato Scientifico
Ian Campbell (University of Edinburgh)
J.A.V. Chapple (University of Hull)
Allan C. Christensen (John Cabot University)
Cristina Giorcelli (Università di Roma III)
Andrew King (University of Greenwich)
Jacob Korg (University of Washington)
Franco Marucci (Università di Venezia)
Rosemarie Morgan (Yale University)
Norman Page (University of Nottingham)
Carlo Pagetti (Università di Milano)
David Paroissien (University of Buckingham)
Alan Shelston (University of Manchester)
Sally Shuttleworth (University of Oxford)

Segreteria di Redazione
Francesca D'Alfonso

*Con la collaborazione scientifica del C.U.S.V.E.
(Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani Chieti-Pescara)*

SOMMARIO

SAGGI

Kim Salmons

Jam Puffs and White Bread: Habits of Eating and Othering in George Eliot's *The Mill on the Floss* and Joseph Conrad's "Amy Foster" 7

Alessandra Di Maio

"Man Jack the man is": An Analysis of Gerard Manley Hopkins' sonnet *The Shepherd's Brow* 21

Leonardo Buonomo

Escape from Modernity: Frances Hodgson Burnett's Italian Children 37

CONTRIBUTI

Caterina Colomba

Righting *herstory* in Margaret Atwood's *Alias Grace* and Sarah Polley's screen adaptation 57

Federica Di Addezio

The Confession of a Young Man di George Moore: *Bildungsroman* e autobiografia di un artista 75

Roberta Tresca

Marketing e pubblicità nell'Inghilterra vittoriana 93

Recensioni di Francesca Caraceni, Francesca Crisante, Michela Marroni e Alessandra Serra.

a indicare modelli di mondo su cui il lettore consapevole potrà sempre riflettere, per capire meglio se stesso, per allargare il suo sguardo fino a comprendere l'umanità intera. Come appare nei saggi qui raccolti – e avremmo potuto citare anche le belle pagine su Joyce e Seamus Heaney – la grande letteratura è sempre morale. Non è necessario che si ponga un esplicito obiettivo educativo (anzi, questo sarebbe deleterio e angustamente monologico, quasi da realismo socialista) perché la lezione è inscritta implicitamente nelle parole stesse. Ed è proprio lì, in quella pagina stampata sotto i nostri occhi, in quella pagina in grado di regalarci un'epifania del nostro essere nel mondo, che si trova il senso più autentico e sacro della “*piet beauty*”.

Michela Marroni

L'INFRAZIONE DEL PARADIGMA VITTORIANO
IN *MR WRAY'S CASH-BOX* DI WILKIE COLLINS:
LA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DEL ROMANZO

Wilkie Collins, *Lo scrigno di Mr Wray. Ovvero la maschera e il mistero*, introduzione e cura di Mariaconcetta Costantini, traduzione di Emilia Carmen Cavaliere, Roma, Edizioni Croce, 2019, 147 pp. [ISBN: 978-88-6402-371-7]

Nella collana “Participio Passato” è stata pubblicata, a cura e con introduzione di Mariaconcetta Costantini, la prima traduzione italiana di *Mr Wray's Cash-Box* di Wilkie Collins, uno dei romanzi meno noti dello scrittore, annoverato nella storia della letteratura inglese come uno degli autori più popolari della seconda metà del diciannovesimo secolo. A buon diritto, vista la sua vastissima produzione che raggiunse enormi successi di pubblico, innanzi tutto con *The Woman in White* (1860), che consacra Collins quale iniziatore del *sensation novel*, cui seguirono altri *best seller*: *East Lynne* (1861), *Lady Audley's Secret* (1862) e una lunga serie di opere tra cui *The Moonstone* (1868) che a sua volta inaugura la stagione della *crime story* britannica moderna e lo colloca tra i narratori vittoriani più apprezzati anche dalla contemporaneità.

Eppure, tale entusiasmo di accoglienza da parte dei lettori non ha sempre suscitato una risposta critica altrettanto univocamente positiva. Soprattutto per ciò che concerne il periodo della sua produzione, Collins fu un autore che ricevette alterne reazioni di ricezione. Come giovane romanziere fu oggetto di grande interesse, recensito su riviste di grande rilevanza e da commentatori di alto livello, al pari di altri scrittori coevi del rango di Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell e quel

Charles Dickens di cui fu amico e collaboratore per lungo tempo. Proprio a questa relazione così stretta con colui che ricopriva il ruolo di massima celebrità letteraria del periodo vittoriano, si deve la assidua comparazione tra le opere dei due autori che, con ogni probabilità, ebbe un effetto penalizzante su Collins, costretto a un continuo processo di raffronto – sia in termini di qualità letteraria, sia in termini di vendite – che non permise di valorizzare appieno i tratti particolarmente innovativi del linguaggio letterario di un autore difficilmente assimilabile al carattere generale della produzione dell'epoca.

Considerato un maestro nella costruzione di intrecci narrativi tanto complessi quanto straordinari nella loro architettura finzionale, Collins ebbe anche il merito di restituire al romanzo vittoriano la centralità del *plot*, che nella gerarchia letteraria dell'epoca si trovava a un livello subordinato rispetto a quello contenutistico, mentre ai vertici si collocava la scelta del tema, mai disgiunto dall'orizzonte etico-morale dell'opera. L'autorevolezza di un testo era frutto di un equilibrio narrativo in cui intreccio e personaggi convergevano verso un intento didascalico mirato a conferire spessore valoriale all'obiettivo artistico. Entro questo *frame* di “*entertain and instruct*” si pone anche la categoria del *Christmas tale* che con Charles Dickens trova una stabilità di genere grazie al successo del celebrato *A Christmas Carol* del 1843. Si tratta, come noto, di una parabola escatologica in cui l'impianto della classica *ghost story* è sostanzialmente messo a servizio di una denuncia sociale contro l'imperante individualismo della ricca borghesia capitalista, gretta e spietata, che nell'immaginario collettivo inglese di metà diciannovesimo secolo aveva per molti versi soppiantato l'aristocrazia quanto a rilevanza sociale, caratterizzandosi negativamente come sfruttatrice del lavoro a basso costo del nuovo proletariato urbano.

Stimolato dai trionfi anche economici del racconto natalizio, Collins si cimentò nel tentativo di replicare l'impresa del suo mentore: *Mr Wray's Cash-Box* esce nel 1852, ma il romanzo non ottiene i risultati sperati, né di critica, né di vendite. La scarsa fortuna ricettiva ne determinò del resto la scarsa circolazione, tant'è che la trasposizione delle Edizioni Croce non supplisce soltanto a una lacuna di ordine traduttivo, peraltro più che appropriata nel caso di un autore di così ampia notorietà e valore, ma è soprattutto un apporto quanto mai necessario alla comprensione del macrotesto collinsiano. La ricca introduzione critica e l'apparato di note a corredo del testo assumono un'importante funzione di riconoscimento della qualità complessa e problematica della scrittura di Collins, una caratteristica che negli anni della pubblicazione si scontrò con una dimensione interpretativa non in grado di elaborare un tale approccio narrativo, foriero del modernismo ormai alle porte e delle sue infrazioni paradigmatiche.

Come rileva Norman Page, nella sua prefazione alla fondamentale selezione di recensioni che accompagnarono le uscite letterarie del romanziere: "his novel posed certain distinctive critical problems which made the placing of them a delicate and controversial operation – a task for which Victorian reviewers were not always adequately equipped"¹. Spetta dunque allo studioso contemporaneo il compito di restituire una collocazione letteraria più consona a un testo che già con *Mr Wray's Cash-Box* mostra "the originality of Collins's use of multiple viewpoints [that] had evidently taken his contemporaries by surprise"². Opportunamente, Costantini inquadra l'opera e il suo autore dapprima all'interno del contesto epistemico-culturale del periodo – rilevando lo slittamento dei gusti del pubblico, le modificazioni del mercato editoriale, l'ascesa di nuove tipologie di pubblicazione – per poi valutare quanto e come la dimensione extratestuale abbia condizionato sia la formulazione che la ricezione del romanzo.

Da questo approfondimento emerge il paradosso di un testo che pur volendosi conformare a una tipologia narrativa consolidata, quella appunto del *Christmas tale*, tuttavia ne disconosce le caratteristiche, rifiutandosi di rispettarle. Del resto, al volgere della seconda metà del diciannovesimo secolo, l'entusiasmo per questo genere cominciava in realtà a scemare, mentre cresceva l'interesse per le produzioni letterarie più marcatamente sensazionalistiche, sulla scorta della diffusione dei nuovi periodici di taglio popolare, in cui campeggiavano scandali e cronaca nera truculenta:

La crescente alfabetizzazione, la fortuna del giornalismo scandalistico, la diffusione di forme popolari incentrate su crimine e violenza, come il *Newgate novel* e il *penny dreadful*, furono alcuni dei fenomeni che, a partire da metà Ottocento, trasformarono il mercato editoriale, creando una massa di lettori di vasta estrazione, formazione e gusti letterari. La narrativa domestica e sentimentale di cui faceva parte il racconto natalizio perse la sua centralità, mentre il pubblico borghese si appassionava alle storie di sangue e scandali diffuse dalla stampa periodica (pp. XI-XII).

Non casualmente, dunque, in *Mr Wray* sono rintracciabili in forma embrionale gli elementi del *sensation novel* che il suo autore svilupperà appieno nelle opere successive: uno scrigno misterioso, una serie di azioni criminose che – pur se stemperate dal tono umoristico profuso nel racconto – reggono la trama, una protagonista femminile atipica e per molti versi trasgressiva.

¹ Norman Page, *Wilkie Collins. The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, 1996 [1974], p. XI.

² Ivi, p. XII.

La storia è incentrata su Reuben Wray, anziano attore di provincia che dopo una vita misera ma irreprensibile decide di carpire con l'inganno un calco da un busto di Shakespeare, autore da lui venerato. A questo primo misfatto seguono il furto della maschera che Wray aveva tratto dal calco, la fuga dei due goffi ladruncoli che lo avevano commesso, la psiche del protagonista compromessa dal dolore della perdita dell'amato oggetto, le trame ardite della giovane nipote Annie per salvare la reputazione e la salute mentale del nonno. Si tratta di tasselli di un quadro narrativo che poco ha che fare con i racconti domestici da serata d'inverno in cui l'intreccio è a servizio di uno schema che rassicura nella sua filosofia moraleggiante: il racconto da focolare collinsiano si rivela in realtà un "ibrido narrativo" (p. XXVII) composito in cui una versione proteiforme del sensazionalismo si interseca con riflessioni eminentemente metatestuali e con una pretesa di autenticità che fu una delle rivendicazioni più ricorrenti di Collins nei *preface* ai suoi romanzi. Un'istanza per molti versi paradossale per colui che si accrediterà come uno dei maestri del romanzo ad effetto ma che giustifica anche la dismissione dell'elemento soprannaturale a favore di un realismo che prende le distanze dal gotico per affacciarsi sul crinale del *detective novel* vero e proprio. Nella nota dell'autore che precede il testo, il romanziere si premura di avvisare il lettore di aver fatto ogni sforzo per narrare la sua "honest tale" il più chiaramente possibile. Una sorta di *excusatio non paetita* per prevenire possibili accuse di scarsa linearità compositiva e un indizio di come il romanzo combini temi e istanze eterogenee, che se da un lato ne disvelano qualità finora non sufficientemente messe in luce, dall'altro sono la ragione principale del suo scarso riscontro di pubblico e di critica. Come acutamente rileva Costantini, il proposito di offrire al lettore un confortante racconto domestico da serata d'inverno sfocia in realtà in un "testo 'pensoso' intriso di una potenzialità significativa mai del tutto espressa" (p. XVII).

Il debito nei confronti di Dickens si risolve – oltre che nella scelta del *format* – soprattutto nella denuncia del sistema capitalistico e della sua spietatezza verso la fragilità dei meno abbienti, anche se Collins si emancipa dal maestro permeando la critica sociale di ironia e laicismo, dispensandola dalla parabola di redenzione che il *Christmas tale* dovrebbe prevedere. Di fatto, *A Christmas Carol* si risolve sostanzialmente in un itinerario di conversione cristiana con esito redentivo in cui il Natale campeggia come simbolo unificante di celebrazione religiosa e dei valori di umana solidarietà. In *Mr Wray's Cash-Box*, invece, non solo il livello religioso è assente, ma assente è anche la dimensione punitiva a seguito delle pur lievi malefatte compiute dal protagonista e dai ladri della maschera. Del resto, a ben vedere, oltre al livello della sacralità, latita dal racconto lo stesso Natale che dovrebbe essere il filo conduttore della trama e che compare solo nel

capitolo finale attraverso la cena della festività in cui si risolve l'arco narrativo dell'opera.

A ciò si aggiunga, come si accennava, la figura della nipote di Wray, Anna, che con la sua indipendenza, assertività e coraggio tratteggia l'effigie di un'eroina anticonvenzionale, determinata ad assumere su di sé la responsabilità di risolvere le sorti della piccola famiglia di attori girovaghi. A lei è affidato il ruolo decisionale sulle vicende della piccola comunità di cui fa parte, compreso quello di azzardare un'ulteriore trasgressione, dopo quella del nonno, all'ordine costituito, ripetendo il calco non autorizzato sul busto di Shakespeare. Il suo è un personaggio quanto mai spiazzante per il lettore dell'epoca, anche perché privo di dettagli estetici, libero quindi dalla convenzione di genere che accompagnava la rappresentazione femminile vittoriana in cui il tratto fisico contribuiva a corroborare le qualità morali e caratteriali della donna. Anna Wray è invece esentata da figurazioni stereotipiche, mentre se ne sottolinea il fascino veicolato, più che dalla bellezza, dall'autorevolezza e dal carisma naturale. L'anticonvenzionale scelta collinsiana è affidata alle parole del narratore che disvelano l'istanza metanarrativa dell'opera:

Se mi chiedessero in quali prodotti della letteratura in particolare la povertà del materiale letterario appaia più evidente, risponderci: nella descrizione fisica delle eroine. Ne abbiamo lette a centinaia – alcune di queste così accuratamente e finemente rifinite, che non solo siamo informati su occhi, sopracciglia, nasi, guance, carnagione, bocca, denti, collo, orecchi, capo e capelli della signora, e su come era vestita [...] Abbiamo letto tutto questo attentamente e con ammirazione, come merita; e tuttavia abbiamo terminato la lettura senza essere minimamente vicini a formarci nella mente un'idea di che genere di donna fosse l'eroina (p. 10)

Sulla scorta di questa dichiarazione programmatica le caratteristiche della giovane donna si ricavano per lo più attraverso le interazioni con gli altri personaggi, più che da descrizioni propriamente dette: “Mr Dunball fu alquanto confuso dal modo diretto e controllato con cui la piccola Anna Wray si era rivolta a lui – titolare di una succursale bancaria, farmacista e autorità municipale” (p. 14). È tuttavia a questa eroina femminile che Collins decide di dedicare l'unica illustrazione presente nel testo, una preziosa tavola di John Everett Millais che raffigura una scena apparentemente minore, quella in cui la ragazza aggiusta il fazzoletto al collo del suo impacciato fidanzato. Postura decisa e gestualità risoluta, a tratteggiare una sintesi iconica della *new woman* che prelude alla nuova femminilità consapevole che sarà protagonista del secolo a venire.

Ma molte altre peculiarità narrative, ricomprese a più livelli

nell'apparente leggerezza del racconto, disvelano lo slancio di Collins verso il “modern world” letterario e artistico che si preannuncia, come la riflessione sulla commercializzazione e sulla riproducibilità dell'opera d'arte (qui circoscritta all'opportunità della riproduzione della maschera di una figura venerata come quella di Shakespeare). Un tema che lo scrittore svilupperà compiutamente negli anni seguenti e che in *Mr Wray* affronta con approccio laico e democratizzante (p. XXXIV), liberando l'immagine del Bardo dall'aura mitologica e dall'elitarità che questa comporta, per consegnarla alla dimensione *mainstream*: l'anziano attore, grazie al provvidenziale intervento della nipote e all'acuto consiglio di uno *squire* benevolente si risolve alla fabbricazione in serie delle maschere shakespeariane, assicurandosi così una condizione economica più serena. Svuotato ormai di ogni aura di mistero, il racconto infrange dunque la barriera dell'inviolabile aura sacrale che circonda arte e artista, inserendosi nel processo vittoriano di riappropriazione popolare del prodotto creativo. Del resto, la stessa opera di Collins già pochi anni dopo sarebbe divenuta oggetto di questo medesimo meccanismo, basti pensare al *merchandising* che fu commercializzato sulla scorta del successo di *The Woman in White* – mantelle, cappelli, *pottery*, per citare solo alcuni degli articoli che furono realizzati all'epoca – e, ancora, walzer, quadriglie ispirati al romanzo, per arrivare fino ai nostri giorni con la trasposizione del romanzo in *musical* ad opera di Andrew Lloyd Webber.

Seguendo inoltre una naturale propensione ad emanciparsi, come già accennato, dalle ambientazioni esotiche e inconsuete del *Gothic novel*, Collins colloca la vicenda “sensazionale” in uno scenario provinciale e domestico, anticipando ancora una volta la tendenza della letteratura a venire a scoprire crimini e misteri celati sotto l'apparente, tranquilla normalità di un'ordinaria “English life”. La vicenda narrata si dipana tra piccoli borghi di campagna e pensioncine di poche pretese – niente castelli lugubri o Alpi inquietanti a fare da sfondo.

Destabilizzante – quanto meno per il lettore dell'epoca – in tutta la sua articolazione finzionale, *Mr Wray* si chiude con un finale in cui gli elementi strutturali del racconto natalizio vengono riaffermati e sottolineati esplicitamente, quasi a disvelare la consapevolezza dell'autore di essersi fino a quel punto ben poco conformato al *pattern* atteso. Tutti gli eroi positivi della vicenda sono riuniti a una tavola riccamente imbandita, dichiarano la loro felicità, ogni arcano è risolto per il meglio. La chiusa è, significativamente, dedicata al *frame* narrativo in cui l'opera si colloca a stento e in cui vengono menzionati i *topoi* della storia da focolare:

“Sì; siamo tutti felici!”, gli fece eco il vecchio Reuben, dando un

colpetto alla mano di Annie, abbandonata nella sua; “ma penso che potrei essere anche più felice, se solo riuscissi a non ricordare quel sogno orribile!”

“Non ricordarlo!” esclamò ansiosamente Mr Colebatch. “Lo ricorderemo tutti; lo ricorderemo tutti insieme d’ora in poi, e sempre con lo stesso piacere!”

“Come? Come?” esclamò ansiosamente Mr Wray.

“Suvvia, mio buon amico!” rispose lo *squire*, dandogli una brusca pacca sulla spalla. “Ce ne ricorderemo con allegria, come se non si trattasse d’altro che di una STORIA DI NATALE da raccontare davanti al camino!” (p.142)

La trasposizione di Emilia Carmen Cavaliere rende giustizia a un testo non privo di ostacoli, primo fra tutti quello di trovare una misura linguistica che tenga in debita considerazione la distanza cronologica che separa l’opera dalla questa sua prima traduzione. Il risultato è un adattamento bilanciato felicemente tra la doppia esigenza di attualizzazione linguistica e quella del rispetto dell’unità semantica e “melodica” presente nel testo originale, attraverso appropriate scelte lessicali che contribuiscono a ricreare nel lettore l’atmosfera narrativa dominante in *Mr Wray*, pur non scadendo in operazioni di “anticato” che renderebbero artificioso il ritmo e la lingua del testo.

Una parca serie di opportune note contribuisce inoltre a disambiguare termini e riferimenti di non facile comprensione per il lettore italiano contemporaneo, completando un’edizione filologicamente rigorosa e arricchita dalla già citata preziosa introduzione. Ci viene dunque restituito un Collins misconosciuto, riconsiderato in una prospettiva ampia che contempera questioni intra ed extra-testuali di tipo storico-sociale, culturale ed esistenziale, quali la condizione femminile, le disuguaglianze economiche, la complessità della psiche umana e delle psicopatologie individuali, la riproducibilità dell’oggetto artistico e il ruolo dell’artista nella società moderna. Un’occasione riuscita per riconsiderare questo autore come uno scopritore di nuovi accenti della sua epoca e un interlocutore prezioso per i tempi dell’oggi.

Alessandra Serra

UNA BIOGRAFIA DI GEORGE ELIOT E UNA NUOVA TRADUZIONE DI *THE MILL ON THE FLOSS*

Romina Angelici, *Vorrei che dal cielo piovevano rose. Vita e opere di George Eliot*, Roma, flower-ed, 2019, 220 pp. [ISBN 978-88-856-2867-0]

George Eliot, *Il mulino sulla Floss*, Introduzione di Emanuele Trevi, traduzione di Alessandro Fabrizi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2019, 766 pp. [ISBN 978-88-545-1997-8]

Il libro di Romina Angelici presenta George Eliot in una chiave che, dal punto di vista della ricerca biografica, considera il lettore come una persona che desidera unire al piacere della conoscenza biografica anche il piacere della lettura. Quindi, non ci troviamo di fronte a una “vita” di oltre mille pagine ma a una *brief life* che, con garbata sapienza, l’autrice veicola al lettore italiano a tutto tondo, senza scorciatoie. E in questo la *brevitas* non implica una limitazione della scena biografica ma un’esposizione degli eventi che sa dosare economia dell’informazione con la passione di chi crede fermamente nella grandezza dell’arte eliotiana. Molto incisive appaiono le pagine dedicate a *Middlemarch*, un romanzo che la studiosa analizza con acume critico cogliendone i vari aspetti. Sulla base della disamina di Dorothea Brooke nel contesto di una società che cambia rapidamente, Angelici perviene alla seguente conclusione:

Middlemarch è un’opera matura, che rivela in un perfetto equilibrio, la sensibilità e l’intelligenza di una scrittrice il cui genio si manifesta in una profonda analisi dell’individuo. Il romanzo testimonia della conseguita maturità estetica e intellettuale, dopo una lunga e faticosa ricerca. Nessuno dei romanzi di George Eliot può reggere al confronto con *Middlemarch* per la delicatezza del dettaglio e la completezza della rifinitura, non solo rispetto alle figure singole, ma anche a tutto il quadro disegnato, nonché per il soffio della vita che ha portato nel campo della storia (p. 143).

Conclusioni, queste, del tutto in linea con una lunga tradizione critica che ha riconosciuto a *Middlemarch* una posizione di vertice nella narrativa ottocentesca: non solo è un testo cruciale – e aggiungerei, quintessenziale – nel canone eliotiano, ma mi pare giusto dire che il panorama narrativo vittoriano non sarebbe lo stesso senza *Middlemarch*. Esattamente come non sarebbe lo stesso senza *Vanity Fair* di Thackeray, *Wuthering Heights* di Emily Brontë, *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, *Great Expectations* di Dickens e *Jude the Obscure* di Thomas Hardy: sono questi i romanzi che segnano una svolta, che