

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
Corso di Laurea in Mediazione linguistica per le istituzioni, le imprese e il
commercio

Anno Accademico: 2006-2007

Tesi di Laurea in Letteratura Inglese

**“The season of light, and the season of darkness”:
luci e ombre nel romanzo vittoriano**

Relatore:
Prof.ssa Francesca SAGGINI

Correlatore:
Prof. Valerio VIVIANI

Candidata:
Martina Mariani Matr.237

INDICE

Introduzione	p.5
---------------------------	------------

Capitolo primo

Visioni di Londra: Dickens e il discorso della luce

1.1 L'illuminazione nel XIX secolo.....	p.13
1.2 Il carattere visivo della narrazione di Dickens.....	p.24

Capitolo secondo

I significati metaforici della luce

2.1 Luce naturale.....	p.38
2.1 a – Fagin.....	p.41
2.1 b – Sikes.....	p.44
2.1 c – Nancy.....	p.48
2.1 d – Oliver.....	p.54

2.2 Luce artificiale.....	p.60
2.2 a – Nancy.....	p.68
2.2 b – Oliver.....	p.70
2.2 c – Monks.....	p.72
 2.3 Finestra.....	 p.74
2.3 a – Civitas Diaboli.....	p.74
2.3 b – Civitas Dei.....	p.78

Capitolo terzo

Verifica testuale e iconografica

3.1 Fagin

3.1 a – Luce naturale: oscurità.....	p.86
3.1 b – Luce naturale: giorno.....	p.90
3.1 c – Luce artificiale.....	p.92

3.2 Sikes

- 3.2 a – Luce naturale: oscurità..... p. 99
- 3.2 b – Luce naturale: giorno..... p.103
- 3.2 c – Luce artificiale..... p.104

3.3 Nancy

- 3.3 a – Luce naturale: oscurità..... p.107
- 3.3 b – Luce naturale: giorno..... p.113
- 3.3 c – Luce artificiale..... p.115

3.4 Oliver

- 3.4 a – Luce naturale: oscurità..... p.119
- 3.4 b – Luce naturale: giorno..... p.125
- 3.4 c – Luce artificiale..... p.128

3.5 Monks

- 3.4 a – Luce naturale: oscurità..... p.135

3.4 c – Luce artificiale..... p.136

3.6 Finestra

3.6 a – Civitas Dei..... p.140

3.6 b – Civitas Diaboli..... p.148

Bibliografia..... p.153

Sitografia..... p.155

INTRODUZIONE

L'avvento dell'illuminazione a gas nella Londra del XIX secolo significò un radicale cambiamento nel modo di percepire la vita cittadina. Dal 1812 la "Gas and Coke Company" iniziò infatti a introdurre per le strade della capitale i primi lampioni a gas e già intorno al 1840, dopo aver subito le necessarie modifiche, questo tipo di illuminazione venne utilizzata anche all'interno delle abitazioni. Le candele e le lampade a olio, che per secoli avevano costituito il principale mezzo d'illuminazione, cominciarono quindi ad essere gradualmente abbandonate per lasciare il posto a una nuova fonte di luce: il gas¹. L'illuminazione a gas permise l'aumento delle ore lavorative, favorendo quindi lo sviluppo della Rivoluzione Industriale e l'estendersi delle ore di vita sociale, che iniziò così a prolungarsi oltre il calare del sole. Uomini e donne di ceto sociale più elevato iniziarono quindi a trascorrere più tempo per le strade di Londra anche dopo il tramonto, attirati dalle luci brillanti delle vetrine dei negozi.

¹Fouquet, Roger e Peter J.G. Pearson, "Seven Centuries of Energy Services: The Price and Use of Light in the United Kingdom (1300-2000)". *The Energy Journal*, Vol. 27, No. 1.

URL: http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-5445799/Seven-centuries-of-energy-services.html#abstract. Consultato il 24/03/2008

L'illuminazione a gas determinò cambiamenti significativi non solo nella vita sociale dei cittadini londinesi, ma anche nel nuovo aspetto che la stessa Londra sembrava assumere alla luce dei lampioni. Questi infatti gettavano una luce dove prima c'era solo oscurità, rendendo visibili aspetti cittadini che la notte aveva sempre tenuto celati. Londra di notte divenne una nuova realtà da scoprire, affascinante e al contempo spaventosa. I luoghi che di giorno apparivano noti e familiari di notte si trasformavano in posti diversi e sconosciuti. La bellezza della capitale illuminata dai lampioni, le sue attrattive e i suoi pericoli, il suo fascino e il suo mistero finirono quindi per influenzare fortemente l'immaginario, e quindi, anche la letteratura del tempo. Scrittori e giornalisti iniziarono a percorrere le strade londinesi dopo il calare del sole, addentrandosi in zone dove finora la completa assenza di luce aveva impedito l'accesso, permettendo al lettore di conoscere una città finora invisibile. Al sicuro nella propria casa, il lettore poteva ora conoscere gli aspetti più inquietanti della vita notturna di Londra, una città tanto affascinante quanto pericolosa.

Charles Dickens rappresenta sicuramente uno degli autori dell'epoca che meglio seppe farsi interprete di questa nuova realtà cittadina. Attraverso i suoi romanzi egli portò le notti londinesi nelle case dei lettori, rivelando una Londra finora sconosciuta e impenetrabile. È lo stesso Dickens che, in una lettera

all'amico e biografo John Forster, dichiara l'importanza della vita notturna della capitale per la sua scrittura:

*Other difficulties were still to be got over. **He craved for the London streets.** He so missed his long **night-walks** before beginning anything that he seemed, as he said, dumbfounded without them. "I can't help thinking of the boy in the school-class whose button was cut off by Walter Scott and his friends. Put me down on Waterloo-bridge **at eight o'clock in the evening**, with leave to roam about as long as I like, and I would come home, as you know, panting to go on. I am sadly strange as it is, and can't settle. You will have lots of hasty notes from me while I am at work: but you know your man; and whatever strikes me, I shall let off upon you as if I were in Devonshire-terrace. It's a great thing to have my title, and see my way how to work the bells. Let them clash upon me now from all the churches and convents in Genoa, I see nothing but the old London belfry I have set them in."²*

² Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Book fourth: London and Genoa (1843-5).
URL: <http://lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-4.html>. Consultato il 25/03/2008.

L'esperienza diretta della vita cittadina si rivela inoltre fondamentale soprattutto in riferimento al forte impatto visivo che caratterizza la prosa dickensiana. Lo stretto legame con la città, con le sue luci e le sue ombre, con i suoi vicoli bui e inaccessibili, sembra manifestarsi soprattutto nella fedeltà al dato reale che caratterizza le sue descrizioni. Ciò che Dickens rivela agli occhi del lettore è una Londra labirintica, impossibile da definire nella sua totalità. Quello che l'autore mostra è ciò che i suoi occhi riescono realmente a vedere. Il lettore è quindi portato a visualizzare i luoghi e gli ambienti descritti da Dickens proprio per come egli li vede, con i limiti e i privilegi che derivano da un'osservazione diretta della realtà. Ed è proprio la maggiore o minore luminosità dei luoghi a sancire il limite fondamentale delle possibilità visive dell'osservatore, cosicché è la *presenza* o *l'assenza* di luce a definire i limiti conoscitivi del lettore.

Nel presente lavoro ho quindi voluto analizzare l'importanza che la luce assume all'interno di *Oliver Twist*, uno dei primi romanzi di Dickens (1838), opera in cui il forte impatto visivo proprio della narrativa dickensiana risulta particolarmente evidente. Da questa analisi ho potuto dedurre come all'interno del romanzo la luce si riveli fondamentale non solo in riferimento alla "visualizzazione" degli eventi narrati, ma anche nei significati metaforici ad essa attribuibili. In *Oliver Twist* luce e oscurità nel loro alternarsi escludersi e

mescolarsi al tempo stesso, sembrano assumere significati simbolici di fondamentale importanza. L'East End, la zona più povera e malfamata di Londra, è dominato dall'oscurità, mentre il West End sembra essere caratterizzato da toni più luminosi. Se nel West End e fuori Londra è la luce naturale la condizione predominante, nell'East End è invece la presenza di luci artificiali e rivelarsi una costante. Anche la distinzione tra luce artificiale e luce naturale assume quindi un ruolo fondamentale all'interno del romanzo, poiché la presenza di candele, lampade o lanterne tende a farsi metafora della negatività o della drammaticità degli eventi narrati.

L'analisi condotta sui significati metaforici della luce e dell'oscurità, inoltre, ha messo in evidenza come anche l'immagine della finestra finisca per assumere un importante valore simbolico all'interno del romanzo. Le imposte della finestra rappresentano infatti un ulteriore mezzo per ammettere o escludere la luce del sole dagli ambienti interni, configurandosi come la zona di contatto tra luci e ombre. È infatti attraverso una piccola finestra che il giovane Oliver Twist, nell'oscurità della notte, entra nella casa in cui vive la sorella della sua defunta madre, dando così inizio alla serie di eventi che lo porteranno a svelare le ombre che avvolgono le sue vere origini.

L'importanza della luce e dell'oscurità in *Oliver Twist* sembra trovare conferma anche nelle illustrazioni di George Cruikshank³ che accompagnarono l'uscita del romanzo. Egli infatti pone l'accento sia sull'oscurità che pervade i luoghi dell'East End che sulla presenza o assenza delle fonti di luce che caratterizza gli eventi narrati. Inoltre anche la presenza delle finestre viene più volte sottolineata nelle sue illustrazioni, a dimostrazione dell'importanza che questa sembra assumere all'interno del romanzo.

Nella prima parte del primo capitolo ho brevemente introdotto l'evoluzione dell'illuminazione nella Londra del XIX secolo, mentre nella seconda parte mi sono soffermata sull'importanza della luce nella creazione del forte impatto visivo proprio dell'opera di Dickens.

Nel secondo capitolo vengono invece analizzati i significati metaforici che la luce assume all'interno di *Oliver Twist*. La prima parte è dedicata ai significati metaforici assunti dalla luce naturale e dall'oscurità in relazione ai personaggi principali del romanzo, quali Fagin, Sikes, Nancy, Oliver e Monks. La seconda parte è incentrata sui significati metaforici della luce artificiale e sui rapporti più significativi che questi stessi personaggi instaurano con essa. Nella terza parte

³ George Cruikshank (1792 – 1878) fu uno dei più celebri illustratori inglesi del XIX secolo. Tra i suoi lavori più noti si possono citare le illustrazioni che accompagnarono le prime due opere di Dickens : *Sketches by Boz* (1837) e *Oliver Twist* (1838). Dopo la morte di Dickens, Cruikshank rivendicò il merito di essere stato lui stesso a suggerire all'autore una parte consistente della trama di *Oliver Twist*. URL: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/cruikshank/bio.html>. Consultato il 07/04/2008

viene infine analizzato il significato metaforico della finestra e vengono messe in evidenza le differenze che intercorrono tra East End e West End proprio in relazione alla finestra stessa.

Nel terzo e ultimo capitolo ho inserito una verifica testuale di quei passi del romanzo in cui l'importanza della luce e dell'oscurità è resa in modo particolarmente evidente. Ove appropriato alla verifica testuale si accompagna quella iconografica. Qui ho inserito le corrispondenti illustrazioni di George Cruikshank, in cui il gioco di luci ed ombre risulta essere particolarmente importante.

CAPITOLO PRIMO

VISIONI DI LONDRA: DICKENS E IL DISCORSO DELLA LUCE

L'ILLUMINAZIONE NEL XIX SECOLO

Negli ultimi anni del XVIII secolo la produzione di luce artificiale in Inghilterra si basava ancora su combustibili e tecnologie relativamente primitive, quali candele e lampade a olio. Oltre alla necessità di un costante rifornimento di combustibile, questo tipo di tecnologie presentava vari svantaggi e problemi. Le lampade a olio emettevano grandi quantità di fumo ed era inoltre difficile riuscire a rifornirle con la giusta dose di combustibile. Nel caso in cui il combustibile utilizzato fosse di scarsa qualità era inoltre probabile che la lampade producesse, oltre al fumo, anche pessimi odori. Anche le candele richiedevano un costante monitoraggio umano, sia per evitare che queste emettessero fumo in quantità eccessive, sia perché potevano produrre pericolose scintille. Infatti la minaccia di incendi dovuti a queste fonti di illuminazione era ormai una costante⁴. Una diretta conseguenza dell'insoddisfazione nei confronti di candele e lampade ad olio fu la crescente domanda di fonti di luce di migliore qualità, cosicché la ricerca in questo campo conobbe uno sviluppo più rapido ed efficace. Nel 1812 la "Gas Light and Coke Company" del tedesco Frederick Winsor ricevette la prima commissione per illuminare una parte di Londra. Dopo

⁴ Fouquet, Roger e Peter J.G. Pearson, "Seven Centuries of Energy Services."

pochi mesi il mercato dell'illuminazione a gas era rapidamente cresciuto, mentre i prezzi andavano diminuendo⁵. La ricchezza crescente, il conseguente desiderio di benessere, l'industrializzazione e l'urbanizzazione furono ulteriori fattori che incentivarono la domanda di nuove fonti di luce. Inizialmente l'illuminazione a gas fu legata soprattutto alle strade, ai negozi e alle case delle famiglie più facoltose⁶. Da testimonianze dell'epoca sappiamo inoltre che "The first street in London lighted with gas was Pall Mall in 1807, and the last street lighted with oil was Grosvenor-square in 1842."⁷. Come nota Federico M. Butera :

Nel 1825 a Londra erano illuminate a gas banche, chiese, la tipografia del Times, il teatro di Drury Lane e un certo numero di club. Sembrava però impossibile poter utilizzare il gas in stanze di piccole dimensioni, cioè nelle normali abitazioni, a causa della depurazione insufficiente, delle perdite nei raccordi e dell'annerimento delle pareti e dei soffitti. Le cose cambiarono solo più tardi, a partire dal 1840, grazie soprattutto

⁵ Fouquet, Roger e Peter J.G. Pearson, "Seven Centuries of Energy Services."

⁶ Fouquet, Roger e Peter J.G. Pearson, "Seven Centuries of Energy Services."

⁷ Cunningham, Peter, *Lighting of the streets*, Hand-Book of London, 1850. URL: <http://www.victorianlondon.org/lighting/gas.htm>.

Consultato il 18/03/2008.

*all'introduzione di un nuovo tipo di bruciatore più efficiente [...]. La strada dell'illuminazione a gas in casa era aperta.*⁸

La presenza di lampade a gas nei luoghi pubblici trova molti riscontri anche tra le pagine di *Oliver Twist*. Prendiamo ad esempio Sikes, che viene presentato per la prima volta proprio all'interno di una taverna in cui arde una lampada a gas : *"In the obscure parlour of a low public-house, in the filthiest part of Little Saffron Hill; a dark and gloomy den, where a flaring **gas-light** burnt all day in the winter-time; and where no ray of sun ever shone in the summer: there sat... Mr. William Sikes"*⁹ (p. 116). Anche nel descrivere il percorso di Oliver e Sikes attraverso le strade di Londra, Dickens non manca di notare la presenza dei lampioni le cui luci si vanno spengendo, mentre rimangono accese le lampade a gas nelle taverne: *"Many of the **lamps** were already extinguished...The public-houses, with **gas-lights** burning inside, were already open"* (p. 171).

⁸ M. Butera, Federico, *"Il gas illuminante"*. Tratto da : *"Dalla caverna alla casa ecologica (storia del comfort e dell'energia)"*, aa.vv.
URL: <http://www.reteambiente.it/ra/sostenibilita/catalogo/6248.htm> . Consultato il 20/03/2008

⁹ Nel presente lavoro tutte le citazioni tratte dal volume di Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, London, Penguin Books, 2005, saranno riportate parenteticamente nel testo.

Negli anni in cui viene scritto e pubblicato *Oliver Twist* (1838) l'illuminazione a gas non aveva ancora subito i perfezionamenti che ne avrebbero permesso l'utilizzo anche negli ambienti più piccoli e gli svantaggi di questa nuova fonte di luce sembrano essere ben noti a Dickens. Nell'episodio in cui Fagin si reca in una taverna per cercare Monks, l'ebreo entra in una stanza il cui soffitto è stato dipinto di scuro proprio per prevenire l'annerimento provocato dalle lampade a gas che in quella stanza si trovano: "*The room was illuminated by two **gas-lights**...The ceiling was blackened, to prevent its colour from being injured by the flaring of the **lamps***" (p. 206).

Oliver Twist testimonia come anche all'epoca all'interno delle abitazioni fosse ancora prevalente l'utilizzo di lampade e candele. Nella bottega di Mr. Sowerberry ve ne sono diverse, così come nella tana di Fagin o nell'appartamento di Sikes. Allo stesso modo nella casa di Mr. Brownlow, in quella di Mrs. Maylie a Chertsay o nella casa di campagna dove Oliver trascorre l'estate - tutte case che appartengono a famiglie benestanti - non si riscontra la presenza di lampade a gas. La presenza di lampioni a gas ricorre spesso, invece, negli spazi esterni, per le strade di Londra, sul London Bridge, a Pentonville ed infine nel West End. Ad esempio Mr. Grimwig narra l'episodio di una donna che, dopo essere caduta per la strada, rivolge il proprio sguardo verso "*the infernal **red pantomime-light***" (p. 111) dello studio di un medico. Quando Mrs.

Bedwin, la governante della casa di Mr. Brownlow, si affaccia fuori della porta nella speranza di vedere Oliver tornare, Dickens sottolinea la presenza dei lampioni a gas che si stavano accendendo: “*The **gas-lamps** were lighted; Mrs. Bedwin was waiting anxiously at the open door...*” (p. 123). Mentre Sikes e Nancy attraversano Londra per riportare Oliver da Fagin, il pallore sul volto della ragazza si rivela a Oliver proprio grazie alla luce di un lampione a gas: “*looking up in her face as they passed a **gas-lamp**, saw that it had turned a deadly white*” (p. 127). Quando Fagin raggiunge la casa di Sikes, Dickens pone l’accento sulla presenza di un unico lampione alla fine della via, la quale, nonostante la presenza di questa luce, rimane per lo più avvolta dall’oscurità: “*He hurried through several alleys and streets, and at length turned into one, lighted only by a **single lamp** at the farther end*” (p. 153).

Come nota Linda Nead, l’illuminazione a gas sembrava avere il potere di creare luci e gettare ombre allo stesso tempo:

Gaslight created patches of light interposed with pools of darkness. Gas seemed to have the power of illuminate and to cast shadow. The chiaroscuro of gaslight, its transitional passages from light to dark,

*created in mid-Victorian London a poetics of gas. Gas does not destroy the night: it illuminates it.*¹⁰

È proprio questo chiaroscuro creato dai lampioni che illuminano le strade londinesi a portare molti scrittori ad addentrarsi nei segreti della parte oscura di Londra. A differenza della luce elettrica, l'illuminazione a gas non annienta completamente il buio della notte, piuttosto crea zone di luce che convivono con l'oscurità circostante. Il compenetrarsi tra luce ed ombra che caratterizza la Londra notturna del XVIII secolo crea uno scenario quasi teatrale, che affascina e spaventa molti scrittori e giornalisti del tempo. I lampioni a gas che illuminano le strade londinesi sono testimoni delle scene notturne, degli eventi cittadini che durante il giorno rimangono nascosti. I luoghi che alla luce del sole sembrano noti e familiari, alla luce dei lampioni divengono strani e sconosciuti. Questa nuova luce rappresenta l'intrusione dell'ordine diurno nel mondo della notte:

For writers in this period, London's temporal geography created two distinct worlds; a daytime world of organization and commerce and a night-time world of danger and disorder. The street lamps occupied both

¹⁰ Nead, Lynda, *Victorian Babylon, People, Streets and Images in the Nineteenth-Century London*. New Heaven, Yale University Press, 2000, p. 83.

*of these words [...]. It was at night, when the gas was lit and the flames were burning, that the street lamps became observers of the dark side of London. The gas had eyes; it bore testimony to the strange and terrible life of London at night. The interpreters of the gas were the journalists and philanthropists who created the literature of the night-walk.*¹¹

Inevitabilmente anche il mondo dei ladri e dei criminali che dominava le strade notturne di Londra finisce per risentire di tali cambiamenti, come testimonia un articolo del tempo:

THE KENSINGTON THIEVES

At a meeting of the principal thieves in the vicinity of Kensington, a discussion arose on the loss the fraternity must sustain by the introduction of gas on the road they had been in the habit of frequenting. It was, however, suggested in the course of the proceedings that the new arrangement would not materially injure the trade, as a field was still open to them on the other side of Hammersmith Gate, where the road was still unlighted, and to which point it was unanimously resolved to

¹¹ Nead, Lynda, *Victorian Babylon*, p. 101.

*emigrate. We have no doubt that a report of some of the proceedings consequent on this determination will soon be found in the metropolis.*¹²

Una conseguenza diretta dell'ampia diffusione dell'illuminazione a gas nei luoghi pubblici fu l'aumento delle ore di vita sociale nella città. Nei primi anni del periodo vittoriano Londra diviene un luogo in cui la vita cittadina si estende oltre il calare del sole. Nel West End i negozi iniziarono a rimanere aperti anche fino alle otto di sera, mentre nella City e nelle periferie l'orario di apertura si prolungò anche oltre¹³. L'illuminazione a gas ebbe quindi un forte impatto non solo sulla vita sociale e lavorativa dei cittadini londinesi, ma ad essa furono connessi anche problemi di ordine morale. Proprio in risposta all'estendersi dell'orario lavorativo dei negozi nacque nel 1842 un movimento noto come "The Early Closing Movement"¹⁴, il quale proponeva di limitare l'orario di apertura dei negozi alle ore di luce solare. La stessa regina Vittoria fu una sostenitrice di tale movimento, affermando che, soprattutto per le donne, poteva essere dannoso trattenersi troppo a lungo per le strade della città per fare gli ultimi acquisti. Piuttosto che tra le luci dei negozi, il gentil sesso avrebbe dovuto più opportunamente passare quelle ore tra le mura domestiche:

¹² *The Kensington Thieves*, tratto da: *Punch*, Jan – Jun 1845. URL: <http://www.victorianlondon.org/lighting/gas.htm>. Consultato il 23/03/2008

¹³ Nead, Lynda, *Victorian Babylon*, p. 85.

¹⁴ Nead, Lynda, *Victorian Babylon*, p. 87.

The Queen and Prince Albert confessed that they were compelled to take an interest in the Movement and, in a letter of support, observed the benefits to customers “particularly females, who would probably be thus inclined to spend at home the time now employed in traversing the streets to make late purchases.”¹⁵

L’illuminazione a gas creò dunque un nuovo scenario urbano, che vedeva uomini e donne di ceto sociale più elevato muoversi per Londra in orari fino ad allora inaccessibili.

Questo tipo di illuminazione inoltre non mancò di esercitare la propria influenza anche sulla letteratura. Come nota Lynda Nead, di notte le strade di Londra assumevano una particolare bellezza e un fascino finora sconosciuto, di cui si fece interprete la letteratura. L’illuminazione a gas permise di osservare la notte, di percepire i suoi pericoli e le sue attrazioni, e di raccontare tutto questo:

The greater provision of light made the streets safer to move around in at night, but not completely safe. Gaslight made the illuminated night-walk

¹⁵ Nead, Lynda, *Victorian Babylon*, p. 86.

*possible; it allowed observers to see the night, to perceive its dangers and its attraction and to fictionalise them.*¹⁶

In *Victorian Babylon* viene inoltre sottolineato come Dickens sia stato uno degli autori più attenti a percepire e sfruttare il potenziale letterario delle notti londinesi. Nella prima parte di “*The Streets – Night*”, un breve racconto di Dickens del 1836 (proprio l’anno in cui è ambientato *Oliver Twist*), successivamente inserito nella raccolta “*Sketches by Boz*” (1837), Dickens rivela esplicitamente il potenziale artistico delle notti di Londra:

*But the streets of London, to be beheld in the very height of their glory, should be seen on a dark, dull, murky winter’s night...when the heavy lazy mist, which hungs over every object, makes the gas-lamps look brighter, and the brilliantly-lighted shops more splendid from the contrast they present to the darkness around.*¹⁷

L’illuminazione a gas svolse dunque un ruolo fondamentale nella Londra del XIX secolo. Sul piano dello sviluppo economico, il gas come fonte di illuminazione fu causa e al contempo conseguenza dell’industrializzazione e

¹⁶ Nead, Lynda, *Victorian Babylon*, pp. 101-102.

¹⁷ Citato in Nead, Lynda, *Victorian Babylon*, pp. 101-102.

dell'urbanizzazione; su quello sociale e letterario, la luce a gas permise la comprensione di aspetti della città che fino ad allora erano rimasti celati dall'oscurità della notte. In seguito, alla fine del XIX secolo, anche l'illuminazione a gas iniziò a lasciare il posto alla luce elettrica. Così, dagli anni '60 in poi, i londinesi non si meravigliano più della brillantezza della luce a gas, ma anzi ne lamentano l'opacità e l'inaffidabilità, i prezzi e le modalità di fornitura¹⁸.

¹⁸ M. Butera, Federico, *“Il gas illuminante”*.

L'IMPATTO VISIVO DELLA NARRAZIONE DI DICKENS

Una caratteristica fondamentale dello stile narrativo di Dickens consiste nella particolare attenzione che egli sembra riservare all'impatto visivo dei suoi testi. Luoghi e personaggi non vengono descritti nella loro completezza e la loro visualizzazione è caratterizzata dagli stessi limiti che si imporrebbero ad un osservatore diretto. Nonostante la presenza di un narratore onnisciente che spesso interviene a commentare gli eventi, nelle immagini evocate dal testo scritto vi sono zone d'ombra a cui il lettore non ha accesso. Va infatti rilevato come il lettore riesca a conoscere sia solo *ciò che gli viene mostrato attraverso gli occhi dei personaggi* o del narratore. La visualizzazione delle vicende narrate si rivela una delle componenti fondamentali della prosa di Dickens, il quale crea immagini vivide e reali che colpiscono il lettore quasi fosse un osservatore diretto di ciò che è raccontato.

Lo stretto legame di Dickens con Londra, con le sue strade, con le sue luci e le sue ombre, i suoi vicoli bui e gli edifici che sembrano dissolversi nella nebbia, costituisce sicuramente una componente importante dell'immaginario dell'autore. La realtà di Londra si presenta indefinita, labirintica, per molti aspetti inaccessibile, ma è proprio questa realtà che Dickens racconta. Immagini vivide e dinamiche si impongono agli occhi del lettore a cui si suggerisce

l'ipotesi che lo stesso Dickens non stesse tanto immaginando ciò che scriveva, ma piuttosto che stesse raccontando ciò che vedeva.

Grahame Smith, citando Michael Hollington, nota come Dickens, in una lettera all'amico e biografo John Forster, esprima le proprie difficoltà a scrivere mentre si trova in Svizzera, proprio per l'assenza della vita notturna cittadina:

The connections between urban experience and Dickens' creative processes is, of course, well known, but was given a brilliant inflection as long ago as 1981 in an important article by Michael Hollington, 'Dickens the Flaneur', which has not perhaps received the attention it deserves [...]. To his friend and biographer, John Forster of 1846 [sic], complaining of the difficulty of writing Dombey and Son in Switzerland because of its absence of urban street life, although his major purpose is to place Dickens in the context of flanerie as a way of illuminating the form of the novels. In developing these ideas Hollington is, of course, drawing on the tradition of the heightened observation of the urban stroller initiated crucially by Baudelaire and developed with fascinating insight by Walter Benjamin.¹⁹

¹⁹ Smith, Grahame. *Dickens and The City of Light*. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/turkey/turlit10.html>. Consultato il 28/03/2008.

L'esperienza urbana è quindi fondamentale per l'attività creativa di Dickens e l'illuminazione cittadina svolge un ruolo non meno importante. L'introduzione e la diffusione dell'illuminazione a gas permette l'accesso ad aspetti della città che di giorno rimangono nascosti e che rivelano una Londra affascinante e al contempo spaventosa. È questa la Londra svelata da Dickens agli occhi di quel lettore che, al sicuro nella propria casa, riesce così a vedere l'invisibile. Piuttosto che scrivere per descrivere, Dickens sembra scrivere per *mostrare*. I limiti visivi dell'osservatore finiscono per coincidere con i limiti conoscitivi del lettore. La visione della scena narrata subisce le restrizioni che derivano dalla maggiore o minore luminosità e la luce assume quindi un ruolo centrale nelle possibilità del lettore di penetrare il testo. Ciò che vedono gli occhi del narratore è tutto ciò che vedono gli occhi del lettore.

Il forte impatto visivo che caratterizza lo stile di Dickens sembra suggerire l'ipotesi che egli stesso non *immagini*, bensì *veda* ciò che racconta. Grahame Smith, citando le parole di George Henry Lewis, sottolinea questa capacità evocativa dei testi di Dickens, definendo quest'ultimo "*a seer of visions*"²⁰. È lo stesso Dickens inoltre che, esprimendo il proprio dolore per la morte di Mary Hogart in una lettera a Forster, commenta esplicitamente questa sua capacità di "vedere" ciò che è narrato nei suoi romanzi:

²⁰ Smith, Grahame, *Dickens and The City of Light*.

*Of my distress I will say no more than that it has borne a terrible, frightful horrible proportion to the quickness and the gifts you remind me of. But may I not be forgiven for thinking it a wonderful testimony to my being for my art, that then, in the midst of this trouble and pain, I sit down to my book (Oliver Twist), some beneficent power shows it all to me, and tempts me to be interested, and **I don't invent it - really do not - but see it, and write it down...**(Letters II: 410-11).*²¹

Da questa definizione si rileva, dunque, che Dickens non inventa ciò che scrive, ma, piuttosto, lo vede. Michael Hollington parla quindi di un'innata capacità di Dickens "to 'see' *imagined experience, which he then translated into written language*", riconoscendo inoltre quello che Peter Ackroyd definisce "*Dickens's own need for light and brilliancy.*"²²

Per Dickens infatti la luce si rivela importante tanto nella sua presenza quanto nella sua assenza: al bisogno di luce si accompagna costantemente il forte bisogno dell'oscurità e della confusione che caratterizza Londra. Julian Wolfreys, citando *Oliver Twist*, commenta l'episodio in cui Artful Dodger conduce Oliver a Londra, ponendo l'attenzione sull'oscurità e la confusione che caratterizzano il percorso tracciato da Dickens.

²¹ Smith, Grahame, *Dickens and The City of Light*.

²² Smith, Grahame, *Dickens and The City of Light*.

*As John Dawkins objected to their entering London **before nightfall**, it was nearly **eleven o'clock** when they reached the turnpike at Islington. They crossed from the Angel into St. John's Road; struck down the small street which terminates at Sadler's Wells Theatre; through Exmouth Street and Coppice Row; down the little court by the side of the workhouse; across the classic ground which once bore the name of Hockley-in-the-Hole; thence into little Saffron Hill; and so into Saffron Hill the Great: along which the Dodger scudded at a rapid pace, directing Oliver to follow close at his heels. (p. 63)*

Wolfreys sottolinea come in realtà l'unica cosa riconoscibile nel suddetto passo sia il nome delle strade, poiché l'oscurità impedisce di distinguere ulteriori dettagli e particolari:

In Oliver Twist, a novel in which all of the neighbourhoods are 'but for their names, mutually indistinguishable', the Artful Dodger objects to entering London with Oliver until night; so, although Dickens names the street around Islington, neither we nor Oliver can see the place.²³

²³ Wolfreys, Julian, *Writing London. The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1998, p. 149.

La conoscenza del lettore è limitata da quella stessa oscurità che limita le possibilità visive del personaggio. Né Oliver né il lettore sono in grado di riconoscere le strade che Dickens nomina, nessun punto di riferimento è riconoscibile all'interno di quel labirinto di vie strette, fangose e facilmente confondibili l'una con l'altra. Dickens rimane quindi fedele all'ineffabilità che caratterizza la labirintica realtà di Londra. La scarsità di dettagli forniti non rappresenta una mancanza del narratore, ma una fedele attinenza alla realtà per come essa si presenta.

Attraverso l'immagine creata dal narratore, gli occhi del lettore vedono le strade di Londra nella forma che esse realmente assumono nell'oscurità. Descriverne dettagli e particolari avrebbe significato inventare ciò che, realmente, non si può vedere. Quello che si può vedere e percepire dall'immagine evocata da Dickens è quello che un osservatore diretto potrebbe vedere e sentire se fosse realmente in quel luogo. Quello che caratterizza le immagini create dalle parole non è l'abbondanza di dettagli e la quantità di informazioni, ma è la realtà oggettivamente visibile e riconoscibile.

Quando Oliver entra nell'abitazione in cui Artful Dodger lo conduce, Dickens non fornisce una descrizione della casa nella sua interezza e gli occhi del lettore vedono la realtà per come questa si presenta agli occhi di Oliver. La stanza in cui si trova Fagin viene mostrata seguendo lo sguardo di Oliver.

Questo si posa prima sul soffitto e sulle pareti annerite dal fumo e dalla sporcizia, poi sul tavolo su cui arde una candela e attorno al quale sono raccolti alcuni ragazzi intenti a fumare, per essere infine attratto dalla figura di un uomo davanti al camino. L'immagine che si presenta agli occhi di chi legge è quella di un volto coperto da barba e capelli rossi, un uomo intento a cuocere sul fuoco della carne, infilata con un forchettone. Le fiamme del fuoco e la postura dell'uomo sembrano evocare immediatamente la figura del demonio e più che Fagin, agli occhi di chi legge, sembra presentarsi l'immagine di Satana.

The walls and ceiling of the room were perfectly black with age and dirt. There was a deal table before the fire: upon which were a candle, stuck in a ginger-beer bottle, two or three pewter pots, a loaf and butter, and a plate. In a frying-pan, which was on the fire, and which was secured to the mantel-shelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villanous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. (p. 65)

Questa “visione” rende ridondante ogni ulteriore descrizione. L'immagine evocata dal testo rivela in modo immediato l'evento narrato, molto più di quanto potrebbe fare la minuziosa e particolareggiata descrizione dei dettagli di un

osservatore diretto. Anche nell'episodio in cui Oliver viene ferito ad un braccio da un colpo di pistola, il lettore è portato a visualizzare immediatamente la scena: "*It was but an instant, **a glance, a flash**, before his eyes; and they were gone. But they had recognised him, and he them...*" (p. 183). La sinteticità della narrazione, l'accostamento di termini che indicano la breve durata dell'azione e la fugacità degli sguardi evocano la "visione" di quanto narrato. Il lettore sembra infatti riuscire a percepire lo sguardo che si muove tra Oliver e chi spara, il lampo di luce provocato dal colpo e poi il nulla.

Il forte impatto visivo che caratterizza la narrazione di Dickens è in molta parte dovuto proprio alla sua capacità di rappresentare fedelmente le condizioni di luce e oscurità che favoriscono o negano la visione. L'importanza della luce ai fini della visualizzazione delle immagini si rende spesso evidente anche in *Oliver Twist*, dove la presenza o assenza di fonti di luce viene costantemente indicata dal narratore. Nella descrizione della servitù di Mrs. Maylie di ritorno a casa dopo aver messo in fuga i ladri, in piena notte, Dickens pone l'accento proprio sulla luce delle lanterne, l'unica cosa visibile della scena.

*The three men hurried back to a tree, behind which they had left their **lantern**, lest its **light** should inform the thieves in what direction to fire. Catching up the **light**, they made the best of their way home, at a good round trot; and long after their **dusky** forms had ceased to be discernible,*

*the **light** might have been seen twinkling and dancing in the distance, like some exhalation of the damp and gloomy atmosphere through which it was swiftly borne. (p. 227)*

Il lettore non è in grado di distinguere i volti dei tre uomini che corrono con le lanterne in mano e può soltanto riconoscere delle luci che, in lontananza, ondeggiavano nell'oscurità. È come se un osservatore immobile seguisse con lo sguardo quelle luci mentre si allontanano, non riuscendo a distinguere, nell'oscurità, la presenza degli uomini che corrono. Nient'altro viene descritto, poiché niente altro è visibile. Non si può riconoscere la strada che percorrono, non si può vedere la casa verso cui sono diretti; si può soltanto riconoscere la presenza di lucine che si muovono in una notte buia e senza luna. Va inoltre notato come l'immagine evocata da Dickens non sia statica e definita, con figure immobili e spazi immutabili. Lo sguardo dell'osservatore è catturato infatti non tanto dalle luci in sé, ma dai movimenti compiuti da queste luci e, benché nulla sia distinguibile nell'oscurità, si riesce comunque a percepire la distanza che aumenta e la prospettiva che cambia. Come in una ripresa cinematografica, l'immagine centrale sembra allontanarsi gradualmente dal luogo in cui si trova l'osservatore: le lanterne perdono i loro contorni per divenire solo luce e tramutarsi in esalazioni dell'oscurità in cui si perdono. La grande capacità di Dickens sembra quindi non limitarsi alla semplice visualizzazione di immagini,

ma consiste nel riuscire a creare una serie di immagini in movimento. Il lettore non guarda semplicemente una rappresentazione, ma è portato a seguire una vera e propria scena.

Luce e movimento rappresentano quindi una componente fondamentale delle immagini evocate dal testo scritto ed è ai movimenti della luce stessa che Dickens sembra prestare particolare attenzione. Un altro passo di *Oliver Twist* in cui i movimenti della luce si rivelano fondamentali nella descrizione dell'evento narrato vede per protagonista Monks, il fratellastro di Oliver. Questi agita una lanterna su di una botola proprio ad evidenziare il movimento dell'acqua sottostante:

*"Look down," said Monks, lowering the **lantern** into the gulf... The turbid water, swollen by the heavy rain, was rushing rapidly on below; and all other sounds were lost in the noise of its splashing and eddying against the green and slimy piles... "If you flung a man's body down there, where would it be to-morrow morning?" said Monks, swinging the **lantern** to and fro **in the dark** well. (p. 314)*

L'invito di Monks a guardare in basso sembra quasi essere rivolto direttamente al lettore, che con lo sguardo segue la lanterna calata nella botola. Le acque torbide ed agitate che scorrono rapidamente, la confusione dei rumori

indistinguibili che caratterizzano la scena non sono semplicemente immaginate, ma sembrano essere viste e sentite. Quando Monks agita la lanterna sopra a quel turbinio di acque il lettore segue con lo sguardo l'oscillare di una luce che risulta l'unica cosa distinguibile nell'oscurità della botola. Anche in questo caso gli occhi di chi legge sono guidati, e costretti, in una prospettiva limitata che coincide con la visione che Dickens ha della scena. L'immagine in primo piano non è più costituita dai personaggi, ma dalla lanterna che illumina le scure acque sottostanti.

Graham Smith pone l'accento sull'importanza assunta dal movimento e dalla forte potenzialità visiva nella narrativa di Dickens. Commentando il rapporto tra le "visualizzazioni" che caratterizzano la prosa dickensiana e l'avvento del cinema, egli cita una lettera in cui è Dickens stesso a rilevare l'importanza delle "immagini in movimento":

Writing in 1851, Dickens refers to some sad and shocking aspects of London life as "shadows of the great moving picture" (Letters VI: 327). The significance of this phrase is made clearer some six years later when he is musing to Macready on the kind of entertainment he thinks is most suitable for ordinary people: "But they want amusement, and particularly (as it strikes me), something in motion, though it were only a twisting

*fountain. The thing [looking at paintings] is too still after their lives of machinery” (Nonesuch Letters II: 867).*²⁴

Grahame Smith si affretta ad aggiungere però di non vedere in Dickens un precursore del cinema. Egli vuole rendere esplicita l'importanza, per lo scrittore, della fusione tra immagini e movimento. In realtà tale consapevolezza sembra potersi evincere anche dai romanzi di Dickens, tra cui anche *Oliver Twist*. Il narratore infatti sembra volutamente evocare immagini vivide e reali agli occhi dei suoi lettori. Ne è un esempio l'episodio in cui, attraverso le parole di Monks, vengono rievocati il luogo e la notte in cui è nato Oliver: “*Carry your memory back – twelve years last winter [...]. The scene the workhouse, - and the time night*” (p. 303). Le parole di Monks sembrano invitare direttamente a visualizzare una scena passata, definendo luogo e tempo. La scena si attua nella *workhouse*, il tempo dell'azione sono le ore della notte. Dickens evoca un'immagine ben precisa, definendone le coordinate fondamentali: spazio e tempo. Il lettore è chiamato quindi a tornare indietro non tanto con la memoria, quanto piuttosto con le immagini che ha nella memoria.

Oliver Twist quindi si configura come un romanzo narrato attraverso le immagini. Le strade di Londra, gli stretti vicoli dell'East End, le zone di ombra

²⁴Smith, Grahame, *Dickens and The City of Light*.

create dalla luce dei lampioni, la fioca luce delle candele sembrano essere *mostrate* più che semplicemente *raccontate*. Il forte impatto visivo della narrazione di Dickens, quindi, conferisce alla luce e all'oscurità un ruolo fondamentale sia nella visualizzazione delle scene narrate, sia nelle possibilità conoscitive del lettore.

CAPITOLO SECONDO

I SIGNIFICATI METAFORICI DELLA LUCE

LUCE NATURALE

Il mondo in cui si muove il giovane Oliver Twist è fatto di opposti, di distanze incolmabili e confini invisibili. Partendo da una cittadina di campagna, Oliver si dirige verso Londra, la grande città, iniziando un percorso che lo porterà a conoscere gli aspetti più inquietanti che la vita della capitale può offrire ad un giovane orfano che vaga senza direzione alcuna. Subito attirato da un mondo in cui la sua ingenuità lo rende facile preda di criminali d'ogni sorta, Oliver conoscerà il bene e il male, il vizio e la virtù, la luce e l'oscurità.

La realtà di Londra, infatti, non è univoca e definita, ma si compone di elementi in assoluto contrasto, di mondi inesorabilmente distanti e al contempo vicini, di opposti che convivono in apparenza senza incontrarsi mai. È l'East End, la zona più povera, malfamata e oscura di Londra, a costituire "l'altro" rispetto al West End, la Londra "well-to-do", la Londra che vive nella luce. Ed è tra questi due poli estremi di un'unica realtà che Oliver Twist si trova a oscillare, conteso tra due forze contrastanti che agiscono l'una nella luce e l'altra nell'oscurità. Se, infatti, non vi sono confini materiali a sancire la fine di un mondo e l'inizio di un altro, è tramite gli occhi dei personaggi che il lettore riesce a intuire quale sia lo spazio in cui si svolge l'evento narrato. Luce e oscurità diventano così gli elementi distintivi delle due realtà, facendosi metafora della contrapposizione

fisica e morale che caratterizza la Londra del diciannovesimo secolo: il West End e l'East End, la *civitas Dei* e la *civitas diaboli* ²⁵.

All'interno del romanzo è l'oscurità la condizione dominante dell'East End e l'azione si svolge prevalentemente di notte. Ne è un esempio l'episodio in cui Oliver, dopo sette giorni di cammino, incontra un giovane ladro di città, John Dawkins, che si fa chiamare Artful Dodger. Dodger procura a Oliver del cibo e gli offre un riparo per la notte, mostrando però delle riserve ad entrare a Londra prima che sia buio: "*As John Dawkins objected to their entering London before **nightfall**, it was nearly eleven o'clock when they reached the turnpike at Islington*" (p. 63). Già da questo si può intuire a quale dei due mondi appartiene Artful Dodger, ma la conferma definitiva del legame di questo personaggio con il mondo fatto di ombre arriva poco dopo, nella descrizione del luogo in cui Dodger conduce Oliver:

A dirtier or more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade

²⁵ La definizione *civitas diaboli* e *civitas Dei*, ripresa da Sant'Agostino, è utilizzata dallo storico Roy Porter per descrivere lo East End e il West End di Londra. Nel presente lavoro, essa verrà adottata in questa stessa accezione. V. R. Porter, *London. A Social History*, London: Penguin Books, 1994, p.137.

*appeared to be heaps of children, who, even at that time of **night**, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside.* (p. 63)

La Londra in cui Oliver viene condotto è quella dell'East End e più precisamente il quartiere di Saffron Hill, un luogo affollato anche a quell'ora della notte, fatto di strade strette e fangose. Artful Dodger dimostra di non avere difficoltà a muoversi in questo ambiente, soprattutto quando arrivano nella tana di Fagin, l'anziano ebreo, capo di una banda di giovani ladri, che cercherà di fare di Oliver Twist un criminale. L'incompatibilità di Oliver con questo mondo risulta però subito evidente: "*Oliver...ascended with much difficulty the **dark** and broken stairs which his conductor mounted with an ease and expedition that showed he was well acquainted with them...*" (p. 64). L'oscurità che caratterizza questo episodio, il fatto che Dodger aspetti la notte per entrare a Londra, l'agilità di quest'ultimo nel salire una buia scalinata rendono dunque immediata l'identificazione della zona della città in cui si svolge la scena.

Il lettore riesce quindi ad intuire a quale mondo appartengano i personaggi proprio in virtù dei loro rapporti con la luce e con l'oscurità.

FAGIN

Il personaggio di Fagin si rivela molto significativo dal punto di vista dei rapporti con luci ed ombre in quanto egli è colui che più di ogni altro sembra divenire un tutt'uno con l'oscurità in cui si muove. Fagin, spesso semplicisticamente definito da Dickens "the Jew"²⁶, è l'ebreo che accoglie Oliver nella propria tana e che si adopera in ogni modo per rendere il ragazzo un criminale, "*installing the poison which he hoped would **blacken** it and change its soul forever*" (p. 152). Gli spostamenti e gli incontri di questo personaggio avvengono quasi esclusivamente nel cuore della notte, a dimostrazione del rapporto di totale dipendenza che Fagin sembra avere con l'oscurità. È con queste parole che Dickens descrive Fagin quando questi esce di casa per recarsi da uno dei suoi complici, Bill Sikes: "*The Jew was evidently too familiar with the ground he traversed, however, to be at all bewildered either by the **darkness** of the **night** or the intricacies of the way*" (p. 153).

E' importante notare come Fagin tenda a rifuggire qualsiasi contatto con la luce del sole e come ogni sua azione abbia luogo nell'oscurità. Le tenebre quindi sembrano essere la condizione necessaria non solo alla riuscita dei suoi piani, ma

²⁶Dato il ricorrente utilizzo del termine "the Jew" che l'autore fa nel riferirsi al personaggio di Fagin, nel presente lavoro tale termine verrà mantenuto nella sua traduzione italiana: l'ebreo.

anche alla stessa esistenza di Fagin. Una prima dimostrazione di ciò è data dal fatto che al crepuscolo, quando la notte non è ancora completamente calata, Fagin fallisce nel suo intento di spiare Oliver senza essere visto ed è costretto alla fuga.

Ancor più emblematico è però il momento in cui Fagin viene arrestato, ovvero le due del pomeriggio, in pieno giorno, come è volutamente sottolineato dalle parole dell'autore: "*Just at dinner time - two o'clock this afternoon*" (p. 419). È questo l'unico momento in cui Fagin affronta la luce del giorno e il processo è la prima occasione in cui egli viene esposto ad un "firmamento" di occhi: "*- he seemed to stand surrounded by a **firmament all bright with bleaming eyes**. He stood there, in the **glare** of the living **light**...*" (p. 441). È da questo momento in poi che si rivela l'inscindibilità di questo personaggio con la notte, l'oscurità, le tenebre. Chiuso nella cella dei condannati della prigione di Newgate, Fagin conterà il tempo che lo separa dalla propria esecuzione non in termini di giorni, bensì di notti: "*the day passed off - day, there was no day; it was gone as soon as come - and **night** came on again; **night** so long and yet so short; long in its dreadful silence, and short in its fleeting hours*" (p. 145).

Come ha notato Natalie McKnight, spesso nelle opere dickensiane ricorre l'immagine di una fessura nel muro da cui filtra la luce, la quale rappresenta una barlume di speranza nell'oscurità che circonda i prigionieri:

*But the most striking repeated visual image is that of “the chink in the wall”... [Dickens] repeatedly uses the phrase “chink in the wall”, or the image of light pouring through a chink, to describe the one means, literal or figurative, available to the solitary prisoner, the idiot, the madman, and the deaf, dumb and blind. The chink suggests the severe limitations of their situations, and yet, at the same time, it emphasizes that their position is not entirely hopeless. Some light can be accessible to them: they can be reached.*²⁷

Nel caso della prigionia di Fagin però non vi è alcuna luce che, filtrando da una fessura nel muro, porti speranza al prigioniero. Se in Dickens “*the chink in the wall*” rappresenta la possibilità di una luce accessibile a chi si trova in condizioni di prigionia ed isolamento, è evidente che questa possibilità non è prevista per Fagin. Egli è definitivamente condannato alle tenebre. Infatti l’unica luce che potrà vedere sarà quella del mattino in cui avviene la sua esecuzione, una luce che non porta speranza, bensì morte.

²⁷ McKnight, Natalie, *Idiots, Madmen, & Other Prisoners in Dickens*. New York, St. Martin’s Press, 1993, p. 27.

Ecco che Fagin, dopo aver sempre vissuto nell'oscurità, dopo aver fatto della notte la propria complice, dopo aver sempre evitato sguardi indiscreti e curiosi, muore in un lunedì mattina, alla luce del sole, sotto gli occhi di Londra:

*A great multitude had already assembled; the windows were filled with people smoking and playing cards to beguile the time; the crowd were pushing, quarreling, and joking. Everything told of life and animation, but one **dark** cluster of objects in the very centre of all – the **black** stage, the cross-beam, the rope, and all the hideous apparatus of death. (p. 450)*

SIKES

L'oscurità, che per Fagin rappresenta l'unica speranza di sopravvivenza, sembra invece instaurare un rapporto più ambiguo con gli altri personaggi che popolano la *civitas diaboli*. Ad esempio, alla fine del romanzo, il legame tra Bill Sikes e le tenebre, subisce una radicale trasformazione, e la notte, da complice quale era, diviene motivo di paura.

Pur non avendo lo stesso rapporto di assoluta dipendenza che lega Fagin alle tenebre, anche Bill Sikes, come tutti i personaggi dell'East End, tende a prediligere l'oscurità della notte. La sera in cui Sikes e Fagin si incontrano per prendere accordi sul furto in cui coinvolgere Oliver, i due parlano di una notte in cui "*there's **no moon***" come della notte ideale, definendola appunto "*a **good night***" (p. 160). Presi questi accordi, Sikes porta con sé Oliver a Chertsay, la cittadina fuori Londra dove si trova la casa in cui deve compiersi la rapina. Pur essendo una notte senza luna, Sikes si muove con sicurezza, senza alcuna incertezza sulla direzione da prendere: "*Still kept walking on in mud and **darkness** through **gloomy** lanes*" (p. 175). Si evoca dunque la familiarità che questo personaggio ha con l'oscurità, una familiarità che non solo gli permette di muoversi in modo spedito, ma, anzi, gli fornisce un riparo da occhi indiscreti.

Ed è notte anche quando Sikes uccide Nancy, la ragazza della banda di Fagin che aveva aiutato Oliver, un omicidio che viene così commentato dal narratore: "*Of all bad deeds that **under cover of the darkness** had been committed within wide London's bounds since **night** hung over it, it was the worst - of all the horrors with rose with an ill scent upon the morning air, that was the **foulest** and most cruel*" (p. 397). È importante notare come il narratore utilizzi la forma

superlativa dell'aggettivo "foul"²⁸ per definire la crudeltà dell'omicidio di Nancy. Il contrario di "foul" è infatti costituito dall'aggettivo "fair", che indica chiarezza e candore. La scelta dell'aggettivo "foul" sembra quindi evocare la negatività dell'evento anche in termini di oscurità.

Subito dopo aver ucciso Nancy, Sikes fugge da Londra, ma questa volta il suo è un viaggio senza meta (*"uncertain where to go"*), compiuto in uno stato confusionale. Se questo suo vagare è ben diverso dalla sicurezza con cui si muoveva quando conduceva Oliver a Chertsay, è soprattutto il suo rapporto con l'oscurità che appare cambiato. Inizialmente Sikes fugge da Londra per evitare di essere catturato, angosciato dall'idea che qualcuno possa riconoscerlo anche fuori città. Col passare delle ore e con il calare della notte sarà invece una nuova ossessione a perseguitarlo: *"As he left the town behind him, and plunged further into the solitude and **darkness** of the road...every object before him, **shadow** or substance, still or moving, took the semblance of some fearful thing"* (p. 402). Ed ecco che Sikes è costretto a cercare un riparo nella notte perché, per la prima volta, *"he could not walk on till **daylight** came again"* (p. 403). È la visione degli occhi di Nancy che acuisce lo stato di paura in cui si trova: *"For now a vision came before him, more constant and terrible than that from which he had*

²⁸ Voce: foul. *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition. Volume VI. Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 116-117.

*escaped. Those widely staring eyes, so lustrless and glassy...appeared in the midst of the **darkness**; **light** in themselves, but giving **light** to nothing”* (p. 403).

Dopo questa visione Sikes ritorna sui propri passi, dirigendosi di nuovo verso Londra. Sebbene sia consapevole del rischio che corre tornando in città, Londra gli si presenta comunque come l'unica alternativa ad una solitudine tanto inquietante. Quella che era una fuga dalla prigione si trasforma in una fuga dalla solitudine e dall'oscurità della notte, che ormai non è più complice, bensì nemica, portatrice di spettrali visioni. Egli torna quindi a Londra, attratto dalla confusione di un incendio che crea uno scenario quasi infernale nel cielo notturno: *“The broad sky seemed on **fire**. Raising into the air with showers of sparks and rolling one above the other, were sheets of flame, **lighting** the atmosphere for miles round...”* (p. 403). Probabilmente la visione che si presenta agli occhi di Sikes è una precognizione di ciò che lo attende, un'anticipazione di quello che sarà il suo destino.

Nel caso di questo personaggio la protezione che l'oscurità offre al popolo dell'East End sembra quindi venire meno, e la notte diviene tanto inquietante da spingere Sikes proprio verso quello da cui stava fuggendo. Messo alle strette da una folla inferocita che cerca di catturarlo, in un ultimo tentativo di fuga Sikes cercherà di calarsi da un tetto con una corda, ma dopo un'ultima, fatale visione

degli occhi di Nancy nel buio della notte, quella stessa corda si trasformerà nel cappio con cui egli, scivolando, metterà fine alla propria fuga e alla propria vita.

NANCY

Oltre a Fagin e Sikes, anche il personaggio di Nancy, la ragazza della banda di Fagin che decide di aiutare Oliver, si rivela molto interessante in relazione al discorso della luce e dell'oscurità. Nancy appartiene al mondo dell' East End e dalle parole del narratore non rimane difficile intuire quale sia il mestiere da lei svolto, ovvero quello della prostituta.

Come gli altri personaggi del romanzo che popolano le zone più povere e malfamate di Londra, anche Nancy predilige le ore della notte ed è proprio di notte che avviene in lei un "fatale" cambiamento. E' infatti la sera in cui Oliver viene riportato nella tana di Fagin che Nancy prende per la prima volta le difese del ragazzo. In lei sembra quindi accendersi un barlume di quella sensibilità che nella *civitas diaboli* non è contemplata, una luce interiore in netto contrasto con le tenebre da cui è circondata. Da qui in poi il rapporto della ragazza con l'oscurità inizia ad essere conflittuale e la notte diventa il momento in cui questo suo dramma interiore si manifesta maggiormente, come sottolineano le parole di

Fagin: “ *She mightn’t p’rhap be out of sorts, you know, my dear, as she was the other **night***” (p. 158). È il narratore stesso a evidenziare questo legame tra gli strani atteggiamenti della ragazza e il calare dell’oscurità: “*As the day closed in the girl’s excitement increased, and, when **night** came on, and she sat by, watching till the housebreaker should drink himself asleep, there was an unusual paleness in her cheek, and fire in her eye, that even Sikes observed with astonishment*” (p. 328).

Mentre nel caso di Sikes la notte diviene una sorta di persecuzione, in quello di Nancy essa sembra assumere una funzione quasi “rivelatrice” e tutto avviene più lentamente, quasi senza che lei se ne renda conto. La ragazza continua perciò a cercare il favore della notte e a muoversi nell’oscurità, spinta però da nuovi sentimenti. E’ infatti di notte che Nancy si reca “*from Spitalfield towards the West-End of London*” (p. 330) per incontrare Rose (che poi si scoprirà essere la sorella della madre di Oliver) ed avvertirla del pericolo che minaccia il ragazzo. Anche in quest’occasione Dickens pone l’accento sull’ora in cui avviene l’incontro: “*A watchman was crying half-past nine down a **dark** passage through which she had to pass [...] the clock struck ten, increasing her impatience [...] as the **brilliant light of the lamp** which burnt before its door guided her to the spot, the clock struck eleven*” (p. 330).

Nancy prende accordi con Rose per incontrarla di nuovo e poter raccontare tutto a Mr. Brownlow, l'anziano signore che si era preso cura di Oliver dopo che questi era stato arrestato. Durante questo incontro Rose offre a Nancy la possibilità di riscattarsi e di iniziare una nuova vita, lontano da tutto quello che l'East End rappresenta. Nancy però rifiuta questa possibilità, decidendo di tornare da Sikes. La ragazza continua quindi a cercare il favore dell'oscurità e fissa il successivo incontro con Rose e Mr. Brownlow con queste parole: “**every Sunday night**, from eleven until the clock strikes twelve, I will walk on London Bridge, if I am alive” (p. 337). Ed è proprio questa la notte che si rivelerà fatale alla ragazza, poiché, proprio grazie all'oscurità, le sue parole verranno ascoltate e il suo segreto svelato. Infatti Fagin, insospettito dallo strano comportamento della ragazza, la farà seguire e, una volta scoperto tutto, informerà Sikes.

Rifiutando ancora la possibilità di riscatto offertale da Rose, dopo questo incontro Nancy decide di tornare indietro, mossa da un sentimento che non sembra trovare posto nel mondo in cui vive, ovvero l'amore per Sikes. Ed è proprio questo amore a risulterle fatale. Infatti Sikes, dopo aver scoperto il tradimento della ragazza, tornerà a casa prima dell'alba con un'intenzione ben precisa: uccidere Nancy. Bruscamente svegliata da Sikes, la prima cosa che Nancy vorrà fare sarà cercare la luce del sole spostando le tende della finestra: “*Seeing the faintly **light** of early day without, the girl rose to undraw the*

curtain” (p. 395). Ancora più emblematico è il commento di Sikes a questo gesto: “ *Let it be. There is **light** enough for what I’ve got to do*” (p. 395). Nancy muore così, cercando quella luce che non farà mai in tempo a vedere, ma da cui sarà comunque illuminata. Sikes, dopo aver ucciso Nancy, cercherà di impedire che i raggi del sole illuminino quel corpo che giace ormai senza vita, ma la luce del mattino riuscirà comunque a passare, offrendo agli occhi dell’assassino quella visione che lo perseguiterà per tutta la durata della sua fuga.

Il tentativo di Sikes di impedire che i raggi del sole illuminino il corpo di Nancy rappresenta il rifiuto di prendere coscienza dell’accaduto, un tentativo di nascondere ai propri occhi quella visione. Lasciare il cadavere nell’oscurità avrebbe significato l’occultamento, l’impossibilità che il crimine venisse scoperto, mentre la luce del sole sembra rappresentare proprio la rivelazione del suo folle gesto. A questa interpretazione si associa quella di Natalie McKnight, la quale osserva come nelle ultime opere di Dickens la luce possa assumere un ulteriore valore simbolico, ovvero quello di “sorveglianza”:

In “Little Dorrit” Dickens uses the sun (and the light in general) as an image of surveillance, and contrasts these images with the shadows of prison. The two images are introduced in chapter 1, book 1, of “Little Dorrit” , entitled “Sun and Shadow” [...] In the next paragraph, Dickens

*describes how those “oppressed by the glare” of the great staring sun try to shut it out with blinds, shutters, and curtains, but all it needs is a “chink or keyhole, and it shoots in like a white-hot arrow.” [...] In the early novels Dickens uses the chink of light as an image of hope for those physically or mentally entrapped...the chink is the only connection between the locked-up soul and the outside world.*²⁹

Il tentativo di Sikes di impedire che il sole illumini il cadavere di Nancy, a mio avviso, sembra invece dimostrare come in realtà anche in *Oliver Twist* la luce del sole si faccia metafora di “sorveglianza”. A questo proposito leggiamo: “*He crossed over, and glanced up the window, to be sure that nothing was visible from the outside. There was the curtain still drawn, which she would open to see the **light** she never saw again. It lay nearly under there. He knew that. God! How the **sun** poured down the very spot!*” (p. 398).

Se per Sikes la luce del sole rappresenta la rivelazione del crimine, nel caso di Nancy quella stessa luce tende invece ad assumere un valore assolutamente positivo. Pur avendo rifiutato la possibilità di riscatto che le era stata offerta da Rose, Nancy sembra infatti trovare la redenzione nella morte. È questo l’unico modo che probabilmente Nancy ha di redimersi dal proprio passato e allo stesso

²⁹ McKnight, Natalie, *Idiots, Madmen & Other Prisoners in Dickens*, p. 33.

modo l'unica via che l'autore ha per non urtare la sensibilità dei suoi contemporanei. Come ha fatto notare Philip Collins, "*Nancy's premature and violent death at last saved Dickens from having to imagine a future life for her, in due consonance with the novel's happy ending and her state of repentance.*"³⁰

Infatti, se Nancy fosse sopravvissuta, Dickens avrebbe dovuto immaginare per lei un improbabile futuro di gioia, oppure un immeritato suicidio, per altro forse intravisto nelle stesse parole della ragazza: "*look at that water...I shall come to that at last*" (p. 389).

È inoltre interessante notare il momento in cui avviene la morte della ragazza, cioè l'alba. È come se Nancy morisse con la notte e rinascesse con il sorgere del sole, illuminata da una nuova luce. Infatti il suo ruolo nella storia non si è concluso: Nancy avrà ancora una parte fondamentale. Sarà infatti la visione del suo cadavere e dei suoi occhi che tormenteranno Sikes durante la fuga, proprio come sarà la visione di quegli stessi occhi a condurlo alla morte.

Da una più attenta analisi del romanzo si può quindi notare come l'oscurità non si limiti solo a denotare semplicisticamente i luoghi dell'East End, ma finisca per assumere più significati nei confronti dei diversi personaggi. Se Fagin instaura con le tenebre un rapporto di assoluta dipendenza, Sikes e Nancy sembrano avere un rapporto più conflittuale con la notte, che da complice diviene

³⁰ Collins, Philip. *Dickens and Crime*, Basingstoke, Palgrave Macmillian, 1994, p. 96.

ingannatrice e traditrice. Anche la luce del sole, come si è visto, non assume un unico valore, ma passa dal rappresentare la morte, come nel caso di Fagin, all'essere metafora di un valore estremamente positivo, quale la redenzione che di cui è protagonista Nancy.

OLIVER

Il personaggio che meglio permette di osservare la polisemia del binomio luce-oscuità è sicuramente Oliver. In primo luogo spostandosi da un mondo all'altro, egli mette in evidenza le differenze che intercorrono tra il West End e l'East End in termini di luce e buio. Quando Oliver si risveglia nella casa di Mr. Brownlow, a Pentonville, è con queste parole che viene presentata la scena: "*It had been **bright day** for hours when Oliver opened his eyes and when he did so, he felt cheerful and happy*" (p. 89). Il risveglio di Oliver nella casa di Sikes, il mattino in cui partono per Chertsey, è invece descritto con toni molto diversi: "*When he awoke...it was not yet **daylight**, for the candle was still burning, and it was quite **dark** outside. A sharp rain, too, was beating against the window-panes, and the sky looked **black** and cloudy*" (p. 169). Se nel West End è un "*bright day*" quello

che fa da cornice al risveglio di Oliver, nell'East End invece il mattino è segnato da un cielo che appare "*black and cloudy*".

Un altro esempio dell'interconnessione dei campi semici di *light* e *darkness* può essere riconosciuto nella luce che diviene metafora di morte, tradizionalmente associata al buio e alla notte. Nel ricordare i volti delle persone a lui care, che la morte ha strappato alla vita terrena, Mr. Brownlow attua una rievocazione guidato da "*the lustre of the eyes, the **brightness** of the smile, the beaming of the soul...taken from earth only to be set up as a **light** to shed a soft and gentle glow upon the path to Heaven*" (p. 80). Nell'episodio in cui Oliver e Mr. Sowerberry si recano a prendere il cadavere di una donna, la morte viene invece così descritta: "*there was neither fire nor candle; she died in the **dark** - the **dark***" (p. 42). Se la luce attribuisce alla morte connotati angelici è dunque l'oscurità ad esprimere la disperazione che essa suscita, cosicché la luce e l'oscurità finiscono per indicare due aspetti di un'unica realtà.

Light e *darkness* non possono quindi essere considerate solo come inequivocabili metafore di speranza o disperazione, vita o morte, West End o East End. I due stati vanno oltre i confini di Londra e assumono significati collegati al bene e al male. Se all'interno del romanzo infatti la luce svolge un ruolo fondamentale in quanto cifra del bene e della speranza, al contempo essa riveste un'importante funzione rivelatrice. Oltre al già citato episodio del corpo

di Nancy che Sikes vorrebbe tenere lontano dalla luce del sole, un ulteriore esempio è fornito dalla descrizione del risveglio di Oliver nelle campagne fuori Londra, dopo la fuga dalla bottega di Sowerberry: “*the **sun** was rising in all his splendid beauty, but the **light** only seemed to show the boy his own lonesomeness and desolation*” (p. 59). La luce del sole qui sta quindi a significare la piena presa di coscienza da parte di Oliver della propria solitudine e disperazione: più che un messaggio di speranza sembra far presagire un futuro ancora incerto.

Si può quindi riconoscere un'altra importante funzione svolta dalla luce all'interno del romanzo, ovvero quella precognitiva. In questo caso è la desolazione rivelata dal sorgere del sole a far presupporre che gli ostacoli che il giovane Oliver deve affrontare non sono ancora terminati. Valore precognitivo assume anche l'oscurità, come nel caso in cui Mr. Brownlow e l'amico Mr. Grimwig attendono il ritorno di Oliver da una commissione. Prima ancora che l'autore narri il rapimento di Oliver per mano di Nancy e Sikes, il lettore è già in grado di presagire il corso degli eventi attraverso la descrizione dell'oscurità che avanza mentre Oliver non fa ancora ritorno a casa: “- *He'll be back in twenty minutes, at the longest - said Mr. Brownlow, pulling out his watch and placing it on the table – It will be **dark** at that time [...]. It grew so **dark** that the figures on the deal were scarcely discernible*” (p. 114).

Il passo appena citato inoltre offre spunto per un'altra riflessione sul significato della luce e dell'oscurità. Infatti l'oscurità che aumenta tanto da rendere indistinguibili i numeri sul quadrante dell'orologio suggerisce non solo la scomparsa di Oliver, ma anche lo stato di ansia in cui si trovano i due uomini. Luce ed ombra quindi esplicitano anche gli stati d'animo dei personaggi, permettendo al lettore di intuire quello che è implicito nelle parole. È lo stesso Dickens a suggerire questa funzione, commentando la capacità dell'uomo di attribuire a ciò che lo circonda maggiore o minore splendore in virtù del proprio stato d'animo: "*The dew seemed to sparkle more **brightly** on the green leaves [...] and the sky itself to look more blue and **bright**. Such is the influence which the condition of our own thoughts exercises even on the appearance of external objects...*" (p. 280).

Quando Oliver viene punito per aver chiesto del cibo in più, si trova ancora nella *workhouse*, lontano da Londra e dall'East End, ma anche in questo caso l'oscurità si rivela essere la condizione dominante: "*After the offence of asking more, Oliver remained a close prisoner in the **dark** and solitary room to which he had been consigned by the mercy of the Board*" (p. 17). La *workhouse* in cui Oliver trascorre i suoi primi nove anni di vita è il luogo in cui "*when the **long, dismal night** came on, his spread his little hands before his eyes to shut out the **darkness**...in the **gloom** and loneliness which surrounded him*" (p. 18). Oltre ad

evidenziare la critica sociale che l'autore attua contro il sistema di sostegno e assistenza ai poveri, questo passo rende chiaro come *light* e *darkness* non siano solo condizioni esterne e fisiche. Superando i confini londinesi, i due stati di luce ed oscurità sono dunque metafora anche di condizioni interne e metafisiche, come la crescente ansia di Mr. Brownlow o come "*the gloom*" che circonda Oliver nella *workhouse*. Il termine "gloom" infatti può essere inteso sia nella sua accezione più concreta, ovvero "oscurità", sia nei suoi significati più metaforici, quali "pessimism, despair, sadness, unhappiness, misery, depression, despondency"³¹. Questo termine, oltre ad indicare un'oscurità fisica e concreta, sembra quindi sottintendere la tristezza e la disperazione che caratterizzano l'evento narrato. In quest'ottica, un passo molto importante è quello in cui Oliver viene portato via dalla *workhouse* in cui era nato: "*Oliver was then led away from the wretched home where one kind word or look had never **lighted the gloom** of his infant years*" (p. 11). Qui il valore simbolico di luce e oscurità è messo in evidenza proprio dalla contrapposizione di "*light*" e "*gloom*": il lettore è così in grado di intuire quello che le parole sembrano solo accennare. Tramite l'utilizzo di questi due soli termini, Dickens esplicita una condizione interiore di assoluta tristezza e infelicità, una completa assenza di amore e gentilezza, concentrando nella geminatio nove anni di inesprimibile sofferenza.

³¹ Voce: gloom. *The Oxford English Dictionary*, p.586

Si può quindi affermare che in Dickens la luce del sole e l'oscurità della notte non si limitano ad identificare due realtà in opposizione tra loro ed assumono valori simbolici oltre la distinzione tra West End e East End. Come la notte non svolge un unico ruolo nella *civitas diaboli*, così la luce non è soltanto metafora di valori positivi e, soprattutto, non appartiene solo al West End. Luce e oscurità coinvolgono tutti, indistintamente: “*The heavy bell of St.Paul’s tolled the death of another day. **Midnight** had come upon the crowded city. The palace, the night cellar, the jail, the madhouse; the chambers of birth and death, of health and sickness; the rigid face of the corpse and the calm sleep of the child- midnight was upon them all*” (p. 381).

Se tutti sono in egual modo esposti alla luce del giorno e al buio della notte, cos'è che rende il West End luminoso e l'East End la zona oscura di Londra? Qual è l'elemento di differenziazione che permette di identificare una *civitas Dei* e una *civitas diaboli* in termini di luce e ombra? La risposta a questa domanda probabilmente è da ricercarsi nella scelta di una fonte di luce alternativa e nell'uso che di essa viene fatto.

LUCE ARTIFICIALE

Se la luce del sole e l'oscurità della notte sono due condizioni naturali cui sia l'East End che il West End sono soggetti, cos'è che rende il West End "luminoso" e l'East End lo spazio dell'oscurità? Se il sole splende indifferente su chiunque, così come su tutti cala inevitabilmente la notte, qual è l'elemento realmente distintivo della *civitas Dei* dalla *civitas diaboli* in termini di luce e ombra? Abbiamo illustrato come la differenza più rilevante tra il West End e l'East End, in termini di luce ed ombra, consista nel diverso rapporto che i personaggi instaurano con la luce e l'oscurità. Il fatto che nell'East End le vicende si svolgono prevalentemente di notte e che l'oscurità è la condizione dominante degli spazi interni sottolinea l'assenza di luce naturale che caratterizza questi luoghi. Ne consegue che nell'East End si riscontra la costante presenza di fonti artificiali di luce, quali lampade, lanterne e candele.

Lo stretto legame tra le zone più povere e malfamate di Londra e la luce artificiale sembra attribuire a quest'ultima una valenza fortemente negativa, in contrasto con la positività della luce naturale. Come luce e oscurità superano i confini di Londra, assumendo significati metaforici che vanno oltre la contrapposizione tra East End e West End, così il valore negativo della luce

artificiale sembra non caratterizzare soltanto gli spazi interni della *civitas diabolica*. Un primo esempio della rilevanza che la luce artificiale assume all'interno del romanzo si ha quando Oliver si trova ancora a Mudfog, e più precisamente nella bottega di Mr. Sowerberry, l'impresario di pompe funebri a cui il ragazzo è stato affidato come apprendista. La prima immagine che si presenta agli occhi di Oliver è quella di Mr. Sowerberry intento a controllare i propri conti alla luce di una deprimente candela, decisamente appropriata sia al luogo che alla circostanza: *"The undertaker had just put up the shutters of his shop, and was making some entries in his day-book by the **light** of a most appropriately **dismal candle**, when Mr. Bumble entered..."* (p. 32).

L'importanza della candela è sottolineata dall'opposizione dell'aggettivo *"dismal"*, (il quale solitamente si riferisce a stati d'animo quali tristezza, ombrosità, depressione)³², al sostantivo *"candle"*, che indica una fonte di luce. Con quella stessa candela Mr. Sowerberry illumina il volto di Oliver e l'aggettivo *"dismal"* sembra non riferirsi più tanto alla luce quanto ai sentimenti del fanciullo: *"-Oh, that's the boy?- said the undertaker, raising his **candle** above his head to get a full glimpse of Oliver"* (p. 32). Dickens non definisce né i sentimenti né l'espressione di Oliver in quel momento, ma il lettore riesce comunque a percepirli proprio in riferimento alla luce che illumina il volto del

³² Voce: *dismal*. *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition. Volume IV. Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 792-793.

ragazzo, ovvero la luce di una “*dismal candle*”. La candela si fa dunque interprete dello stato emotivo di Oliver e ciò che prima viene rivelato dalla luce poco dopo è confermato dalle parole del narratore: “*Nor were these the only dismal feelings which depressed Oliver...*” (p. 34).

L’arrivo di Oliver nella bottega di Mr. Sowerberry è quindi caratterizzato dalla presenza costante di luci che suscitano sconforto. Se è una deprimente candela ad accogliere Oliver, sarà una lampada sporca e fioca a guidare il ragazzo verso il suo giaciglio, tra le bare. Infatti Mrs. Sowerberry, dopo aver accolto Oliver in modo tutt’altro che cordiale, gli mostra quale sarà il suo letto, facendo luce con una “*dim and dirty lamp*”. Ancora una volta gli aggettivi che si riferiscono alla luce sembrano estendersi al luogo in cui Oliver si trova e, soprattutto, al futuro che lo attende. Come la luce naturale, anche la luce artificiale assume un valore precognitivo e la completa assenza di luminosità sembra far presagire l’oscurità del futuro, le difficoltà che aspettano il ragazzo, la desolazione delle giornate che Oliver trascorrerà in quel luogo.

L’autore si sofferma poi sulla descrizione della lampada con cui Oliver, una volta lasciato solo tra le bare, cerca di trovare conforto nelle tenebre che lo avvolgono:

*Oliver, being left to himself in the undertaker's shop, set the **lamp** down on a workman's bench, and gazed timidly about him with a feeling of awe and dread...An unfinished coffin on black tressels, which stood in the middle of the shop, looked so gloomy and death-like, that a cold tremble came over him every time his eyes wandered in the direction of the **dismal** object, from which he almost expected to see some frightful form slowly rear its head to drive him mad with terror. Against the wall were ranged in regular array a long row of elm boards cut into the same shape, and looking in the **dim light** like high-shouldered ghosts with their hands in their breeches-pockets (p. 34).*

La luce della lampada non porta né conforto né speranza. Dall'incontro della sua luce con le tenebre della stanza si generano anzi inquietanti ombre che terrorizzano Oliver. Anche Fagin sperimenta lo stesso tipo di paure quando, rinchiuso nella prigione di Newgate, invoca letteralmente la luce per scacciare le visioni che sembrano nascere dalle tenebre. Nella mente dell'ebreo riemergono i volti degli uomini che hanno occupato quella stessa cella prima di lui. Alcuni tra questi potrebbero essere finiti lì proprio a causa sua e la sensazione di terrore e ansia crescente culmina con la richiesta insistente di una luce:

*As it came on very **dark**, he began to think of all the man he had known who had died upon the scaffold – some of them through his means. They rose up in such quick succession that he could hardly count them. He had seen some of them die – and joked too, because they died with prayers upon their lips...Some of them might have inhabited that very cell – sat upon that very spot. It was **very dark**; why didn't they bring a **light**? The cell had been built for many years – scores of men must have passed their last hours there – it was like sitting in a vault strewn with dead bodies – the cap, the noose, the pinioned arms – the faces that he knew even beneath that hideous veil – **Light, light!** (p. 445)*

Come nota Natalie McKnight, Dickens mostra molto interesse per la condizione dei prigionieri che, lasciati soli nell' oscurità, sono vittime di simili visioni:

Dickens was horrified by solitary confinement (both literal and metaphorical) ...he imagined that, trapped within oneself, one would eventually be haunted by spirits. Ghosts become a recurrent image in Dickens's portrayals of individuals trapped in extreme privacy. [...] In a letter to Forster (April 3, 1842) Dickens reveals similar thoughts upon visiting a solitary prison in Pittsburgh: "At Pittsburgh I saw another

solitary confinement prison...a horrible thought occurred to me when I was recalling all I had seen, that night. What if ghosts be one of the terrors of the jails? I have pondered on it often since then. The utter solitude by day and night; the many hours of darkness; the silence of death; the mind for ever brooding on melancholy themes, and having no relief...imagine a prisoner covering up his head in the bad clothes and looking out from time to time, with a ghastly dread of some inexplicable silent figure that always sits upon his bed, or stands...in the same corner of his cell. The more I think of it, the more certain I feel that not a few of these men...are nightly visited by specters.”³³

Come l’oscurità, anche la presenza di luci artificiali sembra essere strettamente connessa alla negatività degli eventi che vengono narrati. A dimostrazione di ciò vi è la costante presenza di candele o altre luci artificiali negli spazi interni dell’East End. Nel West End, a Chertsey e nel paesino fuori Londra dove Oliver trascorre l’estate con Rose e Mrs. Maylie, la presenza di candele, lampade o lanterne risulta molto meno incisiva e per lo più connessa a situazioni di pericolo o di malattia. Anche nella casa di Mr. Brownlow l’unica occasione in cui si

³³ Mcknight, Natalie, *Idiots, Madmen & Other Prisoners in Dickens*, p.20.

riscontra la presenza di candele è quando Oliver giace a letto malato: “*He soon fell into a gentle doze, from which he was awakened by the **light of a candle***” (p. 88). Di nuovo ricorre la luce di una candela quando Oliver, nella casa di Mrs. Maylie, a Chertsay, viene colpito da una violenta febbre: “*The two officers ascended to Oliver’s bedroom, Mr. Giles preceding the party with a **lighted candle**. Oliver had been dozing, but looked worse, and was more feverish than he had appeared yet*” (p. 252). Inoltre nella casa di campagna di Mrs. Maylie l’unica occasione in cui è indicata la presenza di candele è quando Rose giace ammalata e la flebile luce serve solo a rivelare il pallore del suo viso: “*When **candles** were brought, they saw that in the very short time which had elapsed since their return to home, the hue of her countenance had changed to a marble whiteness*” (p. 266). Anche dopo il tentativo di furto a Chertsey si riscontra la presenza di luci artificiali, quali le lanterne con cui la servitù cerca di farsi luce mentre insegue i ladri. Queste dunque rappresentano alcune delle rare occasioni in cui si ricorre alla luce artificiale fuori dall’East End, giacchè a Pentonville, a Chertsey e nelle campagne fuori Londra la notte coincide raramente con il tempo dell’azione e la luce del sole rimane la condizione prevalente.

Nell’East End invece la presenza di luci artificiali si rivela quasi una costante, tanto da caratterizzare, in modo più o meno incisivo, la maggior parte degli eventi che ivi hanno luogo.

Il personaggio di Sikes viene presentato per la prima volta come un uomo seduto nel buio salotto di una taverna, dove l'unica luce disponibile è quella di una lampada a gas che arde costantemente per tutto l'anno, sostituendosi anche d'estate ai raggi del sole: “A **dark and gloomy** den, where a **flaring gas-light** burnt all day in the winter time, and where no ray of sun ever shone in the summer” (p. 116). Anche in questo caso, la presenza della lampada a gas fornisce un'importante informazione sul personaggio qui introdotto. Sikes rifiuta la luce del giorno e predilige una fonte di luce artificiale, facendosi conoscere immediatamente come un personaggio della *civitas diaboli*.

Anche quando Oliver entra per la prima volta nella tana di Fagin, la descrizione della stanza evidenzia la presenza di una candela che arde in una bottiglia di gin. L'importanza di questo dettaglio è sottolineata dal fatto che, nell'illustrazione di George Cruikshank, tale candela è ben visibile, posta quasi al centro dell'immagine. L'accostamento della luce alla bottiglia di gin rivela dunque la connessione tra l'East End e l'alcool. Tramite la descrizione di questa candela il lettore riesce a intuire un'ulteriore caratteristica dei personaggi presentati, cioè il vizio del bere. La conferma di questo legame arriva infatti poco dopo, quando Fagin, per far addormentare Oliver, gli offre un bicchiere di gin, tra le risate di scherno degli altri ragazzi che invece dimostrano di essere abituati a tale vizio.

La descrizione delle fonti di luce nelle zone più povere e malfamate di Londra sembra non essere mai casuale, ma volta a sottolineare l'oscurità che permea la scena e quindi ad enfatizzare la negatività degli eventi narrati. Il narratore infatti tende a fornire precise informazioni su come e da chi vengono utilizzate le luci, sottolineando, in più di un'occasione, l'esplicita richiesta di candele da parte dei personaggi.

NANCY

Un personaggio molto importante dal punto di vista dei rapporti con la luce artificiale è Nancy, la quale sembra instaurare con la luce delle candele lo stesso rapporto conflittuale che la lega all'oscurità. Infatti Nancy, dopo aver preso le difese di Oliver, non solo inizia a perdere il favore della notte, ma dimostra di avere un atteggiamento di rifiuto anche nei confronti delle candele. La prima occasione in cui si manifesta questo suo rifiuto è quando, recatasi a prendere Oliver per portarlo da Sikes, Nancy gli chiede di abbassare la candela perché le dà fastidio agli occhi: “- *Put down the **light**- said the girl – it hurts my eyes*” (p. 165). Quando poi Fagin si reca a casa di Sikes e informa la ragazza che il furto a

Chertsey è fallito, Dickens pone l'accento sul gesto che Nancy fa di allontanare da sé la candela: "*She pushed the **candle** impatiently away...*" (p. 209).

Pur non riuscendo ancora ad abbandonare le tenebre in cui vive, Nancy inizia a rifiutare quello che sembra essere il corrispettivo dell'oscurità negli spazi interni, ovvero la luce artificiale e in particolar modo la luce delle candele.

Nancy sembra essere tradita non soltanto dall'oscurità della notte, ma anche dalla luce di una candela. Quando la ragazza si appresta a uscire per raggiungere il London Bridge, Noah Claypole, il ragazzo incaricato di spiare, cerca di osservarne bene il volto così da poterla riconoscere, tuttavia il modo in cui Nancy tiene la candela impedisce che la luce le illumini il viso. Per questo motivo Fagin la chiama per farla voltare: la luce le illumina completamente il volto, permettendo così a Noah Claypole di riconoscerla e quindi di seguirla.

La negatività legata all'immagine della candela è confermata dall'episodio in cui Nancy, recatasi nel West End per incontrare Rose, riesce a trovare l'albergo in cui si trova la ragazza proprio grazie alla luce brillante che illumina la porta: "*As the **brilliant light** of the **lamp** which burnt before its door guided her to the spot, the clock struck eleven*" (p. 331). Pur essendo questa una luce sicuramente più forte di quella di una candela, Nancy non ne è infastidita, ma anzi viene da essa guidata nella giusta direzione.

Il discorso della luce e dell'ombra trova completa esplicazione nel momento in cui Nancy per la prima volta cerca la luce del sole, ovvero nel momento della sua morte. Il suo definitivo distacco dall'oscurità sembra infatti qui compiersi: poco prima di morire, Nancy non tenta di accendere la candela che si trova nella stanza, ma al contrario cerca di far passare la luce del sole attraverso la finestra.

OLIVER TWIST

La negatività della luce artificiale è messa in evidenza anche in due importanti episodi che vedono come protagonista Oliver Twist. Egli sembra voler evitare di usare questo tipo di luce, quasi rappresentasse un avvicinamento al crimine. La prima occasione in cui il ragazzo viene costretto a fare uso di una fonte di luce artificiale è quando Fagin, nell'ennesimo tentativo di corromperne l'anima, gli impone di accendere una candela per leggere un libro di crimini e criminali:

*“You may burn a **candle** – said the Jew, putting one upon the table; - and here’s one book for you to read till they come to fetch you...” The Jew, pointing the **candle**, motioned to him to **light** it. He did so and, as placed*

*the **candlestick** upon the table, saw that the Jew was gazing fixedly at him with lowering and contracted brows from the **dark** end of the room*
(p. 163).

Sembra quasi che accendendo questa candela Oliver venga a contatto con il crimine.

Oliver riceve l'ordine di accendere una lanterna anche durante il furto a Chertsey, quando Sikes lo costringe ad entrare nella casa di Mrs. Maylie tramite una piccola finestra posta sul retro: "*Drawing a **dark lantern** from his pocket, and throwing the **glare** full on Oliver's face; - I am going to put you through there. Take this **light**, go softly up the steps straight afore you...take this **lantern**-said Sikes*" (p. 181).

Anche in quest'occasione si ripete la titubanza di Oliver nei confronti della lanterna e l'insistenza di Sikes nell'imporgli di usarla, a dimostrazione del valore negativo che la luce artificiale, ancora una volta, tende ad assumere. È poi significativo il gesto compiuto poco dopo dallo stesso Oliver, il quale, una volta entrato nella casa, lascia cadere a terra la lanterna, come a simboleggiare il suo rifiuto di compiere la rapina e di rendersi complice di un crimine.

MONKS

Anche Monks, il fratellastro di Oliver che brama affinché il ragazzo diventi un criminale, si dimostra strettamente legato alla luce artificiale. Egli infatti sembra avere con le tenebre un rapporto estremamente conflittuale, che si manifesta nella costante ricerca di una fonte di luce. Ne è un esempio l'episodio in cui, incontratosi con Fagin nella sua oscura tana, Monks si dimostra quasi insofferente nei confronti di quell'oscurità e chiede insistentemente all'ebreo di portare una candela: "*It's **dark** as the grave...Make haste; I hate this. [...] Look sharp with the **light**, or I shall knock my brains out against something in this confounded hole*" (p. 212).

Lo stretto legame di Monks con la luce artificiale evidenzia ulteriormente il valore negativo che essa assume nel romanzo, poiché diviene metafora di una scelta consapevole, di una condizione voluta dallo stesso Monks. Egli infatti appartiene al mondo del crimine non perché vi sia nato, ma perché l'ha scelto. A differenza del fratellastro, Monks è infatti il figlio legittimo di una coppia di sposi ed è erede di un consistente patrimonio. Oliver, al contrario, nasce nelle più misere condizioni, orfano di entrambi i genitori.

Se luce e oscurità ad una prima analisi sembrano essere condizioni ineluttabili cui l'uomo è destinato per nascita, una lettura più attenta rivela invece l'implicita

critica a questo pensiero. Con le loro scelte Oliver, Nancy e Monks rappresentano i personaggi che meglio permettono di individuare l'infondatezza del determinismo sociale predominante nella cultura vittoriana. La luce artificiale è dunque legata non solo alla negatività degli eventi narrati, ma simboleggia anche la scelta di escludere la luce del sole, quella scelta che Oliver, al contrario di Monks, si rifiuta di fare.

LA FINESTRA

All'interno del romanzo la finestra si configura come un importante elemento che interviene a modificare la maggiore o minore luminosità dei luoghi, mettendo ulteriormente in evidenza i rapporti che i personaggi del romanzo tendono ad instaurare con la luce e l'oscurità.

CIVITAS DIABOLI

Negli spazi interni dell'East End infatti le finestre vengono utilizzate in modo tale da negare, piuttosto che favorire, il passaggio della luce del sole. Al contempo esse impediscono che dall'esterno si possa scorgere ciò che avviene nelle abitazioni, rappresentando quindi un importante mezzo per isolare gli spazi interni. Un primo esempio è costituito dall'episodio in cui Oliver, dopo essere stato rapito da Sikes e Nancy, viene ricondotto a Whitechapel, in uno dei rifugi di Fagin. L'ebreo, nella speranza di indurlo a preferire la compagnia di ladri e criminali alla più totale solitudine, tiene Oliver rinchiuso in una stanza, completamente solo, per giorni interi. Dickens pone quindi l'accento sulla finestra da cui Oliver, seppur consapevole che nessuno lo avrebbe potuto vedere o sentire, era solito scrutare il mondo esterno durante quelle lunghe e solitarie ore:

*there was a **back-garret window**, with rusty bars outside, which had no shutter, and out of which Oliver often gazed with a melancholy face for hours together; but nothing was to be described from it but a confused and crowded mass of house-tops, blackened chimneys, and gable-ends...as the window of Oliver's observatory was nailed down, and dimmed with the rain and smoke of years (p. 146)*

Pur essendo priva di imposte, da questa finestra non filtra alcuna luce, poiché i vetri sono stati anneriti da anni di fumo e di pioggia. Tutto ciò che Oliver riesce a vedere non è altro che un ammasso confuso di tetti e camini. È questa una finestra che genera oscurità e non porta alcuna luce nella stanza.

Va altresì notato che la prima cosa che i ragazzi della banda di Fagin fanno quando rientrano nella casa, a tarda notte, è chiudere velocemente tutte le imposte, in modo tale che l'unica luce presente sia quella che riesce a filtrare dai buchi nel tetto:

*In all the rooms the **mouldering shutters were fast closed**, and the bars which held them were screwed tight into the wood; the only light which was admitted making its way through round holes at the top, which made*

*the rooms more **gloomy**, and filled them with strange shadows. There was a **back-garret window**, with rusty bars outside, which had **no shutter** ... but nothing was to be described from it but a confused and crowded mass of house-tops... (p. 146).*

L'interno dell'abitazione rimane quindi completamente isolato, nessuna luce presente nella casa può essere vista dall'esterno, né alcuna luce proveniente dall'esterno può attraversare le imposte serrate delle finestre.

Un esempio ancora più evidente di questo isolamento ottenuto per mezzo della finestra è costituito dall'episodio in cui Fagin si reca a cercare Monks presso la taverna "Three Cripples". L'ebreo entra in una stanza dove, nonostante la presenza di due lampade a gas, la densità del fumo è tale da rendere quasi impossibile distinguere i volti dei presenti. Anche in questo caso Dickens evidenzia la presenza di una finestra ben chiusa, con le tendine tirate, per evitare che l'interno possa essere visibile:

*The room was illuminated by **two gas-lights**, the glare of which was prevented, by the barred shutters and closely-drawn curtains of faded red, from being visible from the outside. The ceiling was blackened, to prevent its colour being injured by the flaring of the lamps; and the place*

was so full of dense tobacco-smoke, that at first it was scarcely possible to discern anything further. (p. 206)

La finestra viene quindi utilizzata in modo tale da isolare lo spazio interno, impedendo qualsiasi contatto con il mondo esterno. In particolar modo viene sottolineato come sia proprio la luce delle lampade a venire schermata; la finestra chiusa rappresenta la barriera che impedisce al mondo esterno di conoscere ciò che avviene dentro quella stanza. Gli spazi interni sembrano quasi simboleggiare l'animo umano, cosicché la luce che in essi si ritrova diviene metafora di segreti del passato, di azioni e fatti da nascondere.

La tendenza a nascondere le luci che caratterizza i personaggi dell'East End trova conferma anche nell'episodio in cui Fagin si incontra con Monks nella propria tana. L'ebreo infatti posiziona la candela in modo tale che nessuna luce sia visibile dall'esterno: “ ‘- *as there are holes in the shutters, and **we never show lights to our neighbours**, we'll set the candle on the stairs. There –‘ With these words, the Jew, placed the candle on an upper flight of stairs exactly opposite the room door” (p. 212).*

La presenza di una luce artificiale all'interno delle abitazioni sembra quindi essere carica di significati negativi e divenire metafora di macchinazioni e piani criminali. Questo si può notare anche nell'episodio in cui Sikes conduce Oliver a

Chertsey per compiere il furto nella casa di Mrs. Maylie, l'anziana signora che si prenderà cura di Oliver e lo porterà in campagna. Prima di compiere il furto Sikes conduce Oliver in una vecchia casa in rovina, all'apparenza disabitata, dalle cui finestre non proviene alcuna luce: *"They stood before a solitary house all ruinous and decayed. **There was a window on each side of the dilapidated entrance, and one story above; but no light was visible.** It was dark, dismantled, and to all appearance uninhabited"* (p. 175). Proprio il fatto che dalle finestre non è visibile alcuna luce fa presupporre che sia disabitata, ma in realtà al suo interno Sikes e i suoi complici stanno organizzando una rapina. Anche in questo caso si ritrovano finestre che non permettono di intuire cosa stia avvenendo in un'abitazione, finestre che favoriscono l'oscurità ricercata dal popolo della *civitas diaboli*.

CIVITAS DEI

Mentre i personaggi dell'East End si servono della finestra come di uno strumento per isolarsi dal mondo esterno, favorendo tramite essa l'oscurità e impedendo il passaggio di qualsiasi luce, i personaggi che vivono a Pentonville o a Chertsey ricercano la luce proprio tramite la finestra. Dopo il fallimento del furto, Sikes abbandona Oliver in un fossato. Ferito ad un braccio, il ragazzo giace a terra fino al mattino seguente, quando miracolosamente riesce a

raggiungere la porta di una casa e a chiedere aiuto. La casa presso cui Oliver si reca è la stessa in cui era stato tentato il furto la notte precedente e la servitù, ancora turbata per gli avvenimenti notturni, sussulta quando sente bussare alla porta a quell'ora del mattino. Dickens evidenzia quindi come i servitori, per scacciare le proprie paure, spalanchino completamente la finestra della cucina per trovare il conforto della luce del giorno: *"The party being somewhat reassured by the discovery (made on **throwing open the shutters**) that it was now **bright day**, took their way up the stairs"* (p. 231).

Nel West End, a Chertsey e nel paesino di campagna dove Oliver trascorre l'estate si manifesta dunque una tendenza opposta rispetto a quella dell'East End, per cui le imposte delle finestre sono solitamente lasciate aperte proprio per favorire il passaggio della luce del sole, evitando quindi di ricorrere a fonti di luce artificiale. Quando Mr. Brownlow e Mr. Grimwig attendono il ritorno di Oliver, i due uomini si trovano seduti nello studio di Mr. Brownlow accanto ad una finestra, intenti a carpire le ultime luci del giorno. A differenza della finestra da cui Oliver osserva il mondo circostante mentre è rinchiuso nella tana di Fagin (una finestra annerita dal fumo che non permette di distinguere ciò che sta fuori), quella che si trova nello studio di Mr. Brownlow si affaccia su alcuni giardinetti, offrendo una vista nitida e chiara: *"Oliver tapped at the study door and found*

*himself in a little back room, quite full of books, with a **window looking into some pleasant little gardens***” (p. 107).

L’opposizione tra East End e West End si manifesta dunque sia nei rapporti diretti che i personaggi tendono ad avere con la luce, sia attraverso i mezzi con cui questi rapporti vengono instaurati - le fonti artificiali di luce o le imposte di una finestra. Nella descrizione che Dickens fa dei giorni felici che Oliver trascorre in campagna con Rose e Mrs. Maylie viene sottolineato come all’interno della casa sia raro l’utilizzo delle candele, a cui si sostituisce quella luce naturale che, filtrando attraverso le finestre, rende inutile la presenza di luci artificiali:

*When it became quite dark, and they returned home, the young lady would sit down to the piano, and play some melancholy air, or sing in a low and gentle voice some old song...**There would be no candles at such times as these, and Oliver would sit by one of the windows**, listening to the sweet music, while tears of tranquil joy stole down his face. (p. 263)*

Anche quando Oliver viene spiato da Monks e Fagin, questo avviene proprio per mezzo di una finestra spalancata sulla stanza in cui Oliver sta studiando: “*There – there – at the **window** – close before him – so close, that he could have almost*

touched him before he started back – with his eyes peering into the room, and meeting his – there stood the Jew” (p. 283). Se da un lato questo episodio dimostra ancora una volta la tendenza a tenere aperte le finestre per avvalersi della luce naturale tipica dei personaggi della *civitas Dei*, dall’altro questo stesso episodio offre l’occasione per introdurre un’ulteriore caratteristica connessa all’immagine della finestra. Infatti essa rappresenta il luogo in cui gli spazi interni e il mondo esterno entrano in contatto. Va notato come tale contatto possa avvenire sia con la luce del sole, sia con l’oscurità della notte. Monks e Fagin infatti spiano Oliver al tramonto, il momento in cui il giorno muore e la notte rinasce, quando i raggi del sole lasciano il posto all’oscurità. Non solo la luce del giorno può filtrare dalla finestra, ma anche le ombre del crepuscolo, le oscurità del passato. È proprio per evitare che l’oscurità penetri nelle case che di notte le imposte delle finestre sono serrate, come si può notare anche nella descrizione che Sikes fa della casa in cui deve compiersi il furto: *“Toby and I were over the garden-wall the night afore last, sounding the panels of the doors and shutters: the crib’s barred up at night like a jail, but there’s one part we can crack, safe and softly.”* (p. 157). Porte e finestre della casa dunque sono completamente chiuse, ma c’è una piccola finestra sul retro che viene sempre lasciata aperta, poiché essendo di dimensioni molto ridotte essa non suscita preoccupazioni. È proprio da quella finestra che Oliver, costretto da Sikes, riesce

ad entrare nella casa, sconvolgendo la vita delle persone che lì vivono. Attraverso quella angusta finestra sul retro, considerata troppo piccola per poter suscitare preoccupazione, le ombre del passato riescono comunque a passare. Oliver dunque, con una lanterna in mano, attraverso quella finestrella entra nella casa di Mrs. Maylie, la casa in cui vive Rose, colei che si scoprirà essere la sorella della madre del ragazzo. Anche Rose Fleming ha un passato avvolto nel mistero, strettamente connesso a quello di Oliver. Il padre del ragazzo era già sposato infatti quando aveva incontrato Agnes Fleming, che, rimasta incinta, era fuggita da casa ed era poi morta nel dare alla luce Oliver. Questa unione aveva rappresentato un enorme disonore per il padre di Agnes, il quale era deceduto, lasciando sola la figlia più piccola, Rose, di circa tre anni. Affidata ad una famiglia di contadini, Rose venne poi di nuovo abbandonata, ma il destino volle che Mrs. Maylie, vedendo la piccola orfana, avesse pietà di lei, accogliendola nella propria casa e crescendola come sua nipote. Attraverso quella finestrella Oliver riporta dunque riporta il passato nel presente, un passato che la stessa Mrs. Maylie sembra voler celare.

Le luci del presente e le ombre del passato finiscono per incontrarsi, e anche il mondo della *civitas Dei* non può più essere considerato immune dalle tenebre. Come la luce artificiale, anche le imposte chiuse di una finestra rappresentano un mezzo per modificare la luminosità naturale dei luoghi. Ciò

mette ancora in evidenza il peso che l'azione umana sembra avere sugli eventi. Sia a Chertsey che nella casa di campagna di Mrs. Maylie vi sono infatti momenti in cui le stanze vengono oscurate volutamente. Un primo esempio si riscontra nell'episodio che vede Oliver gravemente ammalato a casa di Mrs. Maylie. Le imposte delle finestre della stanza in cui Oliver giace sono infatti chiuse in modo tale che nessuna luce possa filtrare: *"It was a solemn thing to hear, in the **darkened room**, the feeble voice of the sick child"* (p. 241).

La drammaticità di questo momento viene sottolineata dalla finestra chiusa, che quindi non rappresenta più una caratteristica esclusiva delle zone malfamate di Londra. Così come la luce artificiale nel West End tende a ricorrere in situazioni di pericolo o di malattia, allo stesso modo l'immagine di una finestra chiusa sembra essere legata a eventi drammatici o pericolosi. Anche quando Rose si ammala si menziona una finestra chiusa, un elemento reso ancora più evidente dall'esplicita richiesta della ragazza: *"Shuddering as though some deadly chillness were passing over her while she spoke; - 'at least, I shall be better presently. **Close the window, pray**'"* (p. 264). Poco dopo l'immagine della stanza oscurata ricorre di nuovo, sempre in riferimento alla finestra della camera in cui Rose giace ammalata: *"Oliver paced softly up and down the garden, raising his eyes every instant to the sick chamber, and shuddering to see the **darkened window**, looking as if death lay stretched inside"* (p. 270).

In questo caso è lo stesso narratore a suggerire la negatività connessa all'immagine di una finestra chiusa, legandola alla presenza della morte.

L'immagine della finestra dunque, se da un lato sembra accentuare le differenze che intercorrono tra West End ed East End in termini di luce e oscurità, dall'altro rivela come nemmeno la *civitas Dei* possa essere considerata del tutto immune dalle tenebre. Anche sui personaggi che popolano il mondo della Luce può calare l'oscurità, così come su Nancy risplende, infine, la luce del sole. La netta distinzione tra Luce e Oscurità anche in questo caso sembra venire meno, poiché questi due stati finiscono per incontrarsi e la finestra si presenta come il luogo in cui questo incontro avviene. Nancy, pur avendo vissuto una vita fatta di ombre, viene illuminata dai raggi del sole che filtrano attraverso la finestra della stanza in cui giace il suo cadavere. Oliver, attraverso una piccola finestra, entra a far parte della vita di Rose, compiendo il primo passo verso la rivelazione del mistero che avvolge il suo passato. È attraverso la finestra che nascono ombre nella luce e luci nell'oscurità.

CAPITOLO TERZO

VERIFICA TESTUALE E ICONOGRAFICA

FAGIN

LUCE NATURALE: OSCURITÀ

- 1) *It was a chill, damp, windy night* when the Jew emerged from his den.[...] *It seemed just the night when it befitted such a being as the Jew to be abroad* [...] engendered in the slime and the **darkness** through which he moved, crawling forth by night in search of some rich offal for a meal. [...] *The Jew was evidently too familiar with the ground he traversed to be at all bewildered by the darkness of the night...* (p. 153)
- 2) *The Jew remained very surly and silent till **night**, when he prepared to go abroad.* (p. 163)
- 3) *It was within an hour of **midnight**, and the weather being **dark** and piercing cold* [...] *He had reached the corner of his own street, and was already fumbling in his pocket for the door-key, when a **dark figure** emerged from a projecting entrance which lay in **deep shadow**.* (p. 211)

- 4) *That **night**, and the next, and the next again, the spy sat booted and equipped in his carter's dress, ready to turn out at a word from Fagin.*
(p. 378)
- 5) *“ Have you got anything in my line **to-night**?” “Nothing **to-night**.”* (p. 205)
- 6) ***Then came night – dark, dismal, silent night.** Other watchers are glad to hear the church-clocks strike, for they tell of life and coming day. To the Jew they brought despair...What availed the noise and bustle of cheerful morning, which penetrated even there, to him? It was another form of knell.* (p. 445)
- 7) *The day passed off – **day, there was no day**; it was gone as soon as come – and **night** came on again, **night** so long and yet so short; long in its dreadful silence, and short in its fleeting hours.* (p. 445)
- 8) *Saturday **night**; he had only one more **night** to live. And as he thought of this, the day broke – Sunday. It was not until the **night** of this last awful day that a withering sense of his helpless desperate state came...*(p. 446).

Fagin è il personaggio che più di chiunque altro instaura con l'oscurità un rapporto di assoluta complicità. È lo stesso Dickens a porre l'accento su questa caratteristica dell'ebreo, che viene descritto come "*too familiar*" con la notte per poterne essere spaventato. Una notte fredda, umida e ventosa, che si rivela la condizione più adatta per un "essere" come l'ebreo, il quale si muove senza alcuna difficoltà tra il fango e l'oscurità che lo circondano (vedi 1).

Fagin durante il giorno rimane quasi inattivo, silenzioso, aspettando che giunga l'oscurità per poter uscire e mettere in atto i propri piani, poiché è la notte la condizione essenziale del suo agire (vedi 2).

È di notte che l'ebreo si incontra con ladri ed assassini, per nulla intimorito dalle avversità del freddo pungente che si accompagna all'oscurità. Egli non accenna il minimo spavento quando una figura oscura emerge dall'ombra, dimostrandosi abituato a simili situazioni (vedi 3).

Quando l'ebreo incarica Noah Claypole di spiare Nancy, è di notte che il ragazzo attende gli ordini di Fagin per sapere quando agire, mentre non viene nemmeno contemplata la possibilità di controllare Nancy nelle ore diurne (vedi 4).

La ripetizione dell'avverbio di tempo "*to-night*" evidenzia ulteriormente l'importanza della notte per Fagin, poiché suggerisce la stretta connessione tra le abitudini dell'ebreo e le ore notturne (vedi 5).

Ciò che getta Fagin nella disperazione non è la buia, triste e silenziosa notte che trascorre in cella, bensì l'avvicinarsi del mattino. Le ore del giorno rappresentano un'ulteriore tortura nei confronti dell'ebreo e i rumori della vita mattutina della città, penetrando attraverso le mura della prigione, sembrano ferirlo come la lama di un coltello (vedi 6).

Quando si trova rinchiuso nella cella dei condannati della prigione di Newgate Fagin conta il tempo che lo separa dall'esecuzione non in termini di giorni, bensì di notti. Il giorno sembra non esistere nella buia cella in cui l'ebreo è prigioniero e le notti continuano ad essere il parametro per misurare il trascorrere del tempo. Come si evince dai suoi pensieri, Fagin non prende in considerazione l'intero arco della giornata, ma soltanto le ore notturne (vedi 7).

Giunti alla notte del sabato precedente all'esecuzione, prevista per il lunedì mattina, Fagin non considera l'intera giornata che lo separa da quell'evento. L'unico suo pensiero è di nuovo rivolto alla notte, la sua ultima notte di vita (vedi 8).

LUCE NATURALE: GIORNO

- 1) *It was nearly two hours before daybreak – the time which in the autumn of the year may be truly called **the death of the night**; when the streets are silent and desert, when even sounds appear to slumber [...] It was at this still and silent hour that the Jew sat watching in his hold liar...worried by an evil spirit... his face turned towards a **wasting candle** that stood upon the table by his side. (p. 390)*
- 2) *Everything told of life and animation, but one **dark cluster of objects** in the very centre of all – the **black** stage, the cross beam, the rope, and all the hideous apparatus of **death** -. (p. 450)*
- 3) *“When was Fagin took then?” “Just at dinner time – two o’clock this afternoon.” (p. 419)*
- 4) *Before him and behind, above, below, on the right and on the left – he seemed to stand surrounded by a **firmament all bright with beaming eyes**. He stood there, in all this glare of **living light**... (p. 441).*

Pur mancando soltanto due ore all'alba, Dickens definisce questo momento come "la morte della notte" piuttosto che la nascita del giorno, evidenziando ancora una volta lo stretto legame tra il personaggio di Fagin e l'oscurità (vedi 1).

La descrizione dello "*apparatus of death*" allestito nella piazza dove deve avvenire l'esecuzione è messo in evidenza dal netto contrasto tra gli oscuri strumenti di morte e la brulicante vita mattutina che li circonda. La luce del nuovo giorno rappresenta per Fagin la fine della notte, quindi la fine della sua vita. Nel caso di Fagin avviene dunque un rovesciamento dei significati metaforici di luce e oscurità, in quanto se è la notte a rappresentare l'unica speranza di vita per l'ebreo, la luce del nuovo giorno nei suoi confronti si fa metafora di morte (vedi 2).

Dickens pone volutamente l'accento sul momento in cui avviene l'arresto dell'ebreo, ovvero le due del pomeriggio. Fagin viene dunque arrestato in pieno giorno e questo importante dettaglio sottolinea ulteriormente come la vita dell'ebreo dipenda in modo assoluto dall'oscurità della notte (vedi 3).

La descrizione del processo di Fagin rappresenta l'unico momento del romanzo in cui l'ebreo si vede costretto ad affrontare la luce del giorno. Fagin appare completamente stordito dalla presenza di tutti quegli occhi puntati su di lui e dal bagliore di quella "*living light*" che lo circonda (vedi 4).

LUCE ARTIFICIALE

1)



Oliver introduced to the respectable Old Gentleman

*The walls and ceiling of the room were perfectly **black** with age and dirt.*

*There was a deal-table before the fire, upon which was **a candle stuck in a ginger-beer bottle.** (p. 63 – 64)*

2) “It’s **dark** as the grave” said the man... “look sharp with the **light**, or I shall knock my brains against something in this confounded hole” [...] after a short absence **Fagin returned with a lighted candle** [...] “as there are holes in the shutters, and **we never show lights to our neighbours**, we’ll set the **candle** on the stairs there.” With these words the Jew placed the **candle** on an upper flight of stairs exactly opposite the room door [...] It was not quite **dark**, for the door was partially open and the **candle** outside threw a feeble reflection on the opposite wall [...]. The **candle**, wasted by the draught, was standing where it had been placed, and showed them the empty staircases, and their own white faces. (p. 213)

3) “ **You may burn a candle** – said the Jew, putting one upon the table; - and here’s one book for you to read till they come to fetch you [...] The Jew, pointing the **candle**, motioned to him **to light it**. He did so; and, as placed the **candlestick** upon the table, saw that the Jew was gazing fixedly at him with lowering and contracted brows from the **dark** end of the room.” (p. 163)

4) *Fagin took up his hat and bade him good-night. He paused when he reached the door, and looking round, asked if somebody would **light him** down the **dark stairs**. “Light him down” said Sikes “It’s a pity he should break his neck himself...**show him a light!**” Nancy followed the old man down stairs with the **candle**...“Good-night” said Nancy to Fagin. (p. 374)*

5) *Towards him the old man sometimes directed his eyes for an instant, then brought them back again to the **candle**, which, with long-burnt wick drooping almost double, and hot grease falling down in clots upon the table, plainly showed that his thoughts were busy elsewhere. (p. 391)*

7)



Fagin in the condemned cell

*He sat down on a stone bench opposite the door...as it came on **very dark**, he began to think of all the men he had known who had died upon the scaffold – some of them through his means...some of them might have inhabited that very cell – sat upon that very spot. It was **very dark**; **why didn't they bring a light?** The cell had been built for many years – scores of men must have passed their last hours there...it was like sitting in a vault strewn with dead bodies...**Light, light!** (p. 445)*

Nella rappresentazione fatta da Cruikshank del primo incontro tra Fagin e Oliver, l'ebreo è raffigurato di fronte al camino con una forchetta in mano. Tale immagine evoca l'associazione del personaggio di Fagin con la figura di Satana, attribuendo quindi all'ebreo connotati demoniaci. Va inoltre notata la presenza della bottiglia di gin in cui si trova una candela accesa che, posta quasi al centro della scena, sembra voler suggerire la connessione tra i personaggi presenti e il vizio del bere. Dalla candela infatti sembra non provenire alcuna luce, ma soltanto del fumo. È questo un ulteriore segnale che evidenzia la netta differenza tra luce naturale, tendenzialmente metafora di significati positivi, e luce artificiale, che invece sembra assumere significati negativi (vedi 1).

Fagin dichiara esplicitamente di non volere che dall'esterno siano visibili le luci che ardono all'interno della sua tana. La luce della candela assume quindi un ulteriore importante significato, facendosi metafora delle azioni e dei piani segreti che hanno luogo tra le mura dei nascondigli dell'ebreo (vedi 2). L'imposizione di accendere la candela che Fagin rivolge a Oliver evidenzia l'importanza che questa fonte di luce assume all'interno del romanzo. Fagin infatti obbliga il ragazzo a leggere un libro che narra dei peggiori crimini e criminali come per costringerlo ad avvicinarsi a quel mondo. L'ordine di accendere la candela viene dunque ribadito due volte, a sottolineare l'importanza di quest'azione (vedi 3).

Quando Fagin chiede che gli venga fatta luce per le scale, questa richiesta viene sottolineata anche da Sikes, il quale ordina a Nancy di accompagnare Fagin all'uscita con una candela. In realtà Fagin vuole parlare da solo con la ragazza per poter intuire cosa si nasconde dietro lo strano comportamento di Nancy, cosicché anche in questo caso la luce della candela torna a farsi metafora di piani segreti (vedi 4).

La notte in cui Nancy sta per essere uccisa da Sikes, Dickens pone ancora l'accento sulla candela che arde nella stanza in cui si trova Fagin. Sottolineando il fatto che tale candela è ormai quasi del tutto consumata, il narratore implica che questo rimanda ai tenebrosi pensieri su cui è concentrato l'ebreo (vedi 5).

Nell'episodio che lo vede rinchiuso nella prigione di Newgate, Fagin chiede insistentemente che gli sia portata una luce per scacciare le inquietanti visioni generate dalle tenebre della cella. È importante notare che anche in questo caso la luce ricercata da Fagin continua ad essere la luce artificiale piuttosto che la luce del sole. Mentre Dickens pone l'accento sull'oscurità che caratterizza la cella, motivando così la richiesta di una luce da parte di Fagin, Cruikshank sembra prestare maggiore attenzione alla luce naturale che, filtrando dalla finestra, illumina l'ebreo. Egli sembra trovarsi in uno stato quasi confusionale, e la sua posizione suggerisce il tremore di cui probabilmente è vittima. Nell'illustrazione è quindi mantenuta l'idea della repulsione che Fagin ha dimostrato di avere nei confronti della luce naturale. Se nel testo di Dickens sono le visioni generate dall'oscurità a tormentare Fagin, nella rappresentazione

di Cruikshank invece sembra essere la luce che filtra dalla finestra la vera tortura che l'ebreo è costretto a subire (vedi 7).

SIKES

LUCE NATURALE: OSCURITÀ

1) *Still kept walking on in mud and **darkness** through **gloomy** lanes... (p. 175)*

2) *It was Sunday **night**, and the bell of the nearest church stroke the hour. “An hour this side of midnight” said Sikes “**Dark** and heavy it is too. A **good night for business this.**” (p. 371)*

3) *Of all bad deeds that, **under cover of the darkness**, had been committed within wide London's bounds since **night** hung over it, that was the worst. Of all the horrors that rose with an ill scent upon the morning air, that was the foulest and most cruel. (p. 397)*

4) *As he left the town behind him, and plunged further and further into the solitude and **darkness** of the road...every object before him, **shadow** or substance, still or moving, took the semblance of some fearful thing; but these fears were nothing, compared to the sense that haunted him of that morning's ghastly figure following at his heels. He could trace its*

*shadow in the **gloom**...he had kept it before him that morning, but it was behind him now – always. He lent his back against a bank, and felt that it stood above him, visibly out against the cold **night** sky. (p. 402)*

5) *There was a shed in a field he passed, that offered shelter for the **night**. Before the door, were three tall poplar trees, which made it very **dark** within; and the wind moaned through them with a dismal wail. He could not walk on, till **daylight** came again; and here he stretched himself close to the wall- to undergo new torture. (p. 403)*

6) *For now, a vision came before him, as constant and more terrible than that from which he had escaped. Those widely staring eyes, so lustreless and so glassy, that he had better borne to see them than think upon them, appeared in the midst of the **darkness; light in themselves, but giving light to nothing**. There were but two, but they were everywhere. (p. 403)*

7) *Suddenly there arose upon the night-wind the noise of distant shouting. The broad sky seemed on fire. Raising into the air with showers of sparks, and rolling one above the other, where **sheets of flame, lighting the atmosphere for miles round**...(p. 403).*

8) *He wandered on again irresolute and undecided, and oppressed with the fear of another solitary **night**.* (p. 404)

Sikes dimostra di non avere alcuna difficoltà a muoversi di notte, nella più totale oscurità, manifestando quindi la propria abitudine a simili situazioni (vedi 1).

Il legame di Sikes con l'East End e con l'oscurità è reso evidente dal fatto che una notte "*dark and heavy*" sembra essere la notte ideale per gli "affari". Le ore della notte rappresentano il momento della giornata in cui egli, avvalendosi del manto oscuro delle tenebre, può compiere indisturbato i suoi crimini. Sikes non teme l'oscurità perché essa è sua complice (vedi 2).

Dickens sottolinea la crudeltà dell'assassinio di Nancy, definendolo come uno dei peggiori crimini che siano mai stati commessi nell'oscurità delle notti londinesi. È importante notare come il narratore per definire il gesto compiuto da Sikes utilizzi la forma superlativa dell'aggettivo "foul"³⁴. Il contrario di "foul" è costituito dall'aggettivo "fair"³⁵ il quale tra i vari significati assume quello di chiaro, candido, pulito. L'aggettivo "foul" sembra quindi evocare la malvagità del gesto di Sikes anche in termini di oscurità (vedi 3).

³⁴ Voce: foul. *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition. Volume VI. Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 116-117.

³⁵ Voce: fair. *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition. Volume V. Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 670-672.

La crudeltà con cui Nancy viene uccisa da Sikes sembra far perdere a quest'ultimo il favore delle tenebre e la notte diviene per lui portatrice di ombre inquietanti e spettrali visioni. Per la prima volta nel romanzo Sikes teme l'oscurità e la notte ormai sembra non offrirgli più alcuna protezione (vedi 4).

Sikes è costretto a cercare un riparo dall'oscurità che lo perseguita con inquietanti visioni e ad attendere la luce del mattino per poter proseguire. La notte quindi, da complice quale era, per questo personaggio finisce per trasformarsi in uno strumento di tortura (vedi 5).

Soltanto una luce appare a Sikes nell'oscurità ed è quella degli occhi di Nancy. Tale luce però, anziché illuminare il suo cammino, lo rende solo più confuso e disperato. Egli decide quindi di tornare verso Londra, attratto dalla confusione di un incendio scoppiato in città. Lo scenario che si presenta agli occhi dell'uomo è però uno scenario infernale e le fiamme che si alzano nel cielo appaiono quasi come una premonizione di quella che sarà la sua sorte (vedi 6 e 7).

Sikes ha ormai definitivamente perso la sicurezza con cui si era sempre mosso nell'oscurità; ora il suo appare un vagare incerto e senza meta. La sua più grande paura non è più quella di essere catturato, bensì quella di trascorrere un'altra notte solitaria, con la sola compagnia dell'inquietante visione degli occhi di Nancy (vedi 8).

LUCE NATURALE: GIORNO

1) *But it was worse to fancy the eyes, and imagine them moving towards him, than to see them **glaring** upward, as if watching the reflection of the pool of gore that quivered and danced in the **sunlight** on the ceiling. He had plucked it off again. And there was the body- mere flesh and blood, no more- but such flesh, and so much blood! (p. 397)*

2) *He crossed over, and glanced up at the window, to be sure that nothing was visible from the outside. There was the curtain still drawn, which she would have opened to admit the **light** she never saw again. It lay nearly under there. He knew that. God, how the **sun** poured down upon the very spot! (p. 398)*

La luce del sole che filtra dalla finestra rivela a Sikes la crudeltà del folle gesto appena compiuto, spingendolo a fuggire da Londra. Una volta uscito di casa, egli non può fare a meno di gettare uno sguardo verso la finestra della stanza dove giace il cadavere di Nancy per essere sicuro che nulla sia visibile dall'esterno. Anche se le tendine sono ancora tirate Sikes sa che il sole sta illuminando proprio l'angolo in cui si trova il corpo senza vita della ragazza. La luce del sole

sembra quindi rappresentare la rivelazione del crimine appena compiuto e tale consapevolezza non lascia a Sikes altra soluzione se non la fuga (vedi 1 e 2).

LUCE ARTIFICIALE

1) *He wandered over miles and miles of ground, and still came back to the old place: morning and noon had passed, and the day was on the wane, and still he rambled to and fro, and up and down, and round and round...it was nine o' clock at night when the man, quite tired out...crept into a small public-house, whose **scanty light** had guided them to the spot. (p. 399)*

2) *"Break down the door," screamed the boy. "I tell you they'll never open it. Run straight to the room where the **light** is. Break down the door." (p. 423)*

3)



The Last Chance

*On, on, on in one strong struggling current of angry faces, with here and there a **glaring torch** to **light** them up and show them out in all their wrath and passion. (p. 425)*

Sikes, dopo aver vagato senza meta per tutto il giorno, decide di fermarsi in una locanda, attirato dalla luce che vi arde all'interno. Ma la luce che attira Sikes non è una luce chiara e brillante, bensì una luce debole e scarsa, una luce che non illumina. Infatti all'interno della taverna Sikes si guarda intorno con sospetto ed ogni bisbiglio sembra fargli pensare che tutti i presenti stiano parlando di lui, che l'abbiano riconosciuto (vedi 1).

Mentre Sikes cerca di fuggire dalla folla inferocita che lo sta cercando tra le abitazioni cadenti di Jacob's Island, Charley Bates suggerisce agli inseguitori di fare irruzione nella stanza dove arde la luce della candela. Come avviene nel caso di Nancy, Sikes non è tradito soltanto dall'oscurità, ma anche dalla luce artificiale. Così la luce di una candela non illumina il cammino di Sikes, ma fornisce ai suoi inseguitori un indizio su dove cercarlo (vedi 2).

La folla inferocita che cerca di catturare Sikes si muove come un fiume di volti segnati dalla rabbia e dalla ferocia. È quasi un atteggiamento primitivo quello che si può riscontrare nel comportamento di questi uomini poiché essi non si fanno luce né con le lanterne né con le candele, ma con le torce, le quali probabilmente rappresentano il primo mezzo di illuminazione utilizzato dall'umanità. E la luce di queste torce non fa che rivelare la collera e l'ira sui volti degli inseguitori di Sikes, il quale da cacciatore è ormai divenuto preda.

L'illustrazione che rappresenta l'ultimo, estremo tentativo di fuga di Bill Sikes è caratterizzata dall'oscurità del cielo notturno, in cui si confondono i contorni delle case in rovina di Jacob's Island. Cruikshank pone però l'attenzione solo sulla figura di Sikes e la folla di inseguitori non è infatti presente nell'illustrazione. La figura di Sikes risulta particolarmente scura, così come quella del suo cane, dietro di lui. Nella parte inferiore dell'illustrazione, invece, viene messo in evidenza il cappio con cui Sikes, involontariamente, metterà fine alla propria fuga e alla propria vita. L'importanza del cappio sembra essere sottolineata dal fatto che si trova nella parte più luminosa dell'immagine, come evidenzia la sua ombra che si riflette sul muro (vedi 3).

NANCY

LUCE NATURALE: OSCURITÀ

- 1) *It was decided that Nancy should repair to the Jew's next evening, when the **night** had set in, and bring Oliver with her.* (p. 160)
- 2) *"**Such a number of nights**," said the girl, with a touch of woman's tenderness "**such a number of nights** as I've been patient with you, nursing and curing for you as if you had been a child." (p. 318)*
- 3) *"She mightn't p'raps be out of sorts, you know, my dear, as she was the other **night**." (p. 158)*
- 4) *As the day closed the girl's excitement increased, and, when **night** came on, and she sat by, there was an unusual paleness in her check.* (p. 328)
- 5) *He caught sight of my **shadow** on the wall as I listened in the hope of finding out, "[...] "Last **night** he came again. Again they went up stairs,*

*and I, wrapping myself up so that my **shadow** should not betray me, again listened at the door.” (p. 335)*

6) *“**Every Sunday night**, from eleven until clock strikes twelve, I will walk on London Bridge, if I am alive.” (p. 337)*

7) *The girl had taken a few restless turns to and fro - closely watched meanwhile by her hidden observer- when the heavy bell of St. Paul's tolled for the death of another day. **Midnight had come upon the crowded city**. The palace, the night-cellar, the jail, the madhouse: the chambers of birth and death, of health and sickness, the rigid face of the corpse and the calm sleep of the child: **midnight was upon them all**. (p. 381)*

8)



The meeting

*“For what purpose can you have brought us to this strange place? Why not have let me speak to you above there, where it is **light**, and there is something stirring instead of bringing us to this dismal and **dark** hole?”*

(p. 382)

8) “...*I don’t know why it is,*” said the girl shuddering “*but I have such a fear and dread upon me **to-night** that I can hardly stand.*” (p. 382)

9) “*Look at that **dark water**. How many times do you read of such as me who spring into the tide...I shall come to that at last.*” (p. 389)

Come gli altri personaggi dell’East End anche Nancy si muove soprattutto di notte e questa stretta connessione è ribadita dalla specificazione del momento in cui la ragazza si sarebbe dovuta recare a prendere Oliver: “*when the night had set in*”, dopo il calare delle tenebre (vedi 1).

La negatività del rapporto tra Sikes e Nancy è messa in evidenza anche dallo stretto legame che intercorre tra la notte e la loro relazione. Quando Nancy rammenta a Sikes tutto il tempo passato a prendersi cura di lui, infatti, la ragazza fa riferimento soltanto al numero delle notti, senza mai prendere in considerazione le ore del giorno (vedi 2).

Come si può notare dalle parole di Fagin, è di notte che il contrasto interiore di Nancy tende a manifestarsi maggiormente, a dimostrazione di come la ragazza stia gradualmente perdendo la complicità delle tenebre. Dopo essere entrata in contatto con il mondo della *civitas Dei*, infatti, Nancy sembra aver perso il

favore della notte e dell'oscurità in quanto è proprio di notte che il suo dramma interiore si rende evidente a tal punto da far sì che Fagin, insospettitosi, decida di farla seguire (vedi 3 e 4).

Quando Fagin e Monks si incontrano per parlare di Oliver, Nancy ascolta i loro discorsi di nascosto, cercando il favore dell'oscurità per non essere notata. Ma l'oscurità sembra non esserle più complice e la sua ombra viene intravista da Monks il quale, impauritosi, mette fine alla discussione (vedi 5).

Nancy, ignara del fatto che il suo rapporto con la notte è cambiato, continua a cercare la complicità delle tenebre. Infatti è ancora di notte che la ragazza fissa l'appuntamento con Rose e Mr. Brownlow (vedi 6).

Quando Nancy si reca sul London Bridge ad incontrarli, il narratore rileva che la notte e l'oscurità rappresentano una condizione a cui tutti, inevitabilmente, sono soggetti (vedi 7).

Quando avviene l'incontro tra Nancy, Rose e Mr. Brownlow si può notare la netta differenza che intercorre tra il popolo dell'East End e quello del West End. Infatti Mr. Brownlow vorrebbe che il colloquio avvenisse alla luce dei lampioni che illuminano il London Bridge, mentre Nancy conduce i due in un luogo buio, cercando ancora una volta la complicità delle tenebre. Questa volta però l'oscurità tradisce Nancy, offrendo protezione a chi invece la sta spiando. In questo modo si vuole evidenziare come la ragazza, poco prima di morire, finisca

per perdere del tutto il favore della notte. La totale oscurità del luogo in cui Nancy conduce Rose e Mr. Brownlow trova conferma anche nell'illustrazione fatta da Cruikshank. Da questa illustrazione si può inoltre notare come Noah Claypole riesca a spiare Nancy senza correre il rischio di essere tradito dalla propria ombra proprio grazie alla completa assenza di luce (vedi 8). Pur cercando la protezione dell'oscurità, questa volta Nancy riesce a percepire che qualcosa è cambiato e non può fare a meno di notare la sensazione di paura che la pervade. La notte non è più fonte di sicurezza, bensì è portatrice di presagi di morte (vedi 9).

Avendo vissuto una vita nelle tenebre, Nancy sembra essere sicura che la sua fine avverrà nelle scure acque del Tamigi. Proprio come la sua vita, così anche la sua morte sarà segnata dall'oscurità (vedi 10).

LUCE NATURALE: GIORNO

- 1) *Seeing the faint **light** of early day without, the girl rose to undraw the curtain. "Let it be. There is **light** enough for what I've got to do."* (p. 395)

2) *The sun - the bright sun, that brings back, not **light** alone, but new life, and hope, and freshness to man- burst upon the crowded city in clear and radiant glory. Through costly-coloured glass and paper-mended window, through cathedral dome and rotten crevice, it shed its equal ray. **It lighted up** the room where the murdered woman lay. It did. He tried to shut it out, but it would stream in. If the sight had been a ghastly one in the dull morning, what was it. now, in all **that brilliant light!*** (p. 397)

Dopo aver vissuto una vita nelle tenebre, poco prima di morire Nancy finisce per cercare la luce del sole, quella stessa luce da cui si era sempre nascosta. È importante notare l'affermazione di Sikes, “*there is light enough for what I’ve got to do*”, poiché è tramite questa frase che si può immediatamente presagire l’imminente morte della ragazza. Tutta la negatività della vicenda si esprime tramite le parole di Sikes, il quale afferma esplicitamente che non è necessario che vi sia luce (vedi 1).

Il cadavere di Nancy viene illuminato dalla luce del sole che, nonostante gli sforzi di Sikes, riesce comunque a filtrare attraverso la finestra. È questa una luce che assume un significato estremamente positivo per Nancy perché rappresenta la nascita di un nuovo giorno, la rinascita ad una nuova vita. Nancy, pur avendo vissuto nelle tenebre, pur avendo rifiutato la possibilità di riscatto

offerta da Rose, trova la propria redenzione nella luce che illumina la sua morte (vedi 2).

LUCE ARTIFICIALE

1) *“Put down the **light**,” said the girl, turning away her head: “**It hurts my eyes**”. Oliver saw that she was very pale, and gently inquired if she were ill. “I don’t know what comes over me sometimes” said the girl...”It’s this damp, dirty room, I think”. (p. 165)*

2) *She pushed the **candle** impatiently away. (p. 209)*

3) *“Why Nance” exclaimed the Jew, starting back as he put down the **candle**, “you are so pale” – “Pale!”echoed the girl, shading her eyes with her hand as if to look steadily at him. (p. 327)*

4) *A watchman was crying half-past nine down a **dark** passage through which she had to pass in gaining the main thoroughfare...the clock struck ten, increasing her impatience. When she reached the more wealthy quarter of the town, the streets were comparatively deserted...it was a family hotel in a quiet but handsome street near Hyde Park. As the*

***brilliant light of the lamp** which burnt before its door guided her to the spot, the clock struck eleven. (p. 330)*

5) *Nancy followed the man with trembling limbs to a small anti-chamber, lighted by a **lamp** from the ceiling, in which he left her, and retired. (p. 332)*

6) *A mist hung over the river, deepening **the red glare of the fires** that burnt upon the small craft moored off the different wharfs, and rendering **darker** and more indistinct the murky buildings on the banks. The old smoke-stained storehouses on either side, rose heavy and dull from the dense mass of roofs and gables, and frowned sternly upon water too **black** to reflect even their lumbering shapes. The tower of old Saint Saviour's Church,- the spire of Saint Magnus, so long the giant-warders of the ancient bridge, were visible in the **gloom**; but the forest of shipping below bridge, and the thickly scattered spires of churches above, were nearly all hidden from the sight. (p. 381)*

Quando Nancy si reca a prendere Oliver per portarlo da Sikes, la ragazza chiede al fanciullo di abbassare la candela perché le dà fastidio agli occhi. Quello di Nancy sembra essere quasi un rifiuto nei confronti della luce artificiale, che si fa metafora delle scelte e degli errori del passato e che tende a caratterizzarsi come un elemento distintivo dell'East End (vedi 1 e 2).

La luce della candela, che sembra divenire il corrispettivo dell'oscurità negli spazi interni, rivela a Fagin il pallore sul volto di Nancy, tradendo quindi il turbamento della ragazza. Inoltre anche in questo caso Nancy torna a proteggersi gli occhi dalla luce della candela, dimostrando ancora un atteggiamento di rifiuto nei confronti della luce artificiale (vedi 3).

Dovendosi recare nel West End per parlare con Rose, Nancy sembra partire da una condizione di totale oscurità (l'East End) per arrivare ad una condizione di luminosità (l'albergo in cui si trova Rose). La ragazza riesce infatti a raggiungere l'albergo proprio perché guidata dalla brillante luce del lampione che si trova davanti all'ingresso. Anche quando attende di incontrare Rose, Nancy non manca di notare il lampadario che illumina la stanza, mettendo ulteriormente in evidenza il contrasto tra gli spazi interni del West End e quelli dell' East End (vedi 4 e 5).

Le luci rosse dei fuochi che ardono sulle sponde del Tamigi rendono ancora più oscure le costruzioni cadenti che si trovano su quelle stesse sponde. Il fumo che

fuoriesce dai magazzini, unendosi alla nebbia, impedisce che le scure acque del fiume possano riflettere anche solo le forme di quegli edifici. Soltanto la torre della chiesa di S. Saviour e la cupola di S. Magnus sono visibili nell'oscurità. È questo ciò che vedono gli occhi di Nancy quando, ignara che quello sarà il suo ultimo percorso nell'oscurità, si reca sul London Bridge ad incontrare Rose e Mr. Brownlow (vedi 6).

OLIVER TWIST

LUCE NATURALE: OSCURITÀ

- 1) *Oliver was then led away by Mr. Bumble from the wretched home where one kind word or look had never lighted the **gloom** of his infant years. (p. 11)*
- 2) *Oliver remained a close prisoner in the **dark** and solitary room to which he had be consigned by the wisdom and mercy of the board. (p. 17)*
- 3) *He only cried bitterly all day; and when the **long, dismal night** came on, he spread his little hands before his eyes to shut out the **darkness** and crouching in the corner tried to sleep, ever and anon waking with a start and tremble, and drawing himself closer and closer to the wall, as if to feel its cold hard surface were a protection in the **gloom** and loneliness which surrounded him. (p. 17)*
- 4) *It was not until he was left alone in the silence and stillness of the **gloomy** workshop of the undertaker that Oliver gave way to the feelings that the*

day's treatment may be supposed likely to have awakened in a mere child. (p. 55)

5) *The **night** crept slowly on [...] the **darkness** and the stillness of the room were very solemn and they brought into the boy's mind the thought that the death had been hovering there for many days and nights, and may yet fill it with the **gloom** and dread of his awful presence. (p. 89)*

6) *It was as **light** as it was likely to be till **night** set in again, and the busy morning of half the London population had begun. (p. 170)*

7) *The **night** was very **dark**; and a damp mist rose from the river ...it was a piercing cold, too; all was **gloomy** and **black**. (p. 175)*

8) *It was now **intensely dark**. The fog was much heavier than it had been in the early part of the **night** and the atmosphere was so damp [...] they crossed the bridge, and kept on towards the **lights** which they had seen before...and they soon arrived at Chertsey.[...] “ There will be nobody to-night to see us”. (p. 179)*

9) *Morning drew on apace; the air became more sharp and piercing as its first dull hue - **the death of night more than the birth of day** - glimmered faintly in the sky. The objects which had looked dim and terrible in the **darkness** grew more and more defined, and gradually resolved into their familiar shapes.* (p. 227)

10) *And so Oliver remained all the day, and for the greater part of the subsequent days, seeing nobody between early morning and midnight [...] the only **light** which was admitted making its way through round holes at the top, which made the rooms more **gloomy**, and filled them with **strange shadows**.* (p. 145)

11) *Fagin had the boy in his toils; and, having prepared his mind by solitude and **gloom** to prefer any society to the companionship of his own sad thoughts in such a dreary place, was now instilling into his soul the poison which he hoped would **blacken** it and change its hue forever.* (p. 152)

12) *It was a happy time. The **days** were peaceful and serene, and the **nights** brought with them no fear or care, no languishing in a wretched prison,*

*or associating with wretched men. Every morning he went to a white-headed old gentleman [...] or sit near them in some **shady** place, and listen the young lady read, which he could have done till it grew too **dark** to see the letters [...] in a little room which looked to the garden, till **evening** came slowly on, when the ladies would walk out again, and he with them. When it became quite **dark**, and they returned home, the young lady would sit down to the piano. (p. 263)*

13) *One **beautiful night** they had taken a longer walk than was customary with them, for the day had been unusually warm, and there was a **brilliant moon**, and a light wind had sprung up. (p. 265)*

Fin da quando Oliver si trova nella *workhouse* la condizione predominante è l'oscurità, e le tenebre si fanno metafora degli stati d'animo del ragazzo. L'oscurità quindi non rappresenta soltanto una condizione esterna e fisica ma anche interna e metafisica, mostrando la condizione emotiva del personaggio (vedi 1).

L'oscurità interviene ad intensificare la condizione di estrema solitudine in cui spesso si trova Oliver Twist, sottolineando l'isolamento che caratterizza questo personaggio. La lunga notte che porta solo disperazione costringe il ragazzo a

cercare conforto e protezione perfino nella fredda superficie del muro della stanza in cui si trova rinchiuso. Oliver è completamente solo, al buio, senza una luce che porti speranza o che diradi le tenebre (vedi 2 e 3).

L'aggettivo "*gloomy*" con cui il narratore definisce la bottega di Mr. Sowerberry assume un duplice significato, indicando al contempo sia la concreta assenza di luce all'interno della stanza, sia la tristezza e la disperazione di Oliver Twist. Anche in questo caso dunque l'oscurità non si limita ad essere solo una caratteristica fisica dei luoghi, ma si fa metafora dello stato emotivo dei personaggi (vedi 4).

L'oscurità della camera in cui Oliver si risveglia, nella casa di Mr. Brownlow, suscita nel ragazzo la sensazione che la morte sia stata a lungo presente tra quelle mura e che in qualche modo lo sia ancora. Anche nel West End quindi l'oscurità continua a farsi metafora di significati negativi come la morte, la quale in questo caso però sembra assumere un aspetto più solenne (vedi 5).

Nell'episodio in cui Sikes porta Oliver a Chertsey per compiere il furto l'oscurità sembra gradualmente aumentare di intensità fino a raggiungere il suo culmine nel momento immediatamente precedente al furto. Quando attraversano Londra, nelle prime ore del mattino, Dickens pone l'accento sul fatto che, benché fosse giorno, la luminosità dei luoghi era tale da far sembrare che stesse per calare di nuovo la notte (vedi 6).

Quando Sikes e Oliver arrivano nei pressi della casa abbandonata dove gli altri complici li stanno attendendo la notte viene definita “very dark” e tale aggettivo permette al lettore di intuire la negatività degli eventi che stanno per accadere (vedi 7).

L’oscurità della notte raggiunge poi il suo culmine nel momento in cui la banda di ladri si dirige verso Chertsey. La tensione e la pericolosità che pervadono questo momento sono suggerite proprio dalla oscurità della notte, la quale è ormai divenuta “*intensely dark*” (vedi 8).

Il momento in cui Oliver si risveglia nel fossato dove era stato abbandonato da Sikes viene definito da Dickens come la fine della notte, quando gli oggetti perdono l’aspetto inquietante conferito loro dall’oscurità per tornare ad assumere le loro reali sembianze. È infatti da questo momento che Oliver abbandonerà per sempre la banda di Fagin e il mondo dell’ East End per entrare a far parte di un nuovo mondo e iniziare una nuova vita (vedi 9).

Anche nella tana di Fagin la prigionia di Oliver è caratterizzata dalla solitudine e dall’oscurità, poiché l’unica luce ammessa è quella che riesce a filtrare dalle fessure nel soffitto. Il narratore pone quindi l’accento sul fatto che, per l’intero arco della giornata, Oliver viene lasciato completamente solo e proprio attraverso questa forzata solitudine che Fagin cerca di “annerire” l’animo del ragazzo (vedi 10 e 11).

Quando Oliver si trova nella casa di campagna di Mrs.Maylie, lontano dalla *civitas diaboli*, le notti non suscitano più paura e preoccupazione come accadeva nell'East End. È infatti questa la prima occasione in cui la notte viene definita “*beautiful*” e alle buie notti dell'East End si oppone la brillante luce della luna che risplende in cielo (vedi 12 e 13).

LUCE NATURALE: GIORNO

- 1) *The **sun** was rising in all its splendid beauty; but the **light** only served to show the boy his own lonesomeness and desolation, as he sat, with bleeding feet and covered with dust, upon a doorstep. (p. 59)*
- 2) *The **sun** rose and sunk, and rose and sunk again, and many times after that. (p. 86)*
- 3) *It had been **bright day** for hours when Oliver opened his eyes...(p. 89)*
- 4) *Another morning the sun shone **brightly**, - as brightly as if it looked upon no misery or care; and, with every leaf and flower in full bloom about her, - with life, and health, and sounds and sights of joy surrounding her on every side, the fair young creature lay wasting fast.*

*There was such peace and beauty in the scene, so much of **brightness** and mirth in the **sunny** landscape...that the thought instinctively occurred to him that this was not a time for death ...that graves were for cold and cheerless winter, not for **sunlight** and fragrance [...]. They stood, uncovered, by a grave; and there was a mother among the weeping train. But the **sun shone brightly**, and the birds sang on. (p. 271)*

5) *The dew seemed to sparkle more **brightly** on the green leaves; the air to rustle among them with a sweeter music; and the sky itself to look more blue and **bright**. Such is the influence which the condition of our own thoughts exercises even over the appearance of external objects. Men who look on nature, and their fellow-men, and cry that all is **dark** and **gloomy**, are in the right; but the sombre colours are reflections from their own jaundiced eyes and hearts. The real hues are delicate, and need a clearer vision. (p. 280)*

Nel brano citato la luce non si fa metafora di speranza, bensì rappresenta la piena presa di coscienza che Oliver ha della propria condizione. La luce del sole non si

presenta quindi esclusivamente come metafora di significati positivi ma, spesso svolge anche una funzione rivelatrice (vedi 1).

Mentre nell'East End il tempo sembra essere misurato in base al trascorrere delle notti, nel West End il passare dei giorni è misurato in base al sorgere e al calare del sole (vedi 2).

Il risveglio di Oliver nella casa di Mr.Brownlow è segnato dalla luminosità del giorno, un elemento che evidenzia ulteriormente il contrasto con l'oscurità che pervade le zone più povere e malfamate di Londra. Mentre i tratti distintivi dell'East End sono la notte e l'oscurità, il West End sembra essere caratterizzato dalla costante presenza del sole e della luce naturale (vedi 3).

Dickens rileva inoltre come in alcuni casi la natura si mostri indifferente nei confronti degli uomini e delle loro vicende. Il sole infatti splende luminoso anche quando Rose giace gravemente ammalata, anche quando una madre piange la morte del figlio. L'autore pone volutamente l'accento sul netto contrasto tra la luminosità della scena descritta e la negatività degli eventi narrati poiché è proprio tramite tale contrasto che il lettore riesce ad intuire lo stato di ansia che pervade Oliver (vedi 4).

Quando Rose inizia a stare meglio e il peggio è ormai scongiurato, agli occhi di Oliver la natura stessa appare più luminosa. Anche in questo caso è la luce che pervade la scena a suggerire lo stato d'animo del ragazzo ed è lo stesso Dickens

a sottolineare la stretta connessione tra lo stato emotivo dei personaggi e la maggiore o minore luminosità della realtà esterna (vedi 5).

LUCE ARTIFICIALE

- 1) *The undertaker had just put up the shutters of the shop, and was making some entries in his day book by the **light** of a most appropriately **dismal candle**. (p. 32)*
- 2) *“Then come with me,” said Mrs. Sowerberry, taking up a **dim and dirty lamp**, and leading the way up the stairs. (p. 33)*
- 3) *Oliver, being left to himself in the undertaker’s shop, set the **lamp** down on a workman’s bench, and gazed timidly about him with a feeling of awe and dread [...] An unfinished coffin on black tressels, which stood in the middle of the shop, looked so **gloomy** and death-like, that a cold tremble came over him every time his eyes wandered in the direction of the dismal object, from which he almost expected to see some frightful form slowly rear its head to drive him mad with terror. Against the wall were ranged in regular array a long row of elm boards cut into the same*

shape, and looking in the **dim light** like high-shouldered ghosts with their hands in their breeches-pockets. (p. 34)

4) He soon fell into a gentle doze, from which he was awakened by the **light of a candle**: which, being brought near the bed, showed him a gentleman with a very large and loud-ticking gold watch in his hand, who felt his pulse, and said he was a great deal better. (p. 88)

5) They were in a **dark** corner, quite out of the track of passengers [...] the **night** was **dark** and foggy, and it was just beginning to rain. The **lights** in the shops could scarcely struggle through the heavy mist, which thickened every moment, and shrouded the streets and houses in **gloom**, rendering the strange place still stranger in Oliver eyes, and making his uncertainty the more dismal and depressing. (p. 125)

6) When he awoke...it was not yet **daylight**, for the **candle** was still burning and it was quite **dark** outside. A sharp rain, too, was beating against the window-panes, and the sky looked **black** and cloudy. (p. 169)

7)



The Burglary

...drawing a **dark lantern** from his pocket, and throwing the glare full on Oliver's face... "take this **light**..." [...] scared by the sudden breaking of the stillness of the place, and a loud cry which followed it, Oliver let his **lantern** fall, and knew not whether to advance or fly. The cry was repeated – a **light** appeared- a vision of two terrified half-dressed men at

the top of the stairs swam before his eyes – a flash - a loud noise – a smoke – a crash somewhere, but where he knew not,- and he staggered back.(p. 183)

8)



Oliver waited on by the Bow Street Runners

*Closely following Mr Losborne, the two officers ascended to Oliver's bedroom, Mr Giles preceding the party with a **lighted candle**.* (p. 252)

Nella bottega di Mr. Brownlow, così come negli spazi interni dell'East End, la presenza delle candele sembra indicare la negatività o la drammaticità degli eventi. La prima cosa che Oliver nota quando arriva nella bottega è infatti la “*dismal candle*” che si trova accanto a Mr. Sowerberry e l'aggettivo “*dismal*” sembra riferirsi non soltanto alla luce della candela, ma anche allo stato emotivo di Oliver. Allo stesso modo la lampada con cui Mrs. Sowerberry mostra la strada al ragazzo viene definita “*dim and dirty*”. Tali aggettivi infatti sembrano evocare ulteriormente l'oscurità del luogo e dell'evento narrato (vedi 1 e 2).

L'importanza della candela è sottolineata dal fatto che il narratore ne evidenzia costantemente la presenza e gli effetti. La luce della candela che Oliver ha con sé è una luce che, invece di diradare l'oscurità, intensifica lo stato di paura in cui si trova il ragazzo. È una luce che crea inquietanti ombre all'interno della stanza, conferendo agli oggetti un aspetto terrificante (vedi 3).

Uno dei rari momenti in cui ricorre la presenza di candele nel West End è quando Oliver giace malato nella casa di Mr. Brownlow. Anche in questo caso dunque la presenza di una luce artificiale sembra essere connessa alla negatività dell'evento narrato, ovvero alla malattia di Oliver (vedi 4).

Quando Oliver viene rapito da Sikes e Nancy le strade attraverso cui viene condotto sono deserte, oscure e avvolte da una pesante nebbia. Le luci dei negozi non riescono a diradare l'oscurità che pervade quei luoghi e anche in questo caso esse servono soltanto a rendere più deprimente e inquietante la realtà (vedi 5).

A differenza della luce naturale, che coinvolge tutti indistintamente, la luce artificiale rappresenta il frutto di una scelta ben precisa che si rende necessaria in condizioni di oscurità. Le fonti artificiali di luce sono quindi strettamente connesse alla notte e a situazioni di scarsa luminosità, per cui l'azione di accendere una candela o una lanterna si rivela strettamente legata alla scelta di vivere nelle tenebre. Costringendo Oliver ad accendere la lanterna e ad entrare con quella nella casa di Mrs. Maylie, Sikes sembra in realtà voler costringere il ragazzo ad entrare definitivamente a far parte del mondo del crimine. Poco dopo essere entrato, Oliver lascia tuttavia cadere a terra la lanterna, evidenziando, con tale gesto, proprio la sua estraneità a quel mondo criminale e la sua definitiva scelta di non prendere parte al furto. L'importanza di tale gesto è suggerita anche dalla rappresentazione della scena fatta da Cruikshank, il quale mette in evidenza la lanterna che si trova a terra, accanto ad Oliver. Inoltre nell'illustrazione è ben visibile anche la lanterna tenuta in mano da Brittles che, illuminando Oliver, evidenzia il contrasto con l'oscurità della finestra da cui si affaccia Sikes (vedi 7).

Quando i due ufficiali vengono condotti nella stanza in cui si trova Oliver per indagare sul furto della notte precedente, la condizione dominante della scena sembra essere l'oscurità. L'unica luce presente è infatti quella di due candele ed è del tutto assente la luce naturale. Anche nell'illustrazione di Cruikshank la presenza di una luce artificiale sembra rappresentare un dettaglio importante, tanto da rappresentare entrambe le candele di cui parla il narratore. La presenza di fonti artificiali di luce è resa necessaria proprio dall'oscurità della stanza in cui Oliver giace ammalato, a dimostrazione della connessione tra l'uso di luci artificiali e la drammaticità degli eventi rappresentati (vedi 8).

MONKS

LUCE NATURALE: OSCURITÀ

- 1) “it’s **dark** as the grave” “*Make haste; I hate this!*” (p. 212)
- 2) “*You, who hold your councils with thieves and murderers in **dark** rooms at **night**... every word that had passed between you and the detested villain is known to me. **Shadows** on the wall have caught your whispers.*”
(p. 414)
- 3) *While Monks was pacing up and down, meditating with **dark** end evil looks...* (p. 415)

Monks rientra tra i personaggi della *civitas diaboli* e di conseguenza anch’egli è strettamente legato all’oscurità. Nonostante questo però egli sembra avere un rapporto piuttosto conflittuale con le tenebre. Ciò si rende evidente nell’episodio in cui chiede insistentemente a Fagin di fargli luce con una candela, affermando di detestare quell’oscurità (vedi 1).

Mr. Brownlow si rivolge a Monks sottolineando le sue abitudini “notturne” e mostrandosi quindi consapevole di quale siano lo stile di vita e il tipo di frequentazioni che caratterizzano questo personaggio (vedi 2).

L’oscurità non rappresenta soltanto la condizione esterna dei luoghi in cui Monks si muove, ma diviene quasi una caratteristica fisica del personaggio, facendosi metafora dell’oscurità della sua anima. Il dato fisico infatti spesso assume un’importanza metafisica e lo sguardo oscuro e malvagio di Monks sembra rivelare in realtà la tenebrosità della sua natura interiore (vedi 3).

LUCE ARTIFICIALE

1) *“Look sharp with the **light**, or I shall knock my brains out against something in this confounded hole”. Fagin returned with a **lighted candle** and led the way up stairs. (p. 212)*

2) *“I saw the **shadow** of a woman in a cloack and bonnet pass along the wainscoat like a breath” - the **candle**, wasted by the draught, was standing where it had been placed, and showed them empty staircase, and their own faces. “it’s your fancy” said the Jew, taking up the **light** – “I swear I saw it” replied Monks trembling violently. (p. 215)*

3) [Monks] lowered a **lantern** which hung at the end of a rope and pulley passed through one of the heavy beams in the ceiling, and which cast a **dim light** upon an old table... (p. 309).

4)



The evidence destroyed

*“Look down.” said Monks, lowering the **lantern** into the gulf...“If you flung a man’s body down there, where would it be to-morrow morning?” said Monks, swinging the lantern to and fro in the **dark** well.*
(p. 314)

5) *They were no sooner gone, than Monks, who appeared to entertain an invincible repugnance to being left alone, called to a boy hidden somewhere below, and bidding him go first, and bear the **light**.* (p. 317)

Temendo l’oscurità, Monks ricerca costantemente la presenza di una fonte di luce artificiale. Quando si incontra con Fagin per prendere accordi sulla sorte di Oliver, egli chiede insistentemente all’ebreo che gli venga fatta luce all’interno di quel “*confounded hole*” (vedi 1).

Monks, mentre parla con Fagin, intravede un’ombra nell’oscurità e questo sembra terrorizzarlo a tal punto da indurre in lui un violento tremore. Pur appartenendo alla *civitas diaboli*, Monks non riesce ad instaurare con le tenebre quel rapporto di complicità che caratterizza invece personaggi come Sikes o Fagin. Il rapporto tra Monks e la notte si rivela infatti molto più ambiguo, in quanto egli, pur perseguendo obiettivi e fini che ben si addicono al mondo delle tenebre, allo stesso tempo sembra esserne spaventato (vedi 2).

La figura di Monks si dimostra strettamente connessa alla presenza di una luce artificiale, come rivela l'episodio in cui egli si incontra con Mr. e Mrs. Bumble per cancellare ogni indizio delle vere origini di Oliver. L'importanza del legame tra Monks e la luce artificiale sembra trovare conferma anche nella rappresentazione della scena fatta da Cruikshank. Nell'illustrazione infatti la figura di Monks intento ad agitare la lanterna occupa una posizione centrale, mentre le figure di Mr. e Mrs. Bumble finiscono quasi per confondersi con l'oscurità che avvolge la stanza. Va inoltre notato come, nonostante la presenza di questa fonte di luce, l'oscurità risulti essere la condizione dominante, a dimostrazione della negatività dell'evento (vedi 3 e 4).

La repulsione che questo personaggio dimostra nei confronti dell'oscurità risulta ancora più evidente quando egli, rimasto solo, ordina ad un ragazzo nascosto da qualche parte nella casa di portare una luce. È il narratore stesso a commentare esplicitamente la paura che ha Monks di rimanere solo nell'oscurità e ciò sembra rivelare come questo personaggio appaia in realtà strettamente legato alla luce artificiale piuttosto che all'oscurità vera e propria (vedi 5).

FINESTRA

CIVITAS DEI

1) *The **window-shutters** were closed, the street was empty, not a soul has awakened to the business of the day [...] By degrees, the **shutters** were opened; the **window-blinds** were drawn up; and people began passing to and fro. (pp. 59 – 60)*

2) *Oliver tapped at the study door and found himself in a little back room, quite full of books, with a **window** looking into some pleasant little gardens. (p. 107)*

3) *It was **a little lattice-window**, about five feet and a half above the ground, at the back of the house, belonging to a scullery or small brewing-place at the end of the passage; the aperture was so small that the inmates had probably not thought it worthwhile to defend it more securely; but it was large enough to admit a boy of Oliver's size nevertheless. (p. 180)*

4) *The party being somewhat re-assured by the discovery (**made on throwing open the shutters**) that it was broad day, took their way up to the stairs...* (p. 231)

5) *“That’s the **little window** that he got in at, ah?”* (p. 237)

6) *Lights were then procured, and Messers Blathers and Duff, attended by the native constable, Brittles, Giles, and everybody else in short, went into the little room at the end of the passage, and looked out at the **window**, and afterwards went round by way of the lawn, and looked in at the **window**, and after that had a candle handed out to inspect the **shutter** with, and after that a lantern to trace the footsteps with...* (p. 246)

7) *There would be no candles at such times as these, and Oliver would sit by one of the **windows**, listening to the sweet music, while tears of tranquil joy stole down his face.* (p. 263)

- 8) *Oliver paced softly up and down the garden, raising his eyes every instant to the sick-chamber, and shuddering to see the **darkened window** looking as if death lay stretched inside. (p. 271)*
- 9) *The **window** of the young lady's chamber was opened now, for she loved to feel the rich summer air stream in... (p. 280)*
- 10) *The little room in which he was accustomed to sit when busy at his books was on the ground- floor, at the back of the house. It was quite a cottage-room, with a **lattice window**, around which were clusters of jessamine...It looked into the garden...and the prospect it commanded was very extensive [...] One beautiful evening, when the first shades of twilight were beginning to settle upon the earth, Oliver sat at this **window** intent upon his books. (p. 281)*

11)



Monks and the Jew

*“There – there – at the **window** – close before him – so close, that he could have almost touched him before he started back – with his eyes peering into the room, and meeting his – there stood the Jew.” (p. 283).*

Quando Oliver arriva nella cittadina di Barnet, dove lo incontra Artful Dodger, è l'alba. Le finestre delle case sono ancora chiuse, le strade sono vuote e la vita cittadina sembra non essere ancora iniziata. Dickens pone l'accento sulle imposte delle finestre ancora serrate, a dimostrazione del fatto che di notte l'interno delle abitazioni sembra essere completamente isolato dall'esterno. Gradualmente poi le finestre vengono spalancate, permettendo così che la luce del mattino possa illuminare gli spazi interni. La descrizione delle finestre sembra quindi rivelare il tipo di vita che prevale nella cittadina di Barnet, dove la notte non è ammessa ad entrare nelle abitazioni (vedi 1).

Nella descrizione dello studio di Mr. Brownlow viene evidenziata la presenza di una finestra che offre una piacevole vista su alcuni giardinetti. Tale dettaglio sembra suggerire la luminosità della stanza in cui Oliver si trova e la conseguente positività dei personaggi ivi presenti (vedi 2).

Sikes costringe Oliver ad entrare nella casa di Mrs. Maylie attraverso una finestrella sul retro che, a causa delle sue piccole dimensioni, non suscitava preoccupazione e veniva lasciata sempre aperta. Ma è proprio tramite questa finestra che le ombre del passato si insinuano nel presente poiché in quella stessa casa vive Rose, la sorella della defunta madre di Oliver. L'ingresso di Oliver nella casa porterà infatti a svelare i segreti del passato di Rose, che alla fine si scoprirà essere la zia materna del ragazzo, anch'essa abbandonata da piccola

proprio in conseguenza del disonore in cui era caduta la sua famiglia. Anche fuori Londra la finestra si presenta come la zona di contatto tra la luce e l'oscurità, tra il popolo della notte e quello della luce (vedi 3).

Quando Oliver bussa alla porta di Mrs. Maylie, la servitù, ancora turbata per gli eventi di quella notte, spalanca le imposte della finestra proprio per assicurarsi che sia ormai giorno e che l'oscurità sia finalmente finita. Essi cercano dunque il conforto della luce del mattino proprio tramite la finestra che, con le imposte spalancate, permette alla luce del sole di illuminare gli spazi interni dell'abitazione. Lo spazio interno delle case sembra quindi farsi metafora dell'animo umano, nei cui confronti la luce naturale tende ad assumere significati positivi che contrastano nettamente con la negatività della notte (vedi 4).

L'importanza della finestra tramite cui Oliver entra nella casa di Mrs. Maylie è sottolineata anche dalle ripetute occasioni in cui i personaggi del romanzo le prestano attenzione. Sia il dottore, sia gli ufficiali che vengono chiamati a investigare chiedono infatti di poter vedere la finestra attraverso cui è passato Oliver, mostrandosi quasi stupiti per le piccole dimensioni di questa (vedi 5 e 6). Quando Oliver si trova fuori Londra, nella casa di campagna di Mrs. Maylie, le finestre sembrano essere costantemente spalancate proprio per permettere alla luce naturale di penetrare, sia questa la luce del sole o della luna. La luminosità

degli spazi interni è infatti tale da rendere inutile l'utilizzo di candele. Queste invece nell'East End sono una presenza costante proprio perché le imposte chiuse non permettono il passaggio di alcuna luce (vedi 7).

Le imposte serrate di una finestra sembrano farsi metafora della negatività e della drammaticità dei luoghi o degli eventi narrati. Quando Rose giace a letto malata le imposte della finestra sono infatti tenute chiuse. La negatività dell'evento è inoltre sottolineata proprio dal riferimento alla "*darkened window*" a cui Oliver rivolge lo sguardo e che suscita nel ragazzo l'impressione che la morte aleggi in quelle stanze (vedi 8).

Quando Rose è ormai fuori pericolo la finestra della sua stanza viene di nuovo spalancata per permettere che l'aria estiva riempi la camera in cui la ragazza si trova. Ancora una volta è tramite la presenza di una finestra dalle imposte spalancate che Dickens suggerisce al lettore la luminosità della scena e quindi la positività della vicenda narrata (vedi 9).

Mentre la finestra da cui Oliver scrutava il mondo nella tana di Fagin offriva una vista confusa e oscura del mondo circostante, le finestre della casa di campagna di Mrs. Maylie offrono una prospettiva molto più ampia. Inoltre attraverso tali finestre la luce del giorno riesce ad illuminare gli spazi interni tanto da permettere al ragazzo di studiare senza dover far uso di luci artificiali, in netto

contrasto con la scarsa luminosità che caratterizza gli spazi interni della *civitas diaboli* (vedi 10).

La finestra si conferma come zona di contatto tra passato e presente, tra luce e oscurità. Quando Oliver siede accanto ad una finestra a studiare, nella casa di campagna di Mrs. Maylie, alzando gli occhi scorge le figure di Monks e Fagin intenti a spiare. È il passato che, attraverso la finestra, entra di nuovo in contatto con il presente. Va notato infatti che il momento della giornata in cui si svolge questo episodio è il tramonto, quando il giorno lascia il posto alla notte e i confini tra luce e oscurità si fanno più labili. L'importanza della finestra è sottolineata anche dalla rappresentazione di Cruikshank, il quale pone le figure di Monks e Fagin, intenti a spiare Oliver, in una posizione centrale. Va inoltre notato che, nonostante sia il tramonto, la stanza dove si trova Oliver risulta essere sufficientemente illuminata anche in assenza di candele. Se da un lato la finestra permette il passaggio della luce del sole, dall'altro essa rappresenta la zona di contatto tra Oliver e Fagin, tra il presente e il passato, tra la luce e l'oscurità (vedi 11).

CIVITAS DIABOLI

- 1) *There was a **back-garret window**, with rusty bars outside, which had **no shutter**, and out of which Oliver often gazed with a melancholy face for hours together; but nothing was to be described from it but a confused and crowded mass of house-tops, blackened chimneys and gable ends ...as the window of Oliver's observatory was nailed down, and dimmed with the rain and smoke of years. (p. 146)*

- 2) *In all the rooms the **mouldering shutters were fast closed**, and the bars which held them were screwed tight into the wood; the only light which was admitted making its way through round holes at the top, which made the rooms more gloomy, and filled them with strange shadows. (p. 146)*

- 3) *They stood before a solitary house all ruinous and decayed. There was a **window** on each side of the dilapidated entrance, and one store above; **but no light was visible**. It was **dark**, dismantled, and to all appearance uninhabited. (p. 175)*

- 4) *The room was illuminated by two **gas-lights**, the glare of which was prevented by the **barred shutters** and **closely drawn curtains** of faded red, from being visible outside. The ceiling was **blackened**, to prevent its colour being injured by the flaring of the lamps; and the place was so full of dense tobacco-smoke, that at first it was scarcely possible to discern anything further. (p. 206)*
- 5) *Hastly closing the **window shutter** of the room in which it led, lowered a lantern which hung at the end of a rope...which cast a dim light upon an old table. (p. 309)*
- 6) *The workhouse, the dreary prison of his youthful days, with its **dismal windows** frowning on the street... (p. 429).*
- 7) *He crossed over, and glanced up the **window** to be sure that nothing was visible from the outside. There was the curtain still drawn, which she would open to admit the light she never saw again...God! How the sun poured down upon the very spot! (p. 398)*

Quando si trova rinchiuso nella tana di Fagin a Whitechapel Oliver passa ore intere a guardare fuori della finestra, quasi a cercare un contatto con il mondo esterno. Benché tale finestra sia priva di imposte e quindi offra costantemente la possibilità di guardare fuori, essa in realtà non sembra permettere alcun tipo di contatto con l'esterno. I vetri sono infatti anneriti dalla pioggia e dal fumo e la vista che si offre agli occhi di Oliver è quella di un ammasso confuso di tetti e camini anneriti (vedi 1).

Quando Fagin e i ragazzi della sua banda rientrano nella "tana", immediatamente tutte le imposte delle finestre vengono chiuse: nessuna luce è ammessa all'interno della casa. Le imposte della finestra quindi si configurano come un ulteriore mezzo per modificare la luminosità dei luoghi non permettendo alla luce del sole di illuminare gli spazi interni. Al contempo essa impedisce che dall'esterno siano visibili le luci che brillano all'interno delle abitazioni (vedi 2).

La casa dove Sikes conduce Oliver, nella notte del furto a Chertsay, è descritta come un luogo estremamente oscuro e cadente. Dickens sottolinea come dalle due finestre che si trovano ai lati dell'ingresso non risulti visibile alcuna luce e tale dettaglio sembra suggerire che la casa è disabitata. In realtà all'interno di quell'abitazione i complici di Sikes stanno organizzando una rapina, ed è proprio questo che deve celare l'oscurità (vedi 3).

Nell'East End prevale la tendenza ad utilizzare le imposte delle finestre in modo tale che dall'esterno sia impossibile percepire ciò che accade negli spazi interni. Quando si reca nella taverna dei Tre Storpi per avere notizie di Sikes, Fagin entra infatti in una stanza dove le imposte della finestra vengono tenute chiuse proprio per impedire che da fuori sia visibile la luce delle due lampade a gas. Le imposte della finestra si confermano dunque come un importante mezzo per poter tenere celato ciò che avviene negli spazi interni. Chiudendo le imposte delle finestre gli spazi interni vengono isolati ed è proprio tramite tale isolamento che i pensieri e le azioni criminali dei personaggi della *civitas diaboli* riescono a essere tenuti nascosti (vedi 4).

Quando si incontra con Mr. Bumble e Mrs. Corney per cancellare ogni traccia delle vere origini di Oliver, Monks chiude rapidamente le imposte della finestra in modo tale che dall'esterno nessuno possa vedere la luce della lanterna che illumina la stanza. Anche in questa occasione è tramite le imposte serrate che vengono tenuti nascosti i crimini commessi all'interno delle abitazioni dell'East End (vedi 5).

Passando davanti alla *workhouse* in cui ha trascorso i suoi primi anni di vita, Oliver pone l'attenzione sulle "*dismal windows*" che si affacciano sulla strada. L'aggettivo "*dismal*", benché riferito solo alle finestre, evoca la negatività legata all'intera struttura e agli eventi che Oliver ha vissuto in quel luogo. La

finestra sembra quindi farsi metafora di ciò che si trova al di là, indicando il carattere delle vicende che si sviluppano all'interno di quegli spazi (vedi 6).

Di nuovo la finestra si presenta come uno strumento per evitare che dall'esterno sia visibile ciò che avviene, o è avvenuto, all'interno delle abitazioni. Dopo aver ucciso Nancy, Sikes lancia un ultimo sguardo alla finestra sotto cui giace il cadavere della ragazza, constatando che, per quanto egli possa aver tirato le tende, il sole riesce comunque ad illuminare l'angolo in cui si trova il corpo. Il sole penetra all'interno della stanza facendosi metafora della rivelazione del crimine; nemmeno la finestra può ormai nascondere l'atrocità di quel delitto (vedi 7).

BIBLIOGRAFIA

- Collins, Philip. *Dickens and Crime*, Basingstoke, Palgrave Macmillian, 1994.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, London, Penguin Books, 2005.
- McKnight, Natalie. *Idiots, Madmen and Other Prisoners in Dickens*. New York, St.Martin's Press, 1993.
- Nead, Lynda. *Victorian Babylon, People, Streets and Images in the Nineteenth-Century London*. New Heaven, Yale University Press, 2000.
- Porter, Roy. *London. A Social History*. London, Penguin Books, 1994.

- Wolfreys, Julian. *Writing London, The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*. Basingstoke, Palgrave Macmillian, 1998.

- *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition. Volumi IV, V e VI. Clarendon Press, Oxford, 1989.

SITOGRAFIA

- Cunningham, Peter, *Lighting of the streets*, Hand-Book of London, 1850.
URL: <http://www.victorianlondon.org/lighting/gas.htm>
Creato da Lee Jackson, il sito contiene una vasta raccolta di testi e articoli di giornale sul contesto culturale, sociale e scientifico che caratterizzò la Londra vittoriana.

- Forster, John, *The Life of Charles Dickens*. Book fourth: London and Genoa (1843-5).
URL: <http://lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-4.html>.
Sito a cura di Mitsuharu Matsuoka, interamente dedicato a Charles Dickens. Nel sito è contenuta una vasta raccolta di informazioni relative all'autore e alla sua produzione letteraria.

- Fouquet, Roger e Peter J.G. Pearson, "Seven Centuries of Energy Services: The Price and Use of Light in the United Kingdom (1300-2000)", *The Energy Journal*, Vol. 27, No. 1.

URL: http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-5445799/Seven-centuries-of-energy-services.html#abstract
Sito creato e gestito da "The Gale Group", che fornisce un vasto e dinamico sistema di ripertimento di ogni tipo di informazione – da argomenti scolastici a domande riguardanti la salute a profili aziendali.

- M. Butera, Federico, “*Il gas illuminante*”, in *Dalla caverna alla casa ecologica (storia del comfort e dell’energia)*, aa.vv.
URL: <http://www.reteambiente.it/ra/sostenibilita/catalogo/6248.htm>
Sito dedicato alle tematiche della sostenibilità ambientale, creato e gestito da Edizioni Ambiente. Nel sito sono riportate normative aggiornate sulla sostenibilità, testi sull’argomento e testi di carattere storico-scientifico e tecnologico.

- Smith, Grahame, *Dickens and the City of Light*.
URL: <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/turkey/turlit10.html>
Sito a cura di George P. London, professore di inglese e storia dell’arte alla Brown University. Nel sito è contenuta un’ ampia raccolta di testi critici, immagini e ipertesti sulla letteratura, la storia e la cultura vittoriana.

- *The Kengsinton Thieves*, tratto da: *Punch*, Jan – Jun 1845.
URL: <http://www.victorianlondon.org/lighting/gas.htm>
Creato da Lee Jackson, il sito contiene una vasta raccolta di testi e articoli di giornale sul contesto culturale, sociale e scientifico che caratterizzò la Londra vittoriana.

