



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
Dottorato di Ricerca in Studi Inglesi e Anglo-Americani
XXIII Ciclo

Giuseppina Di Gregorio

Following Neo-Victorian paths

Il personaggio tra realtà storica e trasposizione letteraria

Tesi di Dottorato

COORDINATORE

Chiar. ma Prof. ssa M. V. D'Amico

M. V. D'Amico

TUTOR

Chiar. ma Prof. ssa G. Persico

G. Persico

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

INDICE

Premessa	iv
-----------------------	----

Capitolo I

<i>L'arte per la storia' o 'la storia per l'arte'?</i>	1
1.1 Riscritture post-moderne: rivendicazione d'autenticità o ricerca di identità?.....	2
1.2 Tra metafore e classificazioni: punti di vista.....	11
1.3 Scrittori a confronto.....	18
1.4 Proposte per uno studio sul ruolo del personaggio storico.....	23

Capitolo II

<i>Diari ingannevoli: indizi e depistaggi</i>	37
2.1 <i>The Prestige</i>	37
2.2 Analisi della struttura	41
2.2.1 La trama.....	41
2.2.2 Il genere: uno, nessuno ... e centomila!.....	49
2.2.3 Una struttura a scatole cinesi.....	64
2.2.4 Testo e dintorni.....	78
2.2.5 Dimore, caverne, palcoscenici: la dimensione spazio-temporale.....	92
2.2.6 Tra scienza e storia: i temi dell'opera.....	111
2.2.7 I personaggi e la loro ragion d'essere.....	118
2.3 Trasposizione cinematografica: traduzione o parafrasi?.....	145

Capitolo III

<i>Lo 'scrigno dei tesori': come ri-utilizzare personaggi famosi</i>	158
3.1 <i>Dan Leno and the Limehouse Golem</i>	158
3.2 Analisi della struttura	162
3.2.1 La trama.....	162
3.2.2 Il genere: un romanzo biografico?.....	170
3.2.3 Una polifonia di voci o voci polifoniche?.....	188
3.2.4 Edizioni differenti per differenti mercati.....	200
3.2.5 Il labirinto dello spazio e l'elasticità del tempo.....	213
3.2.6 Temi: la conoscenza del/attraverso il testo.....	225
3.2.7 Alla ricerca del personaggio perduto.....	231
3.3 Illustri predecessori.....	242

Conclusione

<i>Identità postmoderne</i>	248
-----------------------------------	-----

Appendici:

A – Intervista a Christopher Priest.....	259
B – Intervista a Gyles Brandreth.....	261
C – Intervista a Susan Sellers.....	266
D – Intervista a Ann Heilmann.....	268
E – Intervista a Giuliano Sale.....	270

Indice delle tavole	271
----------------------------------	-----

Bibliografia	272
---------------------------	-----

Ringraziamenti

Tante sono le persone che mi hanno sostenuto ed aiutato in questi anni così intensi, e, seppur brevemente, vorrei riservare loro qualche pensiero. Desidero ringraziare il mio tutor, la Prof. ssa Gemma Persico, che, con pazienza e dedizione, ha seguito ogni fase di questo lavoro, credendo nella sua buona riuscita più di chiunque altro. A lei devo molto di ciò che ho imparato, non solo dal punto di vista scientifico, ma soprattutto dal punto di vista umano. Volevo ringraziare particolarmente la Prof. ssa Maria Vittoria D'Amico, Coordinatrice del Dottorato in Studi Inglesi e Anglo-Americani, il cui rigore scientifico è stato per me sempre fonte di ispirazione. Un grazie va ai miei compagni di viaggio, ai miei colleghi dottorandi e ai membri del collegio docenti, con i quali, nel corso degli anni, si è instaurato un legame profondo, basato sulla stima ed il rispetto reciproco. Ai miei genitori e a mia sorella, va forse il ringraziamento più grande: quello che sono lo devo a loro, i risultati che ho raggiunto sono merito loro. Un ringraziamento speciale va a Federico, che, con infinito amore, mi ha sostenuto in ogni decisione, e mi ha aiutato ad affrontare i momenti più complessi di questo percorso di ricerca e di crescita personale. A tutti loro vanno i miei più sinceri ringraziamenti, e a loro è dedicato quanto di buono c'è in questo lavoro.

Premessa

In un articolo dal titolo “*Cranford*, Popular Culture, and the Politics of Adapting the Victorian Novel for Television”, apparso nel gennaio del 2009 su *Adaptation*, Chris Louttit individuava una correlazione intrinseca tra la restaurazione della stazione internazionale di St. Pancras e la decisione, da parte dell’industria cinematografica, di ‘adattare’ alcuni romanzi classici, quali le opere di Elizabeth Gaskell o di Charles Dickens: il riscontro da parte del pubblico veniva definito “an enthusiastic response to *heritage culture*”. In quest’ottica si inquadra la mostra dal titolo *Postmodernism – Style and Subversion 1970 – 1990*, che occuperà i saloni del Victoria and Albert Museum di Londra fino al gennaio del 2012. L’esibizione si propone di puntare i riflettori sulla sperimentazione architettonica degli anni ‘60/’70, inerente il ‘ri-utilizzo’ di stili del passato, che, trasmessa alla letteratura, ha dato vita, ad esempio, a opere del calibro di *Wide Sargasso Sea*.

All’arte è riconosciuta la capacità di cogliere ciò che è ancora in movimento, non definito, o semplicemente, non ancora compreso: uno stadio che anticipa la verbalizzazione dell’esperienza e che, proprio per questo, la rende fruibile all’uomo senza farne scemare la spontaneità e la vitalità. La medesima prospettiva è adottata al fine di collocare il fenomeno neo-Vittoriano all’interno dell’ambito socio-culturale italiano, cosicché, considerando la ricezione delle opere in Italia, si possa legare il contesto in cui questo studio viene scritto a quello di respiro internazionale – più che squisitamente britannico – in cui i romanzi sono creati.

Se in Inghilterra è stata l’architettura ad influenzare l’estetica letteraria, in Italia questo compito può, a buon diritto, essere riconosciuto alla pittura: nel luglio del 2009, la

mostra leccese curata da Ivan Quaroni, intitolata significativamente *NeoVittoriani*, ha il merito di introdurre di fatto questo aggettivo nella nostra ‘quotidianità’. Un’enorme mole di *victoriana* (per citare la definizione coniata da Cora Kaplan) era stata già proposta, attraverso la potente diffusione del canale web e dei mass media, al pubblico italiano, che apprendeva stile e forme di questo insieme eteroclitico di produzione, ma il fenomeno si impone con forza all’attenzione dell’opinione pubblica in occasione della realizzazione di questa mostra. Secondo il curatore dell’esposizione, si tratta di un vero e proprio movimento estetico che, sebbene all’inizio venga indicato come una “subcultura della *Lowbrow Art*”, è portato alle luci della ribalta. Tra i giovani artisti italiani, i tre che vengono scelti per rappresentare questa nuova sensibilità sono: Vanni Cuoghi, Silvia Idili e Giuliano Sale. E’ nell’opera di quest’ultimo che viene sintetizzata la posizione assunta da questo studio: ritagliandosi uno spazio all’interno del dibattito di portata internazionale, che vede fronteggiarsi da un lato i sostenitori del recupero nostalgico di un passato ‘più o meno’ lontano – volto il più delle volte alla valorizzazione di un senso di appartenenza ormai quasi svanito – e dall’altro coloro i quali sovvertono parodicamente quanto idealizzato dai primi, questo lavoro utilizza un punto di vista diverso, per così dire una ‘terza prospettiva’. Nel dipinto di Sale, *Bed and Breakfast – 1970*, si rintraccia un sentimento ben definito che lega il pittore contemporaneo al passato: secondo l’artista, il suo dipinto “non è nient’altro che un omaggio al dipinto di G. Toma, ovviamente reinterpretato e da me ‘ri-personalizzato’”. Nel dipinto *Luisa Sanfelice in carcere*, Giacchino Toma rappresenta la sua eroina in cella, mentre, in attesa di essere giudicata a seguito di un tentativo di insurrezione, confeziona abitini per il figlio nascituro, conferendo in questo modo quasi un’aura di sacralità a tutta la scena. Giuliano Sale al contrario, trasfigura la protagonista, rendendola in questo modo un personaggio ‘metaforico’ (come definirà Christopher Priest il ‘suo’ Nikola Tesla): con richiami palesi alla dimensione

demoniaca, come l'acconciatura bicuspidata, l'ombra proiettata sul muro della cella, o ancora il pavimento cosparso di topi morti. Se la scelta dell'artista è in linea con il tentativo di proiettare nel dipinto ottocentesco le ansie e le paure dell'età contemporanea, il voltarsi indietro verso la tradizione pittorica italiana è indice del "sentito bisogno di riportare alla luce le parti significative dell'arte e giustamente anche della letteratura del 'glorioso passato'".¹

La scelta di analizzare il romanzo neo-Vittoriano attraverso questa 'lente' assume dunque una connotazione specifica: per alcuni versi l'omaggio può essere associato alla nostalgia, a quel sentimento che ci fa provare tristezza per qualcosa di apprezzato che non è più in essere, ma al tempo stesso mette in luce una certa 'distanza'. Di fatto si rende omaggio a qualcuno o qualcosa distante nel tempo, coscienti di ricoprire una posizione diversa dal punto di vista temporale e non solo. Scegliendo di non prendere partito tra le due posizioni appena descritte, si vuole qui riportare il romanzo neo-Vittoriano alla sua dimensione originaria, in altre parole a quella di romanzo storico.

A questo proposito, per sviscerare e rintracciare i nuclei concettuali portanti di un argomento di tale complessità, si fa riferimento ad un quesito implicito posto ormai quasi 80 anni fa, da un articolo apparso sul *New York Times* il 30 agosto del 1930, *Historical Novels. The Limit to Which Authors May Go in Coloring Facts to Meet Fiction*, che costituisce anche il punto di partenza dell'analisi condotta nel presente studio. La chiave di lettura, per una corretta interpretazione del quesito implicitamente posto, risiede nel binomio 'limite – incontro', in altre parole: ciò che appare accattivante ed allo stesso tempo preoccupante è l'idea che debba esistere un limite, affinché i fatti 'arricchiti di colore' possano incontrare la 'finzione'. Come se l'operazione della coloritura fosse artificiale, mentre i fatti fossero qualcosa di naturale, qualcosa il cui valore non è stato

¹ Vedi Appendice D.

‘inficiato’ dalla scelta dell’uomo. Questo lavoro prende dunque le mosse da una semplice constatazione: in realtà, i fatti non sono altro che eventi diventati ‘significanti’ solo perché ‘qualcuno’ lo ha voluto, e di conseguenza, storia e ‘narrazione’ sono fatte della stessa materia, opportunamente organizzata perché possa diventare ‘rilevante’ per alcuni o per molti.

Negli ultimi anni molto è stato scritto sulla ripresa dell’epoca vittoriana sotto vari aspetti, e molto altro verrà scritto, ma l’obiettivo di questo lavoro è diverso. Lungi dal voler essere l’ennesima descrizione del panorama inglese contemporaneo, o un ulteriore classificazione fatta a priori più che in seguito all’analisi del testo, si vuole qui lasciare la parola ai testi, perché come scriveva D. H. Lawrence riguardo alla sua stessa opera,

This pseudo-philosophy of mine [...] is deduced from the novels and poems, not the reverse. The novels and poems come unwatched out of one’s pen. And then the absolute need which one has for some sort of satisfactory mental attitude towards oneself and things in general makes one try to abstract some definite conclusions from one’s experience as a writer and as a man. The novels and poems are pure passionate experience.²

I romanzi oggetto di questa analisi sono stati scelti per l’influenza che hanno avuto, e continuano ad avere, in Italia, e soprattutto perché diventano paradigmi di una modalità ricettiva squisitamente postmoderna, in cui viene messo in discussione il concetto di ‘originale’: se nel caso di Christopher Priest, la traduzione in lingua italiana del romanzo segue l’enorme successo ottenuto dalla trasposizione cinematografica, nel caso di Peter

² “Questa mia pseudo-filosofia [...] è dedotta dai romanzi e dalle poesie, non viceversa. I romanzi e le poesie escono dalla penna non sorvegliati. E poi l’assoluto bisogno che si ha di una certa soddisfacente attitudine mentale verso se stessi e le cose in generale, fa sì che si provi ad astrarre delle definite conclusioni dall’esperienza di una persona come scrittore e come uomo. I romanzi e le poesie sono pura appassionata esperienza.” Lawrence D. H., *Fantasia of the Unconscious Psychoanalysis and the Unconscious*, Victoria, Penguin Books, 1974, p. 15

Ackroyd, il pubblico conosce il libro qualche anno dopo la sua uscita nel Regno Unito e negli Stati Uniti, e mentre scrivo si lavora all'adattamento per il grande schermo. I testi scelti rappresentano due evoluzioni diverse di filoni del romanzo vittoriano, pur non essendo intesi originariamente per tale 'scopo': l'opera di Priest trae origine da una base di *Science Fiction* per diventare un romanzo storico, mentre nel caso di Ackroyd i confini tra romanzo storico e biografia si annullano. Inoltre, attraverso un'analisi dettagliata del testo (che data la diversità dei due romanzi, è condotta con l'ausilio di metodologie e fonti critiche diverse), è possibile cogliere le peculiarità con cui ogni autore mette in atto la dicotomia tra realtà e finzione.

Un'analisi, quella che qui si intende condurre, che mira a dare il giusto rilievo ad ogni singolo aspetto del testo, seppur apparentemente di poco conto, perché si ritiene che ogni elemento sia utile al fine di delineare la funzione del personaggio storico: un dato apparentemente 'incontrovertibile', e che per questo, a mio parere, non ha forse ricevuto la dovuta attenzione. Il problema della *reference* è stato infatti analizzato, sia da Linda Hutcheon che da Louisa Hadley, considerando alla stessa stregua 'fatti' e 'personaggi': i personaggi, a differenza dei fatti, possono essere 'rappresentati' in più modi, attraverso i testi e/o mediante la descrizione delle loro caratteristiche specifiche. Dalle interviste da me condotte, emerge che il personaggio storico è 'costruito' in maniera quasi inconscia, mentre da questo studio si evince che le modalità di rappresentazione possono essere ricondotte a scelte di campo ben precise.

Provando a definire il lavoro svolto, questo studio potrebbe essere paragonato ad un palinsesto, in quanto ha due scopi: sebbene si proponga come fine ultimo l'esposizione di prospettive che permettano di analizzare l'utilizzo ed il ri-utilizzo di figure storiche, all'interno dei romanzi neo-Vittoriani, dall'altro aspira a fornire delle nuove linee guida per l'analisi dell'opera di Peter Ackroyd e Christopher Priest. Nel tentativo di applicare la

‘teoria’ alla ‘pratica’, si vuole pertanto proporre una sorta di *case study*, per fornire un modello che, con le dovute differenze, potrebbe essere applicato ad altri romanzi dello stesso genere. Il titolo si riferisce dunque agli esiti dell’indagine condotta: seguendo i sentieri vittoriani tracciati dagli autori qui esaminati, si tratti di un percorso intrapreso coscientemente o piuttosto di un risultato quasi inaspettato, non si giunge ad esiti veri e propri, bensì a delle ‘istantanee’ di identità postmoderne, ovvero alla definizione di temi – e della loro relativa articolazione all’interno del testo.

I

‘L’arte per la storia’ o ‘la storia per l’arte’?

Il titolo di questa sezione allude deliberatamente ad un principio base dell’*Aestheticism*, poiché vorrei qui ‘ri-elaborarlo’ alla luce delle considerazioni proposte da Cora Kaplan:

Barthes suggests that analyzing the pleasure of any given text involves an encounter with a self which is an embodied, ‘*historical subject*; for it is at the conclusion of a very complex process of biographical, historical, sociological, neurotic elements (education, social class, childhood configuration, etc.)’ that one is able to ‘control the contradictory interplay of’ both kinds of reading pleasure, the one comfortable, the other unsettling. The effect of this oscillation, when ‘controlled’ is neither ‘consistency’ or ‘loss’ but something nearer to Hawthorne’s idea of romance writing and reading, in which the attempt to connect two points in historical time results in a question about the temporality of the present.³

Riprendendo le osservazioni di Roland Barthes sul ‘piacere della lettura’⁴, la Kaplan mette in relazione il processo della lettura, dell’interpretazione, e la problematizzazione della temporalità in cui il lettore è invischiato, creando così una sorta di rapporto causa-effetto. L’operazione connessa all’unione di due punti nel tempo, è direttamente collegata al

³ “Barthes suggerisce che analizzare il piacere di ogni dato testo, implica un incontro con il sé che è un incarnato, ‘*soggetto storico*; perché è proprio alla fine di un processo molto complesso di elementi biografici, storici, sociologici, neurotici (educazione, classe sociale, configurazione dell’infanzia, ecc.)’ che un individuo è capace di ‘controllare la contraddittoria interazione di’ entrambi i tipi di piacere della lettura, l’uno confortante, l’altro disturbante. L’effetto di questa oscillazione, quando ‘controllata’ non è né ‘coerenza’ né ‘perdita’ ma qualcosa più vicina all’idea che Hawthorne ha di scrittura e lettura del romanzo, in cui il tentativo di connettere due punti nel tempo storico diventa una domanda sulla temporalità del presente.” Kaplan C., *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007 p. 115

⁴ Secondo G. Letissier è proprio la lettura la chiave di volta dell’architettura letteraria postmoderna.

concetto di *threads*, elaborato da Avrom Fleishman, in *The English Historical Novel*: il lavoro portato avanti dallo scrittore/storico consiste dunque nel tracciare delle ‘linee’ che colleghino degli eventi, affinché questi ultimi diventino significanti. A tal proposito, ritengo che l’attuale impostazione di analisi del romanzo storico postmoderno non sia adatta a valorizzare la complessità di questo genere, in quanto, l’interesse maggiore dovrebbe essere costituito dal tentativo di dare una risposta alla domanda che funge da titolo per questa sezione, più che da una verifica pedissequa della presenza del ‘dato’ storico e della sua controparte fittizia. Di conseguenza, più che scadere in un relativismo pessimista, bisognerebbe apprezzare le molteplici prospettive offerte da un approccio di questo tipo, in linea con quanto scritto da Foucault. Prima di addentrarci nel vivo di questa analisi, ritengo però opportuno tracciare per grandi linee il contesto che ha dato origine alla produzione letteraria neovittoriana, con particolare attenzione all’utilizzo di metafore come quelle elaborate da R. Arias, *the trope of haunting and spectrality*, e da S. Joyce, *the rear-view mirror*.

1.1 Riscritture post-moderne: rivendicazione d’autenticità o ricerca di identità?

Le due posizioni diametralmente opposte, che vengono indicate nel titolo, ovvero quella dei sostenitori di un recupero del passato come elemento di validazione per le singole opere, e quella di coloro che vogliono questa operazione come la base di una nuova identità postmoderna, interessano in egual modo tanto lo studioso quanto il semplice lettore. E’ d’obbligo precisare però due punti. L’interesse nei confronti del passato non è esclusivo appannaggio dell’epoca in cui viviamo, in quanto come scrive Peter Ackroyd, l’etichetta *post-modernism* viene attribuita ad una tradizione antica, a seguito di un riconoscimento accademico tardivo: ri-scrivere il passato equivale a fornire un’alternativa

alla visione storica consolidata, restituendo la ‘voce’ a quei soggetti che sono stati nel silenzio per troppo tempo. Di conseguenza, questo processo è comune a diversi settori di ricerca, tra cui i *gender studies*, i *neo-colonial studies*, i *migration studies* e persino gli *adaptation studies*. Il soggetto considerato ‘periferico’ rispetto alla società occidentale, o come scrive L. Hutecheon *the ex-centric* (dal punto di vista razziale, sociale, sessuale), diventa il fulcro di una nuova sensibilità che produce nuove narrative, dunque produce un significato. Inoltre, tale operazione non può certo essere costretta entro confini territoriali, e così, se il mondo anglofono è interessato alla rilettura del periodo vittoriano⁵, in Italia e in Spagna si assiste al riesame di due periodi storici cruciali per la storia dei due paesi, il ventennio fascista e la dittatura del generale Franco⁶. Tale operazione di ripresa, se da un lato presuppone un cambiamento totale, dall’altro implica una continuità culturale con le epoche passate, di conseguenza, è lecito porsi una domanda: cosa rende un periodo tanto ‘influyente’ da essere oggetto di continue ricerche? Credo che la risposta fornita da Dianne F. Sadoff e John Kucich riesca a rendere la complessità del rapporto tra società contemporanea e passato, e per tale ragione ne inserisco qui un breve stralcio, contenente alcuni degli elementi che fungeranno da ‘direttive’ per lo sviluppo di questa analisi:

rewritings of Victorian culture have flourished because the postmodern fetishizes notions of cultural emergence and because the nineteenth century provides multiple eligible sites for theorizing such emergence. For the postmodern engagement with the nineteenth century appears to link the discourses of economics, sexuality, politics, and technology with the material objects and cultures available for

⁵ Sebbene questo rappresenti un po’ il punto di inizio della riflessione storica, i fenomeni del romanzo *neo-Edwardian*, *neo-Forties* e *neo-Tudor*, sono indici di un persistente interesse della cultura contemporanea, per la ri-visitazione di alcuni periodi storici chiave.

⁶ In Italia, si pensi alle opere di Benedetta Cibrario, *Rossovermiglio*, vincitore del Premio Campiello 2008, e di Antonio Pennacchi, *Canale Mussolini*, vincitore del Premio Strega 2010. In Spagna, un esempio è costituito dall’opera di Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*: in entrambi i casi, a distanza di 40 anni nel secondo caso, di 70 nel primo, la società è pronta per ritornare a “ri-vivere” dei momenti così importanti per la sua storia, a riaprire delle ferite mai guarite del tutto.

transportation across historical and geographical boundaries, and thus capable of hybridization and appropriation.⁷

Il diciannovesimo secolo si rivela un terreno fertile affinché la peculiare ricerca postmoderna possa attecchire, o meglio, rappresenta un patrimonio di personaggi e temi in cui l'individuo contemporaneo si riconosce. Ragion per cui diventa possibile che, a differenza di epoche anteriori, l'uomo di oggi possa ritrovarvi se stesso, la sua 'redenzione'.

§

E' il 1997 quando viene pubblicato l'articolo di Dana Shiller, che porta il titolo emblematico "The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel", con cui per la prima volta compare il termine *neo-Victorian novel*. L'anno dopo, Sally Shuttleworth, nel suo saggio *Natural History: the Retro-Victorian Novel, the Third Culture: Literature and Science*, introduce un altro termine, ovvero quello di *retro-Victorian novel*. Da allora molti studi si sono succeduti, nel tentativo di fornire un quadro sempre più completo di questo genere in divenire e, allo stesso tempo, quasi indiscriminatamente, è stato scelto di utilizzare un termine piuttosto che un altro. Come D. Candel Bormann fa notare, in fondo le due definizioni, seppur apparentemente opposte (in quanto la prima fa riferimento a qualcosa di nuovo, mentre la seconda sottolinea l'aggancio al passato), si riferiscono al

⁷ "riscritture della cultura vittoriana sono fiorite in quanto il postmodernismo feticizza le nozioni di risveglio culturale e in quanto il diciannovesimo secolo fornisce molteplici siti atti alla teorizzazione di questo risveglio. Dal momento che l'impegno postmoderno con il diciannovesimo secolo sembra legare i discorsi sull'economia, la sessualità, la politica e la tecnologia, con gli oggetti materiali e le culture disponibili al trasferimento al di là di confini geografici e storici e di conseguenza capaci di creare forme di ibridazione ed appropriazione." Kucich J. and D. F. Sadoff, *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. xv

medesimo soggetto: un romanzo che adotta una prospettiva contemporanea nel rivolgersi al passato, e in cui prevalgono elementi riconducibili all'epoca vittoriana.

Andrea Kirchknopf nel suo articolo '(Re-) Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts', apparso sul *Neo-Victorian Studies Journal*, propone una accurata disamina delle possibili ragioni che hanno portato ad tale una pluralità di termini per indicare lo stesso genere letterario: a conclusione della sua analisi, egli rintraccia la 'causa' principale nel fatto che sia lo stesso aggettivo *Victorian* ad essere ambiguo, in quanto ogni tentativo di delimitarne il 'campo d'azione', in un certo senso il suo referente, sia dal punto di vista temporale sia spaziale, risulta frustrato. Di conseguenza, scrive Kirchknopf,

[b]y presenting these current attempts at differentiation within *Victorian*, I intended to emphasise the plurality of possible relationships with the Victorian era. Accordingly, the term acquiring different possible readings in the sixties, in the eighties/nineties, and at present, summons a diachronic understanding, simultaneously inviting a synchronic one of multiple interpretations.⁸

Un termine ancora in fase di definizione dunque, un genere non ancora cristallizzato e per ciò altamente produttivo, il cui significato è oggetto di continua contrattazione: è la stessa 'materia' a rifuggire una definizione univoca. In questo studio si utilizza il termine coniato dalla Shiller, non perché gli si riconoscano dei pregi particolari, ma in quanto, dal punto di vista visivo, è di certo quello che fa maggior presa sul pubblico.

⁸ "Rappresentando questi tentativi di differenziazione all'interno del vittoriano, volevo enfatizzare la pluralità delle possibili relazioni con l'era vittoriana. Conseguentemente, acquisendo il termine diverse possibili letture negli anni sessanta, negli ottanta/novanta, e nel presente, fa appello ad una comprensione diacronica, sollecitando simultaneamente una comprensione sincronica di molteplici interpretazioni." Kirchknopf A., "(Re-) Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 53-80, p. 54

Molti critici si sono interrogati sul perché sia stata scelta proprio quest'epoca: invece di riportare una sintesi delle varie posizioni in materia – cosa che potrebbe risultare almeno in parte ripetitiva, in quanto ogni nuovo studio sul neo-vittorianesimo si sente in dovere di fornire una sorta di 'riassunto delle puntate precedenti' – ritengo sia utile richiamare quanto dice Wassily Kandinsky, secondo cui

[o]gni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti. Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. [...] C'è però, necessariamente, un'altra somiglianza tra le forme artistiche. La somiglianza delle aspirazioni *interiori* e degli ideali [...] la somiglianza fra i climi culturali di due epoche può portare alla ripresa di forme che erano già state utilizzate in passato per esprimere le stesse tensioni.⁹

Le ragioni di tale interesse, del successo riscontrato da un passato che in fondo “is not a foreign country”, risiedono infatti nelle affinità tra i due ‘climi culturali’, in quanto nella società vittoriana erano presenti le stesse ansie e paure, di un mondo in rapida evoluzione che caratterizzano la nostra società. Si può così spiegare la presenza di temi ricorrenti quali la ricerca della propria identità, il rapporto tra scienza ed etica, il tema della sessualità: se nel corso dell’ottocento, a sostegno della classe borghese, veniva creato un romanzo che potesse aiutarla nel definirsi e nel definire il mondo che la circondava, oggi, tale funzione è affidata ad un genere letterario in particolare, il romanzo neo-vittoriano. E non è un caso che la maggior parte di questi romanzi si basi sul modello – sia pure rivisitato – della *detective story*: l’indagine condotta tra le pagine dell’opera è duplice, poiché non solo è relativa alla risoluzione del mistero peculiare della trama, ma soprattutto perché tenta di indagare l’individuo.

⁹ Kandinsky W., *Lo Spirituale nell'Arte*, Milano, SE, 1989, p. 17

Oltre che sulle già citate affinità tematiche, le ri-scritture neo vittoriane recuperano caratteristiche diverse del romanzo vittoriano: come Kirchknopf sintetizza perfettamente nel suo articolo, sono presenti un ri-utilizzo di trame e l'inserimento di citazioni ed epigrafi all'interno del testo, l'ambientazione prediletta è l'Inghilterra (Londra e dintorni in particolare, anche se a volte l'azione si sposta nelle provincie dell'impero), e l'“intertestualità” costituisce un elemento chiave. Il problema si pone però quando si cerca di definire lo *status* di questi romanzi, o meglio, sebbene possano essere descritti come delle ri-scritture, delle *adaptations* (o in molti casi si tratti di veri e propri *sequels* o *prequels* di romanzi vittoriani), nessuna di queste etichette può inglobare la varietà di tale produzione. Candel Bormann fornisce la seguente definizione:

a neo-Victorian novel is a fictional text which creates meaning from the background of an awareness of time as flowing and as poised uneasily between *the Victorian past* and the present; which secondly deals dominantly with topics which belong to the field of history, historiography and/or the philosophy of history in dialogue with a Victorian past. And which thirdly can do so at all narrative levels and in any possible discursive form [...].¹⁰

Ritengo che queste parole possano sintetizzare l'essenza stessa della narrativa neo-vittoriana: il legame tra passato e presente è rappresentato da un precario equilibrio, che va costantemente ridefinito, e in cui il personaggio storico agisce da anello di collegamento non solo tra due dimensioni temporali, ma soprattutto tra due mondi – quello reale e quello

¹⁰ “Un romanzo neo-vittoriano è un testo narrativo che crea un significato a partire da un background che si basa sulla consapevolezza che il tempo scorre e si trova in difficile equilibrio tra *un passato vittoriano* e il presente; che in secondo in luogo, ha a che fare principalmente con temi che appartengono al campo della storia, della storiografia e/o della filosofia della storia in un dialogo con un passato vittoriano. E che in terzo luogo può farlo a tutti i livelli narrativi e in ogni possibile forma discorsiva [...].” Candel Bormann D., *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel*, Germany, Peter Lang AG, 2002, p. 62

fittizio – rendendo indistinti i confini del suo *status* ontologico. Il passato viene dunque rivivificato, e, in quanto forma letteraria, rappresenta in sé “the encryption of vitality”.

Per esigenze di brevità e per poter dedicare più avanti maggiore spazio all’analisi delle opere, ritengo utile indicare qui in sintesi quali sono a mio avviso le caratteristiche più importanti di questo genere, che Gutleben definisce “the novel of all genres”¹¹, e che soprattutto sono le caratteristiche che si riscontrano nei due romanzi oggetto di questo studio, *The Prestige* e *Dan Leno and the Limehouse Golem*.

Secondo Ann Heilmann, “the most important feature of intellectual neo-Victorianism”¹², consiste nel riflettere “seriously and with sophistication” sull’epoca vittoriana, e al tempo stesso inserendo nel testo un *metafictional element*. In entrambe le opere scelte per questa analisi, l’elemento *metafictional* è molto forte, e può specificamente essere ricondotto alla definizione di *historiographic metafiction* fornita da L. Hutcheon e che per la studiosa canadese comprende

[...] those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages.¹³

In particolare, la commistione delle due dimensioni, reale e fittizia, si rivela nella trama attraverso la supposta influenza della seconda sulla prima tramite l’azione del personaggio storico. Inoltre, l’uso di un narratore su cui si nutrono forti dubbi dal punto di vista

¹¹ Gutleben C., *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2001, p. 223

¹² Vedi Appendice B.

¹³ “[...] quei romanzi ben conosciuti e famosi che sono sia intensamente self-reflexive ed allo stesso tempo rivendicano fatti e personaggi storici.” Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. 5

dell'attendibilità, così come il ricorso a narrative soggettive come il diario, servono a reiterare l'intenzionale riflessione del testo sulla sua stessa natura.

Christian Gutleben individua nel *pastiche* un ulteriore elemento caratterizzante, tanto da farne una discriminante per indagare i *retro-Victorian novels*. La definizione che ne fornisce, verte sul concetto di 'derivazione', in quanto

If the borrowings from nineteenth-century canonical works can be read as tokens of a certain fascination with the quoted sources, the practice of pastiche, implying as it does the existence of a model to be imitated, seems to confirm this implicit relationship of dependence and derivation. [...] Naturally many critics, including Hassan himself, point out the positive virtues of pastiche, which “enrich[es] representation”, but what matters for our argument is that, in essence, pastiche is subordinate and contingent inasmuch as it relies upon other works and cannot be independent.¹⁴

Gutleben classifica i romanzi neo-vittoriani in base alla presenza o meno di una narrativa moderna, oltre al pastiche: in entrambe le opere analizzate, esiste un narratore contemporaneo, la cui narrazione funge da 'cornice' per il recupero del passato. Se nel caso dell'opera di Priest, il narratore fornisce degli elementi precisi che ci permettono di collocarlo nel tempo e nello spazio, nell'opera di Ackroyd, è possibile desumere la posizione di questo narratore esclusivamente attraverso il suo commento all'azione (dimostrando di conoscere la “naturale” evoluzione della macchina di Babbage, ovvero il computer, egli dimostra di collocarsi in età contemporanea). Continuando la sua analisi di

¹⁴ “Se i prestiti dai lavori canonici del diciannovesimo secolo possono essere letti come segni di una certa passione per la citazione delle fonti, la pratica del pastiche, dal momento che implica un modello da imitare, sembra confermare questa implicita relazione di dipendenza e derivazione. [...] Naturalmente molti critici, incluso lo stesso Hassan, rimarcano le qualità positive del pastiche, che “arricchisce la rappresentazione”, ma quello che importa per il nostro argomento è che, in essenza, il pastiche è subordinato e contingente in quanto si basa su altri lavori e non può essere indipendente.” Gutleben C., *op. cit.*, p. 25

questa struttura, Gutleben, parla di una interruzione della narrazione volta all'inserimento dei testi vittoriani o pseudo vittoriani (come L. Hadley chiama i testi scritti da autori neo-vittoriani ma attribuiti a presunti vittoriani): nel caso di Peter Ackroyd, ciò avviene quasi all'insaputa del lettore, in quanto la prosa continua con la stessa fluidità.

F. Jameson definisce il *pastiche* una “blank parody”¹⁵ in quanto è privata del suo “satiric impulse”, ecco perché L. Hadley decide di fare riferimento all'inserimento di ‘voci vittoriane’ all'interno del testo utilizzando il concetto di *ventriloquism*:

In place of the categories of pastiche or parody, I understand this process as a form of ventriloquism. Ventriloquism involves both ‘speaking like’ and ‘speaking as’ a Victorian; it can take the form of both impersonating a voice and ‘throwing’ your voice so it appears to come from somewhere else.¹⁶

Nei due romanzi in analisi, questa caratteristica assume una connotazione ben precisa, come sarà spiegato nella sezione conclusiva, in quanto la presenza del personaggio storico influisce sulla modalità di rappresentazione, ricollegandosi agli ordini di simulazione proposti da J. Baudrillard¹⁷. A questo concetto è strettamente legato quello di appropriazione, che trascende dunque la mera ripetizione, e lascia intendere una rielaborazione più profonda, un sincretismo di tensioni vittoriane e contemporanee.

L'ultimo elemento su cui voglio soffermarmi è proprio quello che C. Gutleben definisce come “contemporary syncretism”, ovvero

¹⁵ Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 17

¹⁶ “Al posto delle categorie di pastiche e parodia, io interpreto questo processo come una forma di ventriloquio. Il ventriloquio comprende sia il ‘parlare come un’ e il ‘parlare da’ vittoriano; può prendere la forma sia dell'interpretazione di una voce sia del ‘gettare’ la tua voce in modo che possa sembrare provenire da qualche altra parte.” Hadley L., *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*, Palgrave Macmillan, 2010, p. 160

¹⁷ In Baudrillard J., *Simulacra and Simulations*. Translated by Sheila Faria Glaser, Michigan University Press, 1994, p. 6

an aesthetics of maximum plurality, exploiting, combining and revising all the aesthetic, generic or modal practices of the past – without setting any apart and without excluding any.¹⁸

Un lavoro di sintesi, in cui vengono interconnessi vari tipi di trauma, di contesti, di tradizioni estetiche, in un rapporto unità-molteplicità che sembra richiamare il concetto di *discordia concors* dei poeti metafisici.

Pur ammettendo la natura paradossale di tale affermazione, C. Gutleben, alla fine della sua analisi, afferma che è possibile individuare una tendenza nostalgica all'interno della narrativa neo-vittoriana, in quanto tali opere, celebrando in un certo senso la cultura vittoriana, non possono essere totalmente sovversive. L. Hutcheon, invece, parlando di postmodernismo, esclude a priori la possibilità di tale sentimento prospettando esclusivamente un “critical revisiting” in un “ironic dialogue”: personalmente ritengo che sostituendo il termine *nostalgia* con il termine omaggio, si possa giungere ad un efficace ‘sincretismo’.

1.2 Tra metafore e classificazioni: punti di vista

Diversi sono i tentativi di classificazione che sono stati effettuati in merito alla produzione neovittoriana, la maggior parte dei quali privilegia i temi trattati dalle opere. Il tentativo di Robin Gilmour è invece volto a fornire una categorizzazione delle varie tipologie di romanzo storico, ma, secondo Ann Heilmann, il risultato è

¹⁸ “Un’estetica della massima pluralità, che sfrutta, combina e rivisita tutte le pratiche estetiche, di genere o modali del passato – senza metterne da parte ed escluderne alcuna.” Gutleben C., *op. cit.*, p. 221

[u]seful, if perhaps a bit schematic and the categories overlap. A lot of texts have been published in the decade since that essay came out. It's important to keep the definitions open and fluid, otherwise criticism risks ossifying while the primary literature is continually evolving.¹⁹

Nel suo studio, Louisa Hadley cerca invece di ricomporre questa 'frattura' tra elementi più propriamente 'storici' e altri più 'vittoriani', proponendo una classificazione che tenga conto dei differenti approcci della narrazione al passato. In questo modo vengono individuate tre tipologie, di cui la prima si rifà alle narrative biografiche, la seconda alla *detective fiction*, mentre nella terza prevale "the trope of the haunting of the present by the past"²⁰. Questi approcci si concretizzano attraverso modalità che nello specifico si traducono nella citazione dei testi vittoriani, nella loro riscrittura, nell'imitazione del realismo vittoriano (o nella sua trasformazione) e nella realizzazione di testi pseudo vittoriani. A tal proposito, vorrei qui proporre una classificazione che tenga conto della presenza o meno di personaggi storici all'interno della trama, e che, in un certo senso, rappresenta una variante rispetto a quella proposta dalla Hadley. E' possibile individuare dei romanzi in cui l'elemento vittoriano è costituito esclusivamente dell'ambientazione, i personaggi sono creati dallo scrittore come derivazione di questo contesto, dunque un tipo di romanzo altamente mimetico; romanzi in cui personaggi fittizi, creati da autori vittoriani, vengono posti al centro di nuove storie, rappresentando così dei *sequel* o dei *prequel* (con intenzioni parodiche o meno); romanzi in cui sono presenti dei personaggi storici che si manifestano tramite una combinazione di tecniche stilistiche, diventando dunque dei *pastiche*, o attraverso delle citazioni. Come fa notare A. Heilmann,

¹⁹ "utile, anche se un po' troppo schematica e le categorie si sovrappongono. Diversi testi sono stati pubblicati durante l'ultima decade da quando il saggio è apparso. E' importante mantenere le definizioni aperte e fluide, altrimenti la critica rischia di fossilizzarsi mentre la letteratura primaria si evolve continuamente." Vedi Appendice B.

²⁰ "il tropo dell'infestazione del presente da parte del passato", Hadley L., *op. cit.*, p. 27

ogni classificazione deve però tenere conto della fluidità della materia che vuole descrivere, di conseguenza, sarebbe opportuno integrare più ‘classificazioni’ al fine di condurre un’analisi di tipo comparativo, piuttosto che inseguire la chimera della ‘classificazione ideale’.

Nella sezione precedente, in maniera molto sintetica, si è accennato a ‘riprese’ postmoderne di diversi periodi storici in diversi paesi, ma nessuno ha avuto, e continua ad avere, la portata del fenomeno neo-vittoriano: credo che tale successo di massa possa essere senza dubbio attribuito alla dimensione ‘visiva’ di questo fenomeno, al suo proporsi ‘concretamente’ al pubblico attraverso delle immagini, degli oggetti. A questo elemento si aggiunge anche il potere suggestivo del linguaggio che, attraverso parole come *afterlife* e *reverse tradition*, contribuisce ad aumentare il fascino del fenomeno, tanto attraverso le opere primarie quanto attraverso il fiorire di studi critici. Secondo Linda Hutcheon,

[a] further postmodern paradox that this particular kind of fiction enacts is to be found in its bridging of the gap between élite and popular art, a gap which mass culture has no doubt broadened.²¹

Ritengo che proprio nel costituire un ponte tra *highbrow* e *lowbrow narrative* risieda in fondo il merito più grande di questa narrativa. Le tavole inserite rappresentano due immagini estrapolate dalle locandine di due convegni: gli organizzatori di “Fashioning the Neo-Victorian” hanno deciso di rielaborare la *Proserpine* di Dante G. Rossetti, sostituendo al melograno un elemento che denota l’attuale società di massa, ovvero una bottiglia di vetro della Coca Cola. Il gruppo di Hull invece, per la giornata di studi intitolata “Neo-

²¹ “Un ulteriore paradosso postmoderno che questo particolare tipo di narrativa rappresenta si riscontra nel suo colmare il vuoto tra l’altre di élite e quella popolare, un vuoto che la cultura di massa ha senza dubbio ampliato.” Hutcheon L., *op. cit.*, p. 20

Victorian Art and Aestheticism”, ha preferito inserire in una scena d’interni vittoriana un elemento che caratterizza la tecnologia di ultima generazione, ovvero l’ipad. Le immagini che seguono, sono invece parte delle copertine del libro di S. Joyce e di C. Krueger: nella prima, si fa riferimento alla metafora del “rearview mirror” proposta dall’autore, mentre nella seconda campeggia il simbolo dell’era vittoriana, ovvero la Regina Vittoria, ed il simbolo dell’età contemporanea, il computer. Fatta eccezione per il libro di Joyce (di cui si avrà modo di discutere a breve), le scelte operate sottolineano chiaramente la complessa relazione tra tecnologia e storia, in cui proprio il progresso tecnologico, secondo M. Poster è *conditio sine qua non* per creare il contesto che dà vita alle riscritture/revisioni della storia, in quanto “technology rescripts the individual and alters historiography”²². J. Kucich e D. Sadoff, richiamando quanto scritto dalla Hutcheon affermano:

[t]hese nineteenth-century returns are produced by even as they manifest the explosion and diversification of the cultural marketplace since the emergence of visual and media technologies. These remakes also recall a time when high culture was “popular”, as the postmodern-Victorian mode both reifies a lost era of high culture and popularizes its imitations.²³

Diverse sono le immagini adottate in relazione al rapporto tra passato e presente, e altrettante sono le metafore utilizzate. Di seguito si propone una breve disamina di tre metafore in particolare, in quanto ritengo che siano le più rappresentative dell’atteggiamento dei critici nei confronti del fenomeno letterario neo-vittoriano:

²² “la tecnologia riscrive l’individuo e modifica la storiografia”, Poster M., in J. Kucich and D. F. Sadoff, *op. cit.*, p. xxii

²³ “Questi ritorni del diciannovesimo secolo sono prodotti, come essi stessi rendono manifesto, da un’esplosione e diversificazione del mercato culturale dall’emergere delle tecnologie visive e dei media. Questi rifacimenti richiamano anche un tempo in cui la cultura elevata era “popolare”, mentre la modalità vittoriano postmoderna al contempo reifica un’era perduta di cultura elevata e rende popolari le sue imitazioni.” *Idem*, p. xi

- ***Rearview mirror***: nelle pagine introduttive del suo studio, S. Joyce spiega il perché dell'adozione di tale metafora, scrivendo che

The starting point for this study, then, is the observation that we never really encounter “the Victorians” themselves but instead a mediated image like the one we get when we glance into our rearview mirrors while driving. The image usefully condenses the paradoxical sense of looking forward to see what is behind us, which is the opposite of what we do when we read history in order to figure out the future. It also suggests something of the inevitable distortion that accompanies any mirror image, whether we see it as resulting from the effects of political ideology, deliberate misreading, exaggeration, or the understandable simplification of a complex past.²⁴

Un'immagine che punta ad evidenziare tanto la distanza che ci separa dal passato quanto l'impossibilità di farne esperienza diretta, in quanto 'condannati' a entrare in contatto con i nostri illustri predecessori tramite uno specchio, io direi un testo. All'esperienza mediata, si aggiunge poi un elemento molto importante, ovvero quello della ricerca della propria identità: guardare indietro, paradossalmente, implica avere una 'guida' più sicura, e dunque ci permette di proiettarci nel futuro; allo stesso tempo però, lo specchio distorce l'immagine che ci viene proiettata, dunque, a seconda dell'angolazione, l'oggetto può sembrare più lontano di quanto in realtà non sia, o viceversa.

²⁴ “Lo spunto iniziale di questo studio, allora, è la presa d'atto che noi non incontriamo mai veramente i “vittoriani” stessi ma al contrario un'immagine mediata come quella che abbiamo quando diamo un'occhiata ai nostri specchietti retrovisori mentre guidiamo. L'immagine condensa in maniera molto utile il senso paradossale del guardare avanti per vedere quello che è dietro di noi, che è l'opposto di quello che facciamo quando leggiamo la storia per capire il futuro. Suggestisce anche qualcosa dell'inevitabile distorsione che accompagna ogni immagine nello specchio, sia che lo vediamo come il risultato degli effetti dell'ideologia politica, un'interpretazione errata deliberata, un'esagerazione, o la comprensibile semplificazione di un passato complesso.” Joyce S., *The Victorians in the Rearview Mirror*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 2007, p. 4

- ***Opaque/transparent glass***: questa immagine, fornita da R. Kiely, si ricollega in un certo senso a quanto detto da Joyce, ma presenta una peculiarità nuova, in quanto

[i]n modern and postmodern theory, the glass – opaque or transparent – has retained an enigmatic usefulness as an image for the possibilities (and impossibilities) of knowledge and representation. The contemporary preoccupation with intertextuality is one sign that concepts of influence, allusion, and tradition may not be as well served by critical narratives of unified progression as they are by layered images of multiple reflections and unexpected transparencies.²⁵

Paventando l'inadeguatezza della critica nel seguire le immagini sfaccettate, sempre mutevoli, prodotte da questo processo di rifrazione, lo studioso continua dicendo che scegliere tra “the dark and the clear glass, the mirror and the window, the word as reflective or transparent”²⁶ sarebbe impossibile, in quanto, secondo Kiely, sarebbe come scegliere tra ‘ora’ e ‘poi’, due dimensioni temporali che abitiamo entrambe allo stesso modo.

- ***Ghosts/revenants***: il “trope of haunting and spectrality” è stato messo in evidenza più volte da Rosario Arias e Patricia Pulham. In particolare, la Pulham, in riferimento ad una delle due opere in esame, ovvero *Dan Leno and the Limehouse Golem*, scrive che

²⁵ “Nella teoria moderna e postmoderna, il vetro – opaco o trasparente – ha mantenuto un’ utilità enigmatica come un’ immagine della possibilità (e impossibilità) di conoscenza e rappresentazione. La preoccupazione contemporanea nei confronti dell’ intertestualità è un segno che concetti di influenza, allusione e tradizione potrebbero non essere serviti così bene dalle narrative critiche di progressione unificata così come lo sono dalle immagini stratificate di molteplici rifrazioni ed inaspettate trasparenze.” Kiely R., *Reverse tradition: Postmodern Fictions and the 19th Century Novel*, Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press, 1993, p. 12

²⁶ “il vetro chiaro e quello scuro, lo specchio e la finestra, la parola come in grado di riflettere o trasparente”, *Idem*, p. 35

[t]he neo-Victorian novel and, indeed, the metahistorical romance, express this dilemma: re-creations can never ‘exactly repeat the past’; the literary past and its historical ‘truth’ therefore represents a ‘lie’, or ‘death truth’ which remains a Golem-like spectre which haunts contemporary writing.²⁷

L’associazione al golem non è casuale, né dipende interamente dal romanzo di Peter Ackroyd, infatti, come spiega la studiosa (citando H. J. Kieval), il golem creato dal Rabbi Judah Loew ben Bezalel è ‘attivato’ dalla parola *emeth*, che significa verità: per renderlo innocuo, occorre cancellare dalla sua fronte la lettera “e”, formando in questo modo la parola *meth*, che significa morte, dunque una verità morta. Rosario Arias di contro, individua una correlazione specifica tra narrativa contemporanea e *spirit photography* vittoriana, scrivendo che

the paradoxical nature of (spirit) photography, both about presence and absence, life and death, not only connected with mourning, death and loss, but also with recovery, hope and considerable energy, offers an all inclusive attitude (both/and), that can shed light on the spectral presence of the Victorian past in contemporary fiction.²⁸

L’operazione descritta dalla Arias si configura dunque come un duplice movimento: se da un lato infatti vi è la consapevolezza di recuperare qualcosa che non è più in essere,

²⁷ “Il romanzo neo-vittoriano e, in effetti, il romance metanarrativo, esprimono questo dilemma: le ri-creazioni non possono mai ‘ripetere esattamente il passato’; il passato letterario e la sua ‘verità’ storica di conseguenza rappresenta una ‘menzogna’, o una ‘verità morta’ che rimane come uno spettro simile al golem che infesta la scrittura contemporanea.” Arias R. and P. Pulham, *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 178

²⁸ “La natura paradossale della (*spirit*) *photography*, riguardando sia la presenza sia l’assenza, la vita e la morte, non solo è connessa al lutto, alla morte e alla perdita, ma anche al recupero, alla speranza e ad una considerevole energia, offre un’attitudine onnicomprensiva (sia/sia), che può gettare luce sulla presenza spettrale del passato vittoriano nella narrativa contemporanea.” Arias R., “(Spirit) Photography and the Past in the Neo-Victorian Novel” in Munford R. and P. Young (eds.), *LIT: Literature Interpretation Theory*, 20:1-2, 2009, p. 104

dall'altra vi è il tentativo di “unveiling and materializing what is hidden or remains invisible in Victorian Culture”²⁹.

1.3 Scrittori a confronto

Gli autori che sono stati scelti per questo studio ricoprono posizioni molto diverse nella scena culturale. Sebbene sia ormai un autore affermato, con alle spalle una carriera quasi trentennale, Christopher Priest continua ad essere considerato come un *newcomer*, o meglio, Nick Hubble parla di una vera e propria invisibilità agli occhi del pubblico e, soprattutto, dell'*academia*. Ha ricevuto diversi riconoscimenti prestigiosi, tra i quali il *James Tait Black Memorial Prize* per il romanzo *The Prestige*, oppure ancora il *Kurd Lasswitz Award* in Germania o *Le Grand Prix de L'Imaginaire* in Francia, eppure, prendendo in prestito le parole che Richard Aldington dedicava a D. H. Lawrence, quando un genio viene al mondo, un segno indiscutibile del suo valore consiste proprio nel fatto che i *dunces* sono tutti contro di lui. Per Hubble, comunque,

[...] Priest's public invisibility is not simply a product of the well-known perfidy of mainstream critics and cultural commentators, but has also become a matter of choice concomitant with the years of diligent practice spent honing to perfection a natural talent for misdirection.³⁰

²⁹ “disvelare e materializzare quanto è celato o rimane invisibile nella cultura vittoriana” *Ibidem*.

³⁰ [...] L'invisibilità pubblica di Priest non è soltanto il frutto della ben conosciuta perfidia dei critici del grande circuito e dei commentatori culturali, ma è divenuta anche una questione di scelta, concomitante con gli anni di diligente pratica spesi ad affinare fino alla perfezione un naturale talento per il depistaggio.” Hubble N., “Priest's Repetitive Strain”, in Butler A. M. (ed.), *Christopher Priest: The Interaction*, London, The Science Fiction Foundation, 2005, p. 35

Una scelta dunque di tenersi in disparte, di essere quasi un *outsider*, che in ogni caso non giustifica totalmente l'assenza del suo nome dal sito del British Council dedicato agli scrittori contemporanei.

Peter Ackroyd al contrario, è uno degli scrittori di spicco della scena letteraria inglese e, nel corso degli anni, le sue opere sono divenute oggetto di una vera e propria moltitudine di saggi, articoli e studi critici, tanto da 'impaurire' chiunque si appresti a scrivere su di lui. I premi conferiti allo scrittore, così come le nominations, sono molte, e qui voglio ne voglio ricordare solo alcuni, tra cui il *Somerset Maugham Award*, nel 1984, per *The Last Testament of Oscar Wilde*, il *Guardian Fiction Prize* per *Hawksmoor* nel 1985, ed il *James Tait Black Memorial Prize* (per la biografia), nel 1998, per *The Life of Thomas More*, e infine la candidatura al *Booker Prize for Fiction* nel 1988 con *Chatterton*. L'unica 'stranezza' in questo prestigioso curriculum è costituita dal fatto che il romanzo *Dan Leno and the Limehouse Golem*, sebbene condivida diversi elementi con le opere qui citate, non sembra, a mio avviso, aver ricevuto la giusta attenzione da parte della critica. Nel già citato sito web del British Council, si legge:

It is but one of the paradoxes of Peter Ackroyd that he is most inimitable when he is most imitative. His originality and strength lie in this capacity for empathic engagement with the past, rendering literary and historical material immediate and vivid. It is equally surprising that his popularity seems to increase almost in inverse proportion to the erudition and complexity of his work.³¹

³¹ "E' solo uno dei paradossi di Peter Ackroyd che diventa più inimitabile quando è più imitativo. La sua originalità e forza risiede in questa capacità per l'impegno simpatetico con il passato, presentando il materiale letterario e storico in maniera immediata e vivida. E' egualmente sorprendente che la sua popolarità sembri acrescere quasi in proporzione inversa all'erudizione e alla complessità del suo lavoro." <http://literature.britishcouncil.org>

Sottolineando il grande successo avuto da Peter Ackroyd, l'autore di questa pagina identifica la funzione di mediatore che lo scrittore assume, in quanto le sue opere fungono da collegamento tra una cultura erudita e la diffusione di massa. Allo stesso tempo, si rintraccia in queste parole una delle caratteristiche più importanti del romanzo neo-vittoriano, ovvero il suo essere *imitative*, ma non per questo *repetitive*.

Nei confronti del romanzo, le posizioni dei due scrittori sono a dir poco antitetice, in quanto nonostante entrambi si propongano di comunicare un messaggio al pubblico, diversa è per loro la relazione tra storia e romanzo: se per Priest infatti, non rientra tra i compiti di questo genere letterario il ricreare la storia, la posizione di Ackroyd può essere ricondotta, in un certo senso, a quella di Joseph Conrad, secondo cui “fiction is history, human history, or it is nothing”³². Entrambi però dimostrano un particolare interesse nel tema dell'identità individuale, e della sua conseguente ricerca, così come dimostra tanto l'indagine dei personaggi di Priest, volta a scoprire il segreto dei due illusionisti, quanto quella condotta dai personaggi di Ackroyd per svelare l'identità del golem. Due scrittori profondamente diversi, due opere straordinariamente affini: mentre Ackroyd non fa mistero delle tensioni che sottendono la sua scrittura, dimostrando di essere uno storico ed un biografo di grandi qualità, nel caso di Priest, l'essere ‘storico’ del suo romanzo, è paragonabile ad una sorta di effetto collaterale, e a questo proposito, vengono in mente le parole di D. H. Lawrence, “never trust the artist, trust the tale”³³.

Nel corso dell'analisi sarà dato ampio spazio ad una valutazione comparativa delle due opere, e di conseguenza dei due autori, soprattutto nella sezione dedicata alle conclusioni. Per questa ragione, vorrei inserire qui un breve accenno alla posizione di due importanti autori, che ho avuto modo di intervistare nella fase di ricerca per questo studio,

³² “la narrativa è storia, storia umana, o non è nulla”, J. Conrad, in Fleishman A., *The English Historical Novel*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1971, p. viii

³³ “non fidatevi mai dell'artista, fidatevi del racconto”, D. H. Lawrence in *Studies in Classic and American Literature*. Edited by E. Greenspan, C. Vasey and J. Worther, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

ovvero Gyles Brandreth e Susan Sellers. I due scrittori richiamano per certi versi la dicotomia Priest/Ackroyd, sia dal punto di vista della formazione, in quanto la Sellers proviene dal mondo accademico mentre Brandreth da quello dello spettacolo, così come dal punto di vista della diffusione, dal momento che Brandreth – così come Ackroyd – può vantare diversi titoli con la qualifica di *best seller*. Alla domanda su quale fosse secondo loro il ruolo attribuibile al personaggio storico nelle loro opere, entrambi hanno risposto che la ‘sua’ presenza era dovuta ad esigenze della trama. In altre parole, per la Sellers, si trattava di coniugare il suo interesse accademico per Virginia Woolf e Vanessa Bell all’idea di scrivere sull’intensità dei rapporti tra sorelle. Nel caso di Brandreth invece, le sue opere sono frutto dell’intenzione di dar vita ad una serie di biografie su Wilde, e al tempo stesso, di sfruttare tutte le potenzialità offerte dal genere della *detective fiction*. In merito al rapporto tra finzione letteraria ed accuratezza nel riportare i ‘fatti’ storici, Susan Sellers scrive:

Although I made a strict rule to myself that I would not deliberately contradict any known fact, I was also very clear that I was writing a novel as opposed to a biography or historical account. I think using the first person helps signal to readers that although ‘Vanessa and Virginia’ is inspired by actual historical figures, it is nevertheless a work of fiction.³⁴

Mentre Gyles Brandreth afferma:

For me, the satisfaction is ensuring that Wilde and Conan Doyle and the other real people in the stories do behave as they would have done: I am attempting to be accurate. But, given Wilde’s personality and his own delight in making a myth of

³⁴ “Sebbene mi sia data come regola il fatto che non avrei contraddetto deliberatamente ogni fatto conosciuto, avevo chiaro in mente che stavo scrivendo un romanzo in contrapposizione ad una biografia o ad un resoconto storico. Penso che usare la prima persona contribuisce a segnalare ai lettori che, sebbene *Vanessa and Virginia* è ispirato da figure storiche reali, rimane comunque un’opera narrativa.” Vedi Appendice E.

himself, I think his ghost would allow me a certain degree of licence. [...] I believe it is true to how he was and how he was perceived at that time.³⁵

Entrambi gli scrittori parlano di una certa ‘libertà’ nelle scelte da effettuare in merito al personaggio, ma se per la Sellers ciò è dovuto ad una caratteristica implicita del genere *novel*, per Brandreth ciò dipende dalla poliedricità delle figura che ha scelto. Inoltre, entrambi gli scrittori mettono a fuoco due elementi che saranno evidenziati nel corso di questo studio: il ricorso alle narrazioni in prima persona, che servono a segnalare ai lettori che si tratta di una ‘ricostruzione’ personale dello scrittore, e che, nel dipingere il personaggio si è tenuto conto di due elementi: le caratteristiche proprie del personaggio e il modo in cui è ‘recepito’ dalla società in cui ha vissuto.

Nelle pagine che seguono, è intenzione fornire alcune linee guida che ci permettano di inquadrare il romanzo neo-vittoriano nel più ampio genere del romanzo storico, affinché si possano meglio comprendere i risultati ottenuti dall’analisi. Ritengo però opportuno inserire qui quasi una sorta di punto di partenza per la disamina che segue, e allo stesso tempo una conclusione ‘parziale’ di quanto fin qui detto, ovvero le parole di Lawrence, che credo si adattino perfettamente a quanto questo studio intende esprimere:

It is the novelists and dramatists who have the hardest task in reconciling their metaphysic, their theory of being and knowing, with their living sense of being. [...] But the metaphysic must always subvert the artistic purpose beyond the artist’s conscious aim. Otherwise the novel becomes a treatise.³⁶

³⁵ “Per me, la soddisfazione consiste nel garantire che Wilde e Conan Doyle e le altre persone reali nelle storie si comportano come si sarebbero comportati: sto cercando di essere accurato. Ma, data la personalità di Wilde ed il suo stesso piacere nel fare di sé un mito, penso che il suo fantasma mi permetterà un certo grado di licenza. [...] Credo risponda a quello che era e a come era percepito a quel tempo.” Vedi Appendice A.

³⁶ “Sono i romanzieri ed i drammaturghi che hanno il duro compito di riconciliare la loro metafisica, la loro teoria dell’essere e del conoscere, con il loro vivo senso di essere. [...] Ma la

1.4 Proposte per uno studio sul ruolo del personaggio storico

Nella sezione iniziale, si faceva riferimento all'articolo di A. Kirchknopf in merito alla definizione delle caratteristiche principali del romanzo neo-vittoriano: vorrei nuovamente ritornare su questo articolo per sottolineare che, nello studio di questo genere di romanzo, si possono riscontrare due approcci principali. Per dirla con Kirchknopf:

Two broad approaches to terming postmodern fictional reworkings of the Victorian era can be distinguished: one makes the literary critical terminology of the novel, such as historical fiction or historiographic metafiction its foundation, while the other takes the historically or culturally perceived term Victorian as a basis and attaches prefixes or suffixes to it [...] in order to recontextualise current rewrites in different ideological discourse.³⁷

Il romanzo neo-vittoriano, in quanto genere che rappresenta sincreticamente caratteristiche estremamente contemporanee ed altre appartenenti alla tradizione, si trova dunque – sostiene A. Heilmann – in bilico, o meglio, ad esistere in due dimensioni, e di conseguenza, fino ad oggi, i critici (siano essi specialisti di letteratura contemporanea o vittoriana) hanno prediletto un'angolazione rispetto ad un'altra, senza fornire una visione di insieme. Il primo studio che tenta questa operazione così ambiziosa è quello di Louisa Hadley, con cui, in un certo senso, questo studio si identifica, poiché, come lei stessa scrive,

metafisica deve sempre servire il proposito artistico dietro lo scopo cosciente dell'artista. Altrimenti il romanzo diventa un trattato.” D. H. Lawrence in Beal A., *op. cit.*, p. 188

³⁷ “Si possono distinguere due approcci nel definire le rielaborazioni fittizie postmoderne dell'era vittoriana: uno si basa sulla terminologia letteraria critica del romanzo, come romanzo storico o metanarrativa storiografica, mentre l'altro ha come base il termine vittoriano, storicamente e culturalmente percepito, per attaccarvi dei prefissi o dei suffissi [...] al fine di ricontestualizzare le attuali riscritture in un discorso ideologico diverso”. Kirchknopf, *op. cit.*, p. 59

[t]he singularity of the Victorian context distinguishes neo-Victorian fiction from other postmodern historiographic metafiction.³⁸

Raccontare è forse una delle operazioni più antiche, si pensi infatti allo *story-telling*, al fatto di affidare la conoscenza di un popolo alle parole, tramandate di generazione in generazione. Non altrettanto antica ma di certo non proprietà esclusiva della società in cui viviamo, è la riflessione che accompagna la trasmissione di questa conoscenza. Qualche tempo fa, sul *Guardian*, veniva pubblicato un articolo dal titolo ‘Can fiction tell the truth?’ Una domanda senza dubbio molto impegnativa, a cui si potrebbe rispondere affermativamente senza troppe remore. Infatti, non è messo in discussione il fatto che il romanzo racconti una verità, il punto è stabilire a chi appartenga. Partendo da considerazioni generali sul rapporto di *history* e *fiction*, intendo di seguito discutere alcune implicazioni sul ruolo del personaggio storico, perché ritengo possano essere utili per una piena comprensione delle opere in analisi.

§

Avrom Fleishman sceglie come inizio per il suo *The English Historical Novel* una frase molto significativa:

ART is “BUT” a vision, yet it is very difficult to fix the belief that historical novels are but works of art.³⁹

³⁸ “La singolarità del contesto vittoriano distingue la narrativa neo-vittoriana da ogni altra metanarrativa storiografica postmoderna” Hadley L., *op. cit.*, p. 19

³⁹ “L’arte è “solo” una visione, eppure è davvero difficile fissare la convinzione che i romanzi storici sono solo opere d’arte.” Fleishman A., *op. cit.*, p. ix

Il genere del romanzo storico è infatti uno dei generi più controversi della storia della letteratura, da un lato considerato quasi come la chiave per comprendere il passato, dall'altro, come un genere a cui si guarda con profonda diffidenza dal momento che è frutto di una individualità, e dunque non può aspirare a trasmettere verità oggettive. Dal 1971, anno di pubblicazione del libro di Fleishman, sono stati pubblicati diversi studi, tra cui l'ormai famoso volume di Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, ma ritengo che alcune affermazioni continuino ad essere più che mai valide, ed è per questo che vorrei utilizzarle come base per le mie osservazioni.

Sebbene il dibattito sul genere del romanzo storico sia più che mai vivo, e non credo che si arriverà mai ad esaurire un argomento di tale portata, c'è un punto fisso da cui non si può prescindere: come ha evidenziato da Linda Hutcheon, *history e fiction* sono due sistemi che rendono significanti quelli che noi chiamiamo 'fatti'. Allo stesso modo, tanto la letteratura creativa quanto i resoconti storici si basano sul linguaggio, su una rete di referenze e referenti, dei veri e propri "systems of signification, by which we make sense of the past"⁴⁰. Rispetto alla tipologia di romanzo storico che la tradizione ci ha tramandato, il 'pregio' del genere *historiographic metafiction* consisterebbe nel mostrare la "fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured"⁴¹. Per tale ragione, Daniel Bedgood sottolinea l'intenzionalità della 'costruzione' narrativa quando dice

[...] the awareness that looking at the past is never the disinterested, objective activity it can be portrayed as. [...] treating the wealth of different stories and ways of telling them as an important consolation to the loss of the illusion of historical

⁴⁰ "sistemi di significazione, tramite cui diamo un senso al passato", Hutcheon L., *op. cit.*, p. 89

⁴¹ "che la narrativa è condizionata storicamente e la storia strutturata in modo discorsivo", *Idem*, p. 120

certitude. [...] Fiction, in its own way, is an historical record reflecting the changes in ideological concerns of the time of its production.⁴²

Come è stato osservato in relazione alle opere di Priest ed Ackroyd, il guardare indietro al passato non è un'attività 'disinteressata', bensì è sottesa da un preciso scopo, ovvero quello di comunicare qualcosa, o di trovarvi qualcosa. Il concetto di storicità non è andato perduto come sembra ritenere F. Jameson, si è semplicemente trasformato, così come ha fatto la *fiction*, qui intesa come un'evoluzione stessa dell'*historical account*. L'unica 'consolazione' allora, come la definisce Bedggood, alla perdita di una singola storia certa, consiste nel sostituirla una valutazione comparativa di più storie. A tal proposito, ritengo che questo esemplifichi perfettamente l'atteggiamento 'democratico' postmoderno, ovvero il fatto di attribuire la stessa importanza a diverse versioni, rendendo il singolo individuo partecipe nella creazione di significato, in quanto tocca a lui/lei il compito di mettere insieme i pezzi del puzzle.

La teoria dei *threads*, elaborata da Fleishman, può essere ricollegata non solo a quanto fin qui detto, ma soprattutto all'affinità individuata da Ackroyd nel lavoro di storico e romanziere. Per dirla con Fleishman,

Both the novelist and the historian, however, fill the gaps in the received data with imaginative "threads". [...] The historian tries to add sufficient "points" so that only one "thread" or hypothesis can fill the space [...] The better historical novels fill in the threads where there is room for alternative hypotheses, but not where the gaps are so wide as to allow any hypothesis. [...] The novelist goes a bit farther than the inferentially necessary; some of the threads with which he fills the web of

⁴² “[...] la consapevolezza che guardare al passato non è mai un'attività disinteressata, oggettiva, come può essere dipinta. [...] trattando la ricchezza di differenti storie e modi di raccontare come una consolazione importante per la perdita dell'illusione della certezza storica [...] La narrativa, a suo modo, è un archivio storico che riflette i cambiamenti nelle preoccupazioni ideologiche del tempo della sua produzione.” Bedggood D., '(Re)Constituted Pasts: Postmodern Historicism in the Novels of Graham Swift and Julian Barnes', in Acheson J. and S. C. E. Ross (eds.), *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 205 e 214

historical knowledge are inserted for the sake of the total design rather than for the discrete data to be linked. His web is not a causal chain but a picture, whose meaning is a formal whole.⁴³

L'immagine molto suggestiva fornita dallo studioso è in linea con quanto sarà presentato nella sezione conclusiva, ovvero l'iperbole, inteso come grafico matematico che esemplifica la condizione del personaggio storico. Il compito dello scrittore e dello storico, come era già stato anticipato, consiste nel 'riempire' alcuni spazi, nel 'ricostruire' dei legami tra gli eventi. Fleishman però sottolinea che esiste un limite a questa operazione, ovvero che la distanza tra i due eventi non dovrebbe essere troppo ampia, così da non lasciare spazio ad infinite ipotesi, bensì ad un numero ristretto (o forse solo una). Ancora una volta il paragone con la rappresentazione matematica è calzante, in quanto più i punti sono vicini, più c'è una buona approssimazione. Inoltre, nel descrivere i risultati ottenuti dagli scrittori, egli aggiunge che alcuni 'fili' sono aggiunti non per 'necessità', ma per rendere armonico il progetto. Sebbene Banfield scriva che "the fictional narrative statement is immune to judgements of truth or falsity"⁴⁴, in quanto nella narrativa sono sospesi, quanto scritto da Fleishman non fa altro che reiterare, in un certo senso, il concetto di limite espresso nell'articolo del *New York Times*: invece di essere un limite oggettivo, è un qualcosa che lo studioso sembra affidare più al buon senso personale, sicché ancora una volta si ritorna al punto di partenza, una scelta soggettiva. Come avrò modo di dimostrare

⁴³ Lo scrittore e lo storico, ad ogni modo, riempiono i vuoti nei dati che ricevono con dei "fili" immaginari. [...] Lo storico prova ad aggiungere sufficienti "punti" cosicché solo un "filo" o un'ipotesi possa riempire quello spazio [...] I migliori romanzi storici inseriscono fili dove esiste spazio per ipotesi alternative, ma non dove gli spazi sono così ampi da permettere ogni ipotesi. [...] Il romanziere va un po' oltre rispetto a quanto deduttivamente necessario; alcuni dei fili con cui riempie la rete della conoscenza storica sono inseriti per il piacere della progettazione completa, piuttosto che per legare i singoli dati. La sua rete non è una catena causale ma una figura, il cui significato è un tutto formale." Fleishman A., *op. cit.*, p. 6

⁴⁴ "l'affermazione della narrativa fittizia è immune da giudizi di verità o di falsità", A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982, p. 258

più avanti, ritengo che, attraverso l'inserimento di elementi storici si abbia la possibilità di 'arricchire', nel senso più profondo del termine, la narrativa, e che, a sua volta, in questo modo si dia la possibilità di fornire alla storia nuove alternative.

Prima di passare alla sezione successiva che sarà dedicata in maniera specifica ai personaggi storici, ritengo opportuno riportare di seguito un piccolo schema che ci aiuti nell'inquadrare i dettami del romanzo storico, o meglio, le caratteristiche che costituiscono un buon romanzo storico. Ho infatti scelto, oltre al già citato articolo del *New York Times*, che esprime un po' il sentire comune, un scrittrice, M. Renault, ed il noto critico G. Lukács. Ogni punto di vista, ognuno a suo modo, esemplifica la diffusione di alcuni preconcetti, ovvero

Articolo del *New York Times*: la presenza di fatti storici; i personaggi storici devono avere le stesse caratteristiche che la 'sober history' ha attribuito loro; nell'aggiungere nuovi elementi, lo scrittore deve "adornare" la storia con la sua arte, non distorcere i fatti.

M. Renault: la verità intesa come corrispondenza con il fatto storico; l'universalità della visione; simpatia immaginativa con gli uomini del passato.

G. Lukács: il protagonista deve essere un 'tipo'; i dettagli sono relativamente non importanti; i personaggi storici devono giocare un ruolo secondario, e mostrare lo "specifically historical"⁴⁵.

Eccetto per la visione di Renault, si fa esplicito riferimento al ruolo che i personaggi dovrebbero avere: di seguito, sarà descritto il nuovo ruolo assunto da questo genere di

⁴⁵ La decisione di fare specifico riferimento a questi tre 'fonti' risiede nel fatto che, ognuno a suo modo, esemplifica un punto di vista diverso. Nonostante l'articolo del *New York Times* sia stato scritto nel lontano 1930, è facile notare come molte delle "prescrizioni" siano riconducibili a dei clichè ancora oggi esistenti. Lo studio di G. Lukács, continua ad essere una fonte autorevole per chi intenda studiare il genere del romanzo storico, nonostante l'opera in questione risalga al 1965. La scrittrice Mary Renault, il cui periodo di attività corrisponde grossomodo a quello del critico, costituisce una sorta di voce della 'categoria' scrittori.

personaggi, ben lontano dall'essere marginale e soprattutto impossibile da descrivere attraverso una figura bidimensionale.

§

Da quanto fin qui emerso, i romanzi neo-vittoriani presentano delle caratteristiche squisitamente postmoderne, come la discontinuità del tempo, oppure ancora nel metodo di strutturazione del plot⁴⁶, dal punto di vista tematico. E per quanto riguarda i personaggi? Christian Gutleben, riprendendo le considerazioni enunciate da Aleid Fokkema, osserva che mentre il metodo di caratterizzazione realista si basava su motivazioni psicologiche, sulla coerenza tra gli individui e il loro background, così da fornire una serie di tratti umani che li rendevano riconoscibili ai lettori, con l'avvento del modernismo si lasciava spazio all'“irrational working of the mind”, che influenzava la struttura stessa dell'opera. Per quanto riguarda invece la caratterizzazione postmoderna, osserva che dell'*old stable ego* vittoriano non è rimasto più nulla, in quanto

[b]ecause of the free interplay of signs which excludes stable identities or fixed meanings, postmodern characters have multiple, fragmentary and dispersed selves where discourse has replaced the convention of psychological depth.⁴⁷

Cosa succede però quando queste caratteristiche si riflettono su un personaggio che ha un referente extra-testuale? La critica di James nei confronti del romanzo storico si baserebbe

⁴⁶ Nelle opere in analisi, in entrambi i casi, ci sono delle coincidenze che danno luogo ad una serie di rapporti causa ed effetto.

⁴⁷“ A causa della libera interazione di segni che escludono identità stabili o significati fissi, i personaggi postmoderni hanno identità molteplici, frammentarie e disperse, dove il discorso ha rimpiazzato la convenzione della profondità psicologica.” Gutleben C., *op. cit.*, p. 159

sul concetto di “fatal cheapness”, che dipende dalla difficoltà oggettiva di interpretare il pensiero di individui così lontani dallo scrittore/lettore. Secondo Cora Kaplan invece, proprio questa ‘diversità’ rappresenterebbe una sfida per lo scrittore neo-vittoriano, in quanto, nel definire la *biofiction*, scrive:

[...] it is now an almost clichéd assumption that autobiography and memoir inevitably construct and invent their authors as quasi-fictional characters. [...] But the ‘bio’ in biofiction also references a more essentialised and embodied element of identity, a subject less than transcendent but more than merely discourse.⁴⁸

Un personaggio che si situa in una sorta di stato liminale, un’entità che non è totalmente testuale, ma il cui referente nel mondo reale non è più così definito. Sottolineando che *reference* non equivale a *correspondence*, Linda Hutcheon osserva che, mentre nella teoria del romanzo storico di Lukács, il personaggio storico è usato per “hide the joins between fiction and history in a formal and ontological sleight of hand”⁴⁹, all’interno della narrativa postmoderna questo *status* diventa oggetto di inchiesta. Ed è proprio questo il punto di svolta, il mettere in discussione uno *status* ormai quasi garantito, che fa concludere alla Hadley che

[...] when neo-victorian fictions incorporate historical figures, they remain committed to the historical specificity of that figure; they do not simplistically establish Victorian ‘types’ but rather question the very process by which an historical individual becomes an exemplar of an age.⁵⁰

⁴⁸ “[...] il fatto che l’autobiografia e le memorie inevitabilmente costruiscono ed inventano i loro autori quasi come personaggi fittizi, ora costituisce una supposizione quasi diventata scontata. [...] Ma ‘bio’ nella biofiction si riferisce ad un elemento dell’identità più essenziale e incarnato, un soggetto un po’ meno che trascendente ma un po’ più che semplicemente discorso.” Kaplan C., *op. cit.*, p. 65

⁴⁹ “per celare le giunture tra narrativa e storia con un rapido movimento di mani formale e ontologico” Hutcheon L, *op. cit.* p. 114

⁵⁰ “[...] quando le narrative neo-vittoriane incorporano figure storiche, rimangono vincolate alla specificità di quella figura; non stabiliscono in maniera semplicistica dei ‘tipi’ vittoriani ma

Nonostante rimanga l'ispirazione al modello rappresentato da W. Scott, in quanto la psicologia del personaggio deve rispettare quella dell'epoca in cui è vissuto e non quella dello scrittore, la rappresentazione del personaggio storico neo-vittoriano è da connettersi alle modalità narrative delle opere, nel caso specifico alla narrazione biografica che la studiosa esamina. Secondo Linda Hutecheon invece, esisterebbero sì dei 'tipi' all'interno della *historiographic metafiction*, ma questi rappresenterebbero dei nuovi tipi, basati in realtà su dei soggetti *ex-centric*⁵¹.

Noemi Jacobs traccia un interessante profilo della 'storia' del personaggio storico nel suo libro, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, lamentando però il fatto che, nell'ultimo decennio, il ricorso a questi personaggi non sia stato "factually based nor historically justified", e questo poiché

[...] instead of simply filling in the gaps in the historical record – coloring in the rigid outline of a historical persona – they may transform the persona into a three-dimensional sculpture or, alternately, exaggerate and exploit its cartoon qualities.⁵²

Interessante il riferimento che viene fatto tanto al lavoro di Fleishman, con la ripresa del concetto di riempire degli spazi vuoti, quanto all'operazione della coloritura, sottolineata dall'articolo del *New York Times*, il cui autore afferma tra l'altro:

Another equally important rule requires that the historic personages introduced into the tale should bear characteristics as those which sober history attributes to them.⁵³

piuttosto mettono in discussione il processo stesso attraverso cui un individuo storico diventa l'esempio di un'epoca." Hadley L., *op. cit.*, p. 18

⁵¹ Cfr. L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 56

⁵² "[...] Invece di riempire semplicemente gli spazi con dati storici – colorando all'interno del profilo rigido della persona storica – potrebbero trasformare la persona in una scultura tridimensionale o, in alternativa, esagerare e sfruttare le sue qualità di *cartoon*." Jacobs N., *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois University Press, 2006, p. xvi

⁵³ "Un'altra caratteristica egualmente importante è che i personaggi storici introdotti nella storia debbano avere caratteristiche simili a quelle che la storia seria ha attribuito loro." 'Historical

E nonostante l'articolista accetti che ci siano una infinità di giudizi sui vari personaggi, dal momento che i giudizi su tali figure possono essere vari, il fatto di attribuire loro false azioni o altri pensieri, costituisce un vero e proprio reato, non solo contro la verità ma anche contro la "literary perfectness". Inoltre, un principio fondamentale da rispettare è quello della verosimiglianza:

One of the feature of the true historical novel insists that whatever minor and fictitious characters and incidents are introduced into tales, they shall be in keeping with the age and the environment, and their relations to the historic personages and events such as to give them an air of probability.⁵⁴

Nel mettere in pratica questa sorta di prescrizione, Fleishman individua però una difficoltà oggettiva, in quanto

[t]here is an obvious theoretical difficulty in the status of "real" personages in "invented" fictions, but their presence is not a mere matter of taste. It is necessary to include at least one such figure in a novel if it is to qualify as historical. [...] The historical novel is distinguished among novels by the presence of a specific link to history: not merely a real building or a real event but a real person among the fictitious ones.⁵⁵

Di conseguenza, la presenza di un personaggio storico all'interno della trama diventa un elemento necessario, poiché proprio attraverso questa presenza l'opera può essere

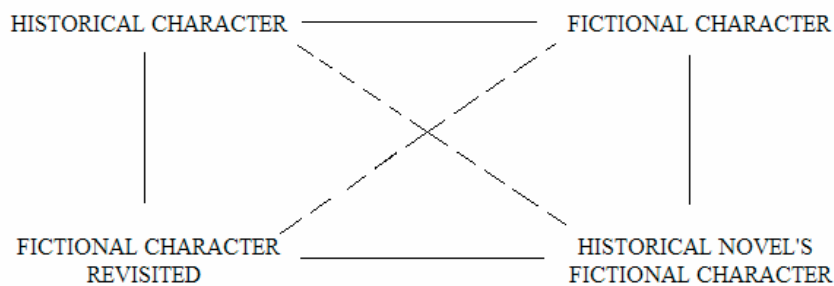
Novels. The Limit to Which Authors May Go in Coloring Facts to Meet Fiction', *New York Times*, 30 Aug 1930

⁵⁴ "Una delle caratteristiche del vero romanzo storico è rappresentata dal fatto che, per quanto minori e fittizi possano essere i personaggi e gli incidenti inseriti nelle storie, questi dovrebbero essere in linea con l'epoca e l'ambiente, e le loro relazioni con i personaggi storici e gli eventi dovrebbero avere un'aria di probabilità." *Ibidem*.

⁵⁵ "Esiste un'ovvia difficoltà teorica nello statuto dei personaggi "veri" nelle narrative "inventate", ma la loro presenza non è un semplice fatto di gusto. E' necessario includere almeno una di queste figure in un romanzo per qualificarlo come storico. [...] Il romanzo storico si distinguee dagli altri romanzi per la presenza di un contatto specifico con la storia: non semplicemente una costruzione reale o un evento reale, ma una persona reale in mezzo a quelle fittizie." Fleishman A., *op. cit.*, p. 3

ricondata al genere del romanzo storico: si parlerebbe allora di una vera e propria ‘importance of being historical’, che però si traduce in diversi gradi di ‘storicità’.

Al fine di indagare i vari gradi di storicità, ho ritenuto opportuno adottare il modello di quadrato semiotico proposto da A. Greimas. Tale utilizzo è giustificato dal fatto che, essendo *history* e *fiction* due insiemi di ‘segni’, il cui significato si pone in relazione al tempo che le ha prodotte, possono essere analizzate come tali. Nello schema seguente, si prendono in considerazione, oltre alle ‘categorie’ principali dei personaggi storici e dei personaggi fittizi, due ‘sotto-categorie’, quella dei personaggi fittizi creati da autori vittoriani e quella dei personaggi fittizi che appartengono ai romanzi storici:



Dallo schema emerge che l'*historical character* ed il *fictional character* si trovano in opposizione, così come il *fictional character revisited* e l'*historical novel's fictional character*, in quanto, sono creati da scrittori che non abitano la stessa epoca, e in ogni caso, non tutti gli elementi del secondo gruppo sono destinati a far parte del primo. Il *fictional character* ed il *fictional character revisited* sono in relazione di contraddizione, così come l'*historical novel's fictional character* e l'*historical character*. Le restanti coppie, ovvero l'*historical character* ed il *fictional character revisited*, così come il *fictional character* e l'*historical novel's fictional character*, sono invece complementari. Il risultato più importante a cui conduce questo modello è rappresentato dalla definizione del ruolo dei *fictional characters revisited*: questi personaggi infatti, assumono uno *status* simile a

quello dei personaggi storici propriamente detti, in quanto esercitano un fascino sul lettore, espletando dunque una funzione legata alla ‘vendibilità’ dell’opera; rappresentano un elemento che convalida, conferisce veridicità al background dell’opera; così come i personaggi storici, vantano una storia ‘propria’ e determinate caratteristiche che devono essere rispettate, tanto quelle conferite dal loro creatore, quanto quelle che il pubblico ha loro attribuito.

Linda Hutcheon richiama la distinzione operata da Lyotard tra ‘nomi’ i cui referenti sono reali e altri che non lo sono⁵⁶. Considerando però che la nostra conoscenza dei personaggi storici si basa su dei testi, si potrebbe concludere che sia i personaggi fittizi ‘rivisitati’ che i personaggi storici hanno un referente intertestuale.

In relazione alla convivenza di personaggi storici e fittizi all’interno della stessa trama, si potrebbe dire che vi sia una sorta di influenza reciproca, quasi un processo osmotico. Alcuni personaggi storici assumono dunque un ruolo diverso da quello a cui li aveva relegati Lukács, diventando, come scrive N. Jacobs, delle figure tridimensionali, dei veri e propri *round characters*. Nelle opere in esame, sia la figura di N. Tesla, così come quella di Dan Leno (in misura minore anche quelle di Marx e Gissing), sono rappresentate nella loro interezza, ovvero secondo le isotopie che descrivono la caratterizzazione di un personaggio fittizio (descrizione, azione, pensiero, parola), e non più esclusivamente attraverso la descrizione. Lo ‘sviluppo’ di questi personaggi segue però la linea degli eventi storici realmente accaduti, senza contraddizioni o omissioni palesi; di conseguenza, si sarebbe portati a pensare che costituisca al tempo stesso un ingombro e un valido aiutante: alla fine di questo studio sarà dimostrato come, sia nel caso dell’opera di Priest sia dell’opera di Ackroyd, il personaggio storico non solo funge da aiutante, ma da vero e proprio portavoce dello scrittore.

⁵⁶ Cfr. L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 152

Questo genere di personaggi storici diventa protagonista a tutti gli effetti, giocando un ruolo centrale per lo sviluppo della trama, a cui si affiancano dei personaggi storici ‘vecchio maniera’, con l’esclusiva funzione di arricchire il contesto. Per questa ragione, proprio per tener conto di tale diversità, propongo di adottare ed ampliare la terminologia proposta da Linda Hutecheon, ovvero la distinzione tra *historical characters* e *historical figures*. La studiosa utilizza il termine *character* per segnalare che il personaggio entra a far parte della storia fittizia, mentre per riferirsi a persone esistite realmente utilizza il termine *figure*. Sugerirei di riproporre questa distinzione per riferirmi con il primo termine ad un personaggio storico che svolge un ruolo attivo all’interno della trama, mentre con il secondo termine descriverei i personaggi storici secondari.

Partendo dall’osservazione di Gallie, Fleishman scriveva che il compito del romanzo storico non è quello di rappresentare delle *world-historical figures*, bensì individui tipo, che sono la risultante del lavoro sinergico di individui ‘eccezionali’ e delle forze storiche. Al contrario, rispetto ad un romanzo storico di impostazione ‘classica’, credo che nel romanzo postmoderno venga messo in risalto l’individuo/tipo in quanto artefice del processo di cambiamento che investe la storia: non più il ‘tipo’ umano per rappresentare la storia, ma il contesto che supporta l’individuo.

J. Hawthorn, nel suo studio, propone di *transplant* un personaggio da una trama all’altra, al fine di farne emergere le caratteristiche: è proprio da questo termine che ho preso spunto la ‘metafora del trapianto e dell’innesto’. Considerando le trame come delle piante, utilizzando una terminologia appartenente alla botanica, è possibile individuare in riferimento alle trame neo-vittoriane due situazioni tipo, l’innesto ed il trapianto. Il termine ‘innesto’ viene riferito all’inserimento del personaggio storico all’interno di una trama fittizia postmoderna, mentre il termine ‘trapianto’ si riferisce ad un personaggio fittizio

vittoriano attorno a cui viene costruita una nuova trama, come nel caso di *Mr Timothy* di L. Bayard.

Alla luce di questa breve disamina preliminare e delle considerazioni che ne sono scaturite, ritengo che il personaggio storico continui a rappresentare una sorta di *genius loci* per il romanzo storico, incarnando allo stesso tempo quel sincretismo di cui parla Gutleben, ovvero racchiudendo in sé tensioni e problematiche che possono essere riconducibili tanto al periodo vittoriano quanto a quello contemporaneo. Alla fine di questo studio, non mi aspetto di trovare delle risposte, bensì delle *routes* (per usare il termine coniato da Nelson Goodman), che ci permettano di comprendere le peculiarità delle opere in esame. Come scrive Peter Ackroyd, in fondo,

[...] the real ‘adventures’ begin only when the research has ended, with the rolling of the blank page into the typewriter and the composition of the first word.⁵⁷

⁵⁷ “[...] la ‘vera’ avventura inizia solo quando la ricerca si è conclusa, con il caricamento della pagina bianca nella macchina da scrivere e la composizione della prima parola.” Ackroyd P., *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures*. Edited and with an introduction of T. Wright, London, Chatto & Windus, 2001, p. 172. In seguito, per comodità, sarà indicata come *The Collection*.

II

Diari ingannevoli: indizi e depistaggi

I've always been interested in misdirecting my readers in my novels, and magicians use techniques of misdirection that are similar.

Christopher Priest⁵⁸

2.1 *The Prestige*

Le parole citate in epigrafe hanno uno scopo ben preciso: quello di sottolineare l'importanza del concetto di *misdirection* all'interno della produzione di Christopher Priest, elemento che diventa cruciale per l'interpretazione di *The Prestige*. In particolare, nel tentativo di spiegare il suo 'metodo', lo scrittore parla della magia in questi termini:

All fiction misdirects the reader, or it can do. You hear thriller writers talking about it. What they mean is laying false clues, and all that. But when a magician uses 'misdirection' he's up to something more subtle and interesting. A magician plays on the audience's own assumptions so they misdirect themselves.⁵⁹

⁵⁸ Langford D., "Christopher Priest Interview", SFX Magazine, September 1995, in <http://www.ansible.co.uk/writing/cpriest.html>

⁵⁹ "Tutta la narrativa svia il lettore, o può farlo. Ne senti parlare dagli scrittori di thriller. Quello che intendono è inserire dei falsi indizi, e tutto il resto. Ma quando un mago applica lo "sviamento" si cimenta in qualcosa di molto più sottile ed interessante. Un mago gioca sulle supposizioni del pubblico così che siano loro a sviare se stessi." *Idem*.

Come un vero illusionista, egli riesce a stupire i suoi lettori con l'*Unbestimmtheit*, ovvero l'imprevedibilità: attraverso un "sudden devastating reversal of what the reader knows or believes"⁶⁰, si crea un processo attivo in cui il lettore è costretto ad interagire con l'autore nella creazione del testo, evitando così che la lettura si riduca alla mera assimilazione passiva di un prodotto confezionato. Nonostante sia considerato, e si consideri, uno scrittore di *Science Fiction*, il suo rapporto con il genere può essere rappresentato da una sorta di stato liminale, in bilico tra coscienza e percezione, sempre alla ricerca di un testo che non sia etichettato o costretto entro definizioni di genere.

Ciò detto, al fine di comprendere meglio il romanzo, è comunque utile qui tracciare il contesto in cui è inserito, analizzando la posizione che occupa all'interno del mercato letterario.

A proposito delle vicende editoriali dell'opera, lo stesso scrittore in un'intervista dichiara:

I delivered the manuscript to my British publishers at the beginning of 1995. They published it in September that year. It came out in the USA in 1996. In the years that followed the book has sold steadily to translation markets — I think we're up to over 20 different languages now.⁶¹

In realtà, le traduzioni di cui si parla non hanno interessato diverse lingue, tra cui l'italiano: questo elemento, se paragonato alla commercializzazione e relativa diffusione di cui invece hanno goduto le opere di un altro autore neo-vittoriano, G. Brandreth, soprattutto in Italia, rivela come la presenza delle opere di Priest nelle librerie sia in un certo senso ancora

⁶⁰ "Un capovolgimento improvviso e devastante di quello che il lettore conosce o crede". *Idem*.

⁶¹ "Ho consegnato il manoscritto ai miei editori britannici all'inizio del 1995. Lo hanno pubblicato a settembre di quello stesso anno. E' uscito negli USA nel 1996. Negli anni a seguire il libro ha venduto assiduamente ai mercati di traduzione – penso che ad oggi siamo arrivati a più di 20 lingue diverse." Iffergrin D., "The Prestige", www.christopher-priest.co.uk, October 2006

marginale, e su come i suoi romanzi siano considerati una lettura ‘per pochi’. Anche se più avanti si discuterà in maniera dettagliata delle diverse edizioni di *The Prestige* e del successo seguito all’uscita dell’omonimo film, di seguito riportiamo alcuni stralci delle recensioni che lo riguardano:

a) “Nothing quite prepares you for **the sinister complexity and imaginative flair** of *The Prestige*. Few recent novels have felt so vividly, indeed hysterically, imagined. But, in plotting his story’s fantastical triumphs and reverses, Priest has not neglected **psychological plausibility**. What makes *The Prestige* affecting as well as gripping are the flashes of remorse both magicians experience as their feud gathers unstoppable momentum. A magnificently eerie novel.” – *Sunday Times*, www.christopher-priest.co.uk

b) “With its **echo of Mary Shelley’s Frankenstein, the final scene is magnificent, utterly alarming and genuinely moving**. Priest’s **mesmeric power** is formidable. His characters are eminently dislikable, yet perfectly recognizable and deeply intelligible. He makes you gallop through the book simply to find out what possesses them, and what they will prove capable of. Even so, **he requires you to remain alert**, and rewards re-reading.” – *The Independent*, BOOK REVIEW/Transports of magic, 7 Oct 1995

c) “*The Prestige* is a brilliantly constructed entertainment, with a plot as simple and intricate as **a nest of Chinese boxes** [...] a dizzying magic show of a novel, chock-a-block with all the props of **Victorian sensation fiction**. Imagine *Possession* rewritten by Barbara Vine, or Robertson Davies at his most smoothly diabolical.” – *Washington Post*, www.christopher-priest.co.uk

d) “It seems entirely logical that Priest’s latest novel should centre on stage magic and magicians. **The particular brand of misdirection that lies at the heart of theatrical conjuring is also a favourite Priest literary ploy**. All Priest’s fictions since the early 1980’s contain some measure of unreliability, **as when we are shocked to find that the narrator of *The Affirmation* has not been telling the truth to us, or to his own diary, or to himself**. We trust narrators too easily. [In *The Prestige*] the trick is done; before and after, Priest has rolled up both his sleeves; his hands are empty and he fixes you with an honest look. And yet [...] you realize that it is necessary to read *The Prestige* again. It’s an extraordinary performance, his best book in years, perhaps his best ever. Highly recommended.” – *The New York Review of Science Fiction*, www.christopher-priest.co.uk

e) “Priest builds the tension nicely, with the added impetus - absent from the film version - of the story's present-day element, in which **the magicians' descendants struggle to make sense of their fraught and ultimately violent legacy**. Why, for example, is Westley so convinced, against all evidence, that he is one of a pair of twins? You don't have to be a fan of magic to find yourself absorbed in a narrative full of twists, turns and revelations. Behind all the surface trickery lies an intelligent and thoughtful **novel about the nature of illusion and secrecy**, and about the damage done to those who appoint themselves keepers of such dangerous secrets.” – *The Observer*, 19 Nov 2006

Stralci, va detto, che per certi aspetti rappresentano un caso più unico che raro: infatti, nonostante il libro non rientri nella categoria dei best seller, i recensori scelti dimostrano non solo di aver apprezzato l'opera, ma di averne colto quelli che ne costituiscono in effetti gli elementi chiave, e che saranno anche alla base dell'analisi specifica del romanzo che svilupperemo più avanti. In particolare, la *New York Review of Science Fiction* mette in risalto come il ricorso ad un narratore inattendibile sia una caratteristica di Priest, e come, minando la fiducia generalmente riposta in una narrazione in prima persona, lo scrittore riesca a provocare un vero e proprio 'shock' al lettore. Sia l'*Independent* che il *Washington Post* fanno invece riferimento al rapporto tra il testo e la tradizione letteraria, sottolineandone da un lato gli agganci alla Sensation Fiction vittoriana, e dall'altra il modo in cui la scena finale del libro richiama il capolavoro di Mary Shelley. Altri elementi sottolineati dai recensori sono la costruzione di una struttura a scatole cinesi, l'attenzione alla dimensione psicologica dei personaggi e la funzione quasi catartica assunta dalla ricerca condotta dai discendenti. E sono proprio le caratteristiche qui evidenziate che, se da un lato costituiscono veri e propri punti di forza del romanzo, dall'altro non ne permettono una definizione univoca.

Quanto a Priest, vale la pena di riportare qui il suo pensiero al riguardo:

The newest one, and therefore still a favourite. I think for the time being I'm too close to it to have any idea how it fits in relation to the others, but the usual Priest stuff about misremembering is in there, and a plot with many intricate developments. This novel, with *Space Machine*, is the most widely researched of my books. I must by now know more about magic than most people, but I still don't understand how tricks are done ... even when I find out.⁶²

⁶² "Il più nuovo, e quindi ancora un favorito. Penso che per adesso gli sono troppo vicino per avere qualche idea di quale relazione abbia con gli altri, ma la solita roba di Priest riguardo il ricordare in maniera inesatta è lì, insieme a una trama con molti sviluppi intricati. Questo romanzo, assieme a

Per dirla con Priest, nelle pagine a seguire si cercherà appunto di capire ‘come funziona il trucco’, seguendo quegli indizi di cui egli stesso parla a proposito dei thriller, ma che in questo caso si riferiscono alla pista da seguire per delineare il ruolo svolto dal personaggio storico all’interno dell’opera.

2.2 Analisi della struttura

2.2.1 La trama

Di seguito si fornisce una breve ricostruzione della vicenda.

E’ il 1995 quando Andrew Westley, giornalista del *Chronicle* specializzato in casi di apparizioni UFO, è inviato dal suo editore a Caldlow, nel Derbyshire, ad indagare su un presunto caso di bilocazione. Presso il villaggio ha infatti sede la ‘Rapturous Church of Christ Jesus’, il cui fondatore - un certo Father Patrick Franklin - mentre sconta una pena detentiva in un carcere californiano, si dice sia riuscito a materializzarsi ai piedi del letto di morte di una seguace. Inizialmente, soprattutto per via delle accurate descrizioni del luogo e delle attività svolte dalla setta, si pensa che sia proprio questo il soggetto del romanzo, ma già dopo alcune pagine la storia prende un’altra piega⁶³: il personaggio principale è sì Westley, ma quella che sta per essere raccontata è la storia della sua vita, o meglio quella della sua famiglia, i Borden. L’elemento catalizzatore di questa reazione è Kate Angier, ultima discendente della famiglia di Lord Colderdale, che invia la falsa segnalazione all’editore al fine di incontrare il giornalista. Questo non è il primo incontro tra i due, infatti già nel lontano 1970 si erano incontrati proprio a Caldlow House, durante uno dei

Space Machine, è il più ampiamente indagato nei miei libri. Adesso dovrei sapere molto di più della magia rispetto alla maggioranza delle persone, ma ancora non capisco come siano realizzati i trucchi ... anche quando lo scopro.” Langford D., *op. cit.*

⁶³ A proposito di questa svolta, Kate dice: «the story of bilocation was too good to be true!», Priest C., *The Prestige*, London, Gollancz, 2006, p. 20

vari tentativi volti alla pacificazione tra le loro famiglie: una visita dal tragico epilogo che influenza irreversibilmente la vita dei due giovani. Partendo dai ricordi di Kate, i due protagonisti iniziano un ‘viaggio’ a ritroso nel tempo, alla ricerca di quella verità che ha ossessionato le due famiglie per intere generazioni: attraverso la lettura del libro di magia di Alfred Borden, in arte Le Professeur de Magie, ed i diari di Ruper Angier, *The Great Danton*, è raccontata la storia di due grandi illusionisti *fin-de-siècle*, che hanno fatto della reciproca rivalità la loro unica ragione di vita. Una storia basata su una duplice ossessione, quella di difendere ad ogni costo le proprie illusioni ed allo stesso tempo di carpire il segreto dell’altro. E quasi a voler riprendere questa duplicità del tema, pagina dopo pagina la storia segue un doppio movimento: se da un lato infatti, mettendo a confronto i due scritti, si ha una sequenza piuttosto chiara degli eventi, dall’altra le motivazioni che sottendono ogni azione si complicano sempre più, come se i contorni del puzzle ormai completo diventassero sempre più sfumati. Il finale del romanzo è un finale aperto: non solo l’ultima scena vede il doppelgänger di Angier perdersi tra gli alberi della tenuta, ma soprattutto perché la conclusione, o meglio la connessione tra quello che si è letto nei due testi del passato e quello che accade nella storia presente, è lasciata al lettore. Andrew ritrova il fratello che aveva cercato per tutta la vita, ma il fratello non è altro che un *prestige*.

§

Ad una prima lettura, la storia di Kate ed Andrew parrebbe fungere da cornice, inglobando il riesame del passato: in realtà, però, non esiste più di una storia, bensì un’unica storia comune a due famiglie, i cui destini si incrociano per la prima volta nel 1878, in maniera quasi casuale, e che si riuniscono intenzionalmente nel 1995, per porre

fine alla tragica serie di eventi che le ha segnate. E' come se ad ogni passo in avanti fatto dai due giovani protagonisti, nel tentativo di rimuovere il velo dell'oblio che ha coperto i fatti accaduti, corrispondesse la scoperta di un segmento di passato. Si può dunque parlare di un *plot* basato sulla ricerca, in quanto l'obiettivo è quello di far luce sul passato per trovare la verità. Se si esamina in dettaglio la serie di avvenimenti che coinvolge in maniera diretta i due illusionisti, si rileva inoltre che il comune denominatore è ancora una volta la ricerca: ognuno di loro prova infatti a superare l'altro in abilità ed allo stesso tempo a svelarne il segreto dell'esibizione.

Seguendo il filo rosso che attraversa l'intera narrazione, in altre parole il tema della *quest*, si è qui ritenuto utile adottare la classificazione proposta da N. Friedman, secondo cui l'intreccio narrativo in analisi sarebbe ascrivibile alla categoria delle *trame di destini*, in particolare al sottoinsieme delle *trame d'azione*⁶⁴. Il perno della storia è di fatto costituito da un problema e dalla sua risoluzione, in quanto sia per Kate ed Andrew, che per Angier e Borden, l'azione si basa sullo scioglimento dell'enigma che si trova alla base dei due numeri di magia, sulla rimozione della coppia antitetica segretezza - curiosità.

Considerando in maniera disgiunta i due tempi della storia, in relazione al passato si rilevano delle notevoli affinità con le seguenti tipologie: 1) *trama di castigo*, in quanto sia Angier che Borden⁶⁵, pur avendo delle qualità che li rendono 'attraenti' agli occhi dei lettori, sono sconfitti; 2) *trama di personaggi*, nello specifico di *trame di degenerazione*, per via del fatto che entrambi gli illusionisti finiscono per rovinare la propria vita e quella delle loro famiglie, trascinando anche i posterì in una spirale di livore e coercizione; 3)

⁶⁴ Vedi Friedman N., "Forms of the plot", *Journal of General Education*, 8, 1955, 241-253. Anche se con le dovute differenze, è una denominazione utilizzata tra gli altri anche da E. Muir in *La struttura del Romanzo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972, e da R. S. Crane in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, Chicago University Press, 1952

⁶⁵ Sia che si voglia attribuire la funzione di eroe all'uno o all'altro protagonista il risultato non cambia.

trame di disillusione, perché alla fine i protagonisti si ritrovano a fare i conti con i limiti imposti dalla condizione umana, e quindi sono messi di fronte al fallimento dei loro piani. Per quanto riguarda il presente invece, si ritiene di poter assimilare il *plot* ad una *trama di prova* ed allo stesso tempo di *rivelazione*, dal momento che, a seguito del processo di recupero a cui è sottoposto il passato, Kate è ‘costretta’ a confrontarsi con la causa del suo trauma, mentre Andrew riscopre le sue origini: il risultato dei due momenti dell’indagine è un’agnizione, ovvero il riconoscimento del ‘gemello’ di Andrew.⁶⁶

Nell’intento di proseguire questa indagine con l’ausilio delle indicazioni proposte dai formalisti russi, è d’uopo fare preliminarmente una piccola precisazione: come si accennava in precedenza, è pressoché impossibile identificare con certezza quale dei due illusionisti assume il ruolo di eroe. Considerando un punto di vista esterno al romanzo, ovvero quello del lettore, si prova disappunto, pietà o addirittura soddisfazione nell’assistere alla caduta di questi due esempi di novelli Prometeo? Domande certo di non facile risposta, ecco perché di seguito, per quanto riguarda l’applicazione della metodologia di analisi proposta da V. J. Propp e T. Todorov⁶⁷, in virtù del fatto che anche il libro di Borden – che costituisce parte integrante della narrazione – è stato rimaneggiato da Angier, si adotterà proprio il punto di vista di quest’ultimo.

Secondo la classificazione di T. Todorov la trama in oggetto è definibile come *character centered or psychological plot*⁶⁸, dal momento che viene prestata maggiore attenzione alla condizione psicologica dei protagonisti. Seguendo N. Frye⁶⁹ invece, si

⁶⁶ Accostando il testo in oggetto ai plot classici, si riscontra una certa affinità con quelli di *anagnorisis*, ovvero di transizione, in quanto, a diversi livelli, nella storia si passa da una condizione di ignoranza ad una di conoscenza.

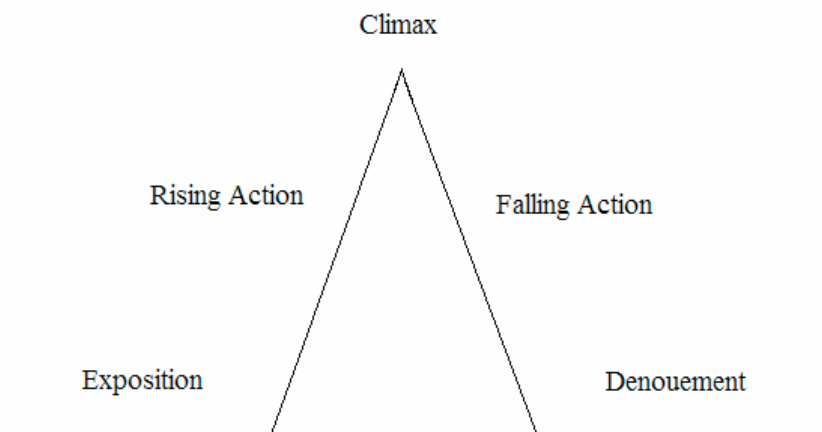
⁶⁷ Rispettivamente in *Morphology of the Folktale* (1968), ed in *Le categorie del racconto letterario* (1968).

⁶⁸ Il passaggio dal testo alla trasposizione cinematografica comporta un cambiamento, infatti si passa da una trama di tipo *character centered* ad una di tipo *plot centered*.

⁶⁹ In *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957

parlerebbe di *low mimetic plot* o *high mimetic plot*, a seconda che il lettore ritenga pari o superiore a sé il personaggio: punto che si ricollega al problema esposto poc' anzi, ovvero a quello della definizione del personaggio, o, per dirla con le parole di S. Chatman⁷⁰, al problema dell'individuazione dell'idea di bene. Questo genere di analisi si dimostra particolarmente utile per questo testo perché, come evidenzia anche A. M. Butler⁷¹, Priest è in un certo senso uno scrittore 'morale', e come si avrà modo di constatare nelle pagine che seguono, il suo lavoro ha uno scopo ben preciso.

Secondo Gustav Freytag⁷² è possibile tracciare uno schema tipo per valutare lo sviluppo della storia:



Nel caso di *The Prestige*, si è di fronte ad un caso per così dire 'anomalo'. Infatti, è possibile riscontrare solo la prima parte dello schema, dato che il libro finisce con il 'punto più alto' a livello di tensione, ovvero con la scoperta del piccolo Nicky. Questa scelta è riconducibile all'intenzione dello scrittore di rendere partecipe il lettore, di farlo diventare quasi un co-autore: per questa ragione, la fase finale della 'risoluzione', il momento in cui

⁷⁰ In *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1978

⁷¹ In Butler A. M. (ed.), *Christopher Priest: The Interaction*, London, The Science Fiction Foundation, 2005

⁷² In *Die Technik des Dramas*, 1863

tutte le tessere del puzzle sembrano essere al loro posto, non avviene all'interno del testo bensì fuori, nella mente del lettore.

Per completare questa breve sezione, non poteva mancare un accenno all'applicazione dei criteri di analisi di S. Chatman: i risultati si rivelano interessanti, soprattutto ai fini di una corretta interpretazione della trasposizione cinematografica, come si avrà modo di riscontrare nell'ultima sezione del capitolo.

Lo studioso definisce in questi termini la struttura da lui identificata:

Satellites entail no choice, but are solely the workingsout of the choices made at the kernels [...] Their function is that of filling in, elaborating, completing the kernel; they form the flesh on the skeleton [...] Satellites need not occur in the immediate proximity of kernels [...] they may precede or follow the kernels at a distance.⁷³

Nonostante sia possibile applicare un'analisi di questo tipo alle vite dei vari personaggi, in quanto sono presenti tutti gli elementi necessari per una accurata ricostruzione, si preferisce qui analizzare la storia 'comune' alle due famiglie.

Applicando qui la metodologia proposta da Chatman, i *kernels* sono rappresentati da: 1) la seduta spiritica di Angier che Borden rovina nel 1878; 2) l'esibizione di Angier che Borden interrompe e che porta alla 'creazione' del prestige; 3) l'incontro del 1970, durante il quale avviene l'incidente al piccolo Nicky; 4) l'incontro tra Kate ed Andrew. Per quanto riguarda i *satellites* invece, questi sono rappresentati ad esempio dalla perdita del

⁷³ "I satelliti non implicano scelte, sono soltanto le conseguenze delle scelte operate nei nuclei [...] La loro funzione è quella di riempire, elaborare, completare il nucleo; formano la carne sullo scheletro [...] I satelliti non hanno bisogno di trovarsi nelle immediate vicinanze del nucleo [...] possono precedere o seguire i nuclei a distanza." Chatman S., *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1978, p. 54

(dato che Borden la fa cadere a terra mentre cerca di fuggire). Apparentemente non esiste invece alcun nesso tra l'incidente di Caldlow House e l'adozione di Nicky Borden, anche se quest'ultimo rappresenta un punto fondamentale per la ripresa della storia nel presente: infatti entrambi i protagonisti, ciascuno a modo suo, 'tornano' indietro nel tempo alla ricerca delle proprie origini, sia esso un procedimento cosciente (come per Kate, che ha bisogno di capire, di superare un trauma) o meno.

Si potrebbe continuare ancora in speculazioni di questo genere, tuttavia, ai fini di questa analisi, riteniamo opportuno soffermarci in particolare sulla valenza dell'incontro con N. Tesla. Si è deciso di inserire proprio questo incontro nella storia comune, e non ad esempio quello che avviene tra Borden e Robert Noonan (anche lui un personaggio storico con funzione di aiutante), perché non solo segna una svolta nella storia, ma in un certo senso è voluto dallo stesso Borden, dato che è lui ad 'indirizzare' Angier sulla falsa pista. Questo incontro rafforza il legame tra la trama ed il background storico, ovvero la II rivoluzione industriale, il cui simbolo è proprio la produzione di energia elettrica. Nonostante la sua importanza, l'evento è identificato come un *satellite* perché 'serve' solo ai fini del miglioramento dell'esibizione, di conseguenza sarebbe stato possibile sostituirlo con un altro, senza per questo compromettere la struttura della storia. In alcuni testi⁷⁴ si riscontra che i *kernels* sono costituiti da fatti storici realmente accaduti ed i *satellites* da episodi 'fittizi', in altri romanzi ancora, come in questo caso, si verifica il contrario. Ad ulteriore riprova di quanto fin qui sostenuto, si analizzi l'incontro tra Borden ed Anderson. Sebbene esista una relazione tra i due (è proprio grazie ad Anderson che Borden ha la

⁷⁴ In genere è il romanzo storico 'classico' ad avere questa caratteristica. Si pensi ad esempio a *Waverley*: portando agli estremi una considerazione simile, si potrebbe dire che tutta la storia del personaggio principale è un *satellite* rispetto al *kernel* che è rappresentato dallo scenario socio-politico. La serie di avvenimenti che vede coinvolto il protagonista può essere infatti letta come una conseguenza logica della sua 'ambivalenza' (o presunta tale) politica. In generale, è la vita privata del personaggio ad essere un *satellite*: una situazione che invece si ribalta nella *historiographic metafiction*, dove non è più la storia a forgiare il personaggio, o ad essere rappresentata attraverso di esso, bensì è il personaggio inteso come individuo che ha la capacità di influenzare gli eventi.

possibilità di essere ingaggiato), se al posto del famoso mago ci fosse stato un emerito sconosciuto, il risultato non sarebbe cambiato. Questo episodio, così come l'entrata in scena di Tesla, ha il compito di 'validare' il racconto ed arricchire il background storico. Da quanto appena detto si evince che il dato storico ha un grande rilievo all'interno del testo, e che questo renderebbe opportuna una precisa collocazione del romanzo: di seguito alcune considerazioni sull'argomento, volte tuttavia più a descrivere uno stato che a individuare uno specifico genere di appartenenza.

2.2.2 Il genere: uno, nessuno ... e centomila!

I believe books should be unorthodox. They should shake and upset people, undermine their understanding of the world, make them think about their own lives from a new perspective, give them a bit of uncertainty to gnaw away on.⁷⁵

Ancora una volta Christopher Priest esplicita l'obiettivo del suo lavoro, indicandolo nel tentativo di scuotere il lettore affinché 'riprenda' contatto con la realtà, dopo essere stato quasi narcotizzato dalla società in cui vive. Quello che interessa qui evidenziare è condensato nella prima frase: lo scrittore crede che i libri debbano essere 'non ortodossi'. E infatti, analizzando *The Prestige*, risulta subito impossibile identificare un genere letterario specifico in cui inquadrare l'opera, o meglio è possibile riscontrare la presenza di caratteristiche che appartengono a generi diversi.

Il dato iniziale, fornito dallo stesso Priest, è che le sue opere si sviluppano a partire da matrici riconducibili al genere fantascienza:

⁷⁵ "Credo che i libri debbano essere non ortodossi. Dovrebbero scuotere e sconvolgere le persone, indebolire le loro interpretazioni del mondo, farli pensare alle loro vite da una nuova prospettiva, dar loro un pezzetto di incertezza da rodere." Dickson G., "A Quick Chat With Christopher Priest", *The Richmond Review*, 1998, in <http://www.richmondreview.co.uk/features/priesint.html>

I feel I have carried on in the way I started: I've now published eleven novels, all different from each other, none of them a sequel to any of the others, all of them with an original idea and based ultimately, as you say, on recognisable SF premises. I see each of them as an attempt to write traditional SF in a new or challenging way, the best I was capable of at the time I wrote it. I always assumed this was what the writers I admired were doing.⁷⁶

Sebbene lo scrittore tenda ad evitare ogni forma di collegamento tra i vari romanzi, cercando di elaborare di volta in volta opere che siano assolutamente originali, è comunque possibile individuare delle 'costanti', definite dallo stesso scrittore come "the usual Priest stuff about misremembering". Un altro elemento, che viene delineato in un'intervista a D. Langford, è il cosiddetto "Priest effect", ovvero i capovolgimenti improvvisi e le scoperte che sovvertono i punti di riferimento dei lettori. Per quanto riguarda l'assenza di sequel o prequel all'interno della sua produzione letteraria, nel caso specifico di *The Prestige* c'è l'intenzione da parte dello scrittore di seguire il filo tematico di *The Glamour*, quindi di indagare ancora una volta il tema dell'invisibilità (vedi intervista a D. Iffergrin); inoltre, sia la struttura che la scelta del narratore riprendono quanto già sperimentato per *The Affirmation*, ovvero l'inattendibilità del narratore in prima persona e l'uso del diario.

Al fine di individuare le "SF premises" è utile richiamare la definizione che ne fornisce *The Oxford Companion to English Literature*:

⁷⁶ "Credo di aver continuato nel modo in cui ho iniziato: ad oggi ho pubblicato undici romanzi, tutti differenti l'uno dall'altro, nessuno di loro il prosieguo di uno degli altri, tutti con un'idea originale e basati sostanzialmente, come dici, su riconoscibili premesse di fantascienza. Considero ognuno di loro come un tentativo di scrivere fantascienza tradizionale in un modo nuovo o stimolante, il meglio di cui ero capace nel momento in cui l'ho scritto. Ho sempre pensato che questo fosse quello che stavano facendo gli scrittori che ammiravo." Gevers N., "The Interrogation: an Interview with Christopher Priest", *Infinity Plus*, 2002, in <http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/intcpriest.htm>

Beneath this label, we find a variety of wares [...] Yet its startlements are normally based either on a possible scientific advance, or on a natural or social change, or on a suspicion that the world is not as it is commonly represented. It follows that one of the unacknowledged pleasures of reading SF is that it challenges readers to decide whether what they are reading is within the bounds of the possible.⁷⁷

E' facile riconoscere il famoso "Priest effect" tra le caratteristiche individuate da M. Drabble. Infatti, viene qui sottolineata la possibilità di "scoprire" che il mondo può essere diverso da quello che si immagina, tanto diverso da incontrare 'le paure umane': si pensi al tema della clonazione e all'effetto che esercita sull'immaginario comune. Tra gli altri elementi troviamo anche il tema del viaggio, inteso sia come viaggio nello spazio, sia nel tempo, e persino nella mente: proprio come accade in *The Prestige*, un viaggio nella storia ma anche, e soprattutto, nella psiche dei personaggi.

Oltre all'elemento fantascientifico, come si diceva in apertura, risulta determinante l'ambientazione del romanzo, ovvero la fine del XIX secolo: nonostante Priest non abbia intenzione di scrivere un romanzo storico, il risultato non ne è molto lontano, tanto che si potrebbe quasi parlare di una sorta di *side effect*. Tuttavia, facendo riferimento alle caratteristiche 'canoniche' del romanzo storico, appare subito evidente come nell'opera in questione ci siano delle assenze importanti: non è presente alcun tipo di richiamo al nazionalismo; i personaggi storici presenti, come si vedrà nella sezione a loro dedicata, non sono relegati sullo sfondo, bensì sono parte attiva nella storia; non ci sono eventi storici di

⁷⁷ "Dietro questa etichetta, troviamo una varietà di merci [...] Tuttavia quanto nella Sf fa trasalire si basa in genere o su un possibile progresso scientifico, o su un cambiamento naturale o sociale, o su un sospetto che il mondo non sia come è comunemente rappresentato. Ne segue che uno dei piaceri inconfessati del leggere fantascienza è che quest'ultima sfida i lettori a decidere se quello che stanno leggendo si trova entro i confini del possibile o meno." Drabble M. (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*, New York, OUP, 2006, p. 906

notevole importanza⁷⁸, eccetto il riferimento alla morte della Regina Vittoria, ‘descritto’ nelle pagine di Borden in questi termini:

The events in the outside world resound in my ears. The day before I penned these words Her Majesty the Queen was finally laid to rest, and the country is at last emerging from a period of mourning.⁷⁹

Si consideri ancora la definizione di romanzo storico fornita da A. Nünning, che appare particolarmente utile per lo studio di quest’opera:

A historical novel is a fictional text which creates meaning from the background of an awareness of time as flowing and as poised uneasily between past and present; which secondly deals dominantly with topics which belong to the field of history, historiography and/or the philosophy of history; and which thirdly can do so at all narrative levels and in any possible discursive form, be it through the narration of action, static description, argumentative exposition, or stream-of-consciousness techniques.⁸⁰

Nel romanzo in oggetto, il difficile rapporto tra passato e presente trova la sua rappresentazione concreta e tangibile nella figura del *doppelgänger* di Angier⁸¹. Infatti,

⁷⁸ Gli eventi realmente accaduti riguardano esclusivamente la vita di N. Tesla, in particolare la sua esperienza a Colorado Springs e i suoi contrasti con T. A. Edison.

⁷⁹ “Gli eventi nel mondo esterno risuonano nelle mie orecchie. Il giorno prima che scrivessi queste parole Sua Maestà la Regina era stata definitivamente sepolta, ed il paese alla fine sta emergendo da un periodo di lutto.” *The Prestige*, p. 89

⁸⁰ “Un romanzo storico è un testo fittizio che crea significato a partire dallo sfondo di una consapevolezza del tempo come entità che scorre e posizionata in modo scomodo tra passato e presente; che in secondo luogo ha a che fare in maniera predominante con soggetti che appartengono al campo della storia, della storiografia e/o della filosofia della storia; e che in terzo luogo può farlo a tutti i livelli narrativi ed in ogni possibile forma discorsiva, attraverso la narrazione dell’azione, la descrizione statica, l’esposizione argomentativa, o le tecniche del flusso di coscienza.” Candel Bormann D., *op. cit.*, p. 55

⁸¹ La compresenza di presente e passato nelle pagine del romanzo richiama *Possession* di A. Byatt e *The Ghost Writer* di J. Harwood: in entrambi queste opere è centrale il rapporto tra il nostro

non è un caso che Angier faccia il suo ingresso in scena dopo il recupero del passato (attraverso i testi) e la scoperta della caverna. Il suo allontanarsi tra gli alberi lascia però intendere che il processo condotto dai protagonisti non avrà alcun tipo di ‘risoluzione’, e che egli continuerà a condurre la sua esistenza, o meglio, non-esistenza.

Degna di nota è la riflessione sulla natura del Testo, che è possibile rintracciare tra le pagine dell’opera, ed in particolare sul rapporto tra Storia e Testo. Significativo è il dibattito di respiro internazionale in merito alla definizione del ruolo e della natura del dato storico: la scelta di raccontare le vicende dei due illusionisti adoperando il medium diario, risponde alla precisa intenzione di ‘far riflettere’ sulla natura delle fonti. Il diario, espressione per eccellenza dell’io, che il lettore è portato a considerare autentico e veritiero, è infatti qui rimaneggiato da un editore (ovvero Lord Colderdale, alias Angier), che tra l’altro non fa mistero della sua intenzione di utilizzare il testo per ‘vendicarsi’ dell’autore. Le componenti fin qui individuate sono riconducibili alle specificità della *historiographic metafiction* delineate da L. Hutcheon, così come lo è il rapporto tra vita privata e vita pubblica, tra l’elemento biografico e quello storico:

To elevate “private experience to public consciousness” in postmodern historiographic metafiction is not really to expand the subjective; it is to render inextricable the public and historical and the private and the biographical.⁸²

Il fatto che il denaro ricevuto da Angier (per la costruzione della macchina) permetta a Tesla di continuare a lavorare, può essere ricollegato dunque alla commistione tra sfera

presente ed il passato vittoriano, o meglio questo rapporto è reso esplicito dall’intreccio della trama che si sviluppa su entrambi i livelli temporali.

⁸² “Elevare ‘l’esperienza privata alla coscienza pubblica’ nella historiographic metafiction postmoderna non è esattamente espandere il soggettivo; è rendere inestricabile il pubblico e lo storico e il privato ed il biografico.” Hutcheon L., *op. cit.*, p. 94

privata e sfera pubblica (ovvero dell'avvenimento storico). Una valenza diversa assume la donazione della macchina da parte dello scienziato al personaggio: l'episodio si inquadra esclusivamente all'interno dell'intreccio in oggetto, ed è definito dal rapporto donatore - beneficiario. Si può dunque affermare che non esiste nel testo una corrispondenza univoca che regoli le relazioni tra fittizio (vita privata dei personaggi) e reale (vita pubblica del personaggio storico), in quanto il caso esemplificato dal pagamento ricevuto da Tesla fa riferimento alla categoria delle *historiographic metafiction*s, mentre nel secondo caso, ovvero la donazione dello 'strumento magico', è una funzione comune a diversi tipi di romanzo.

§

Gli elementi fin qui individuati si riferiscono a generi che rientrano nella *literary mainstream*, e che, seppur in modo diverso tra loro, hanno raggiunto quel grado di cristallizzazione che permette di definirli 'canonici': pur nelle loro evoluzioni postmoderne, questi presentano alcune caratteristiche che permettono di identificare i testi che vi appartengono. Nel caso di *The Prestige*, nonostante – come già detto – l'opera presenti forti affinità sia con il romanzo storico che con la *Science Fiction*, è più appropriato ricondurla ad un genere ancora in evoluzione: il romanzo neo-Vittoriano. Tralasciando gli elementi più 'evidenti', di cui si è discusso in fase introduttiva e con cui si spiega la scelta del testo ai fini di questo studio, si fa qui riferimento al lavoro di A. Heilmann, che riprendendo J. Baudrillard scrive:

The stratagem of misdirection and the mise-en-scène or fan illusion can be related to Jean Baudrillard's postmodernist concept of simulation and hyperreality [...].

This process of raising the doubly artificial to the status of ‘reality’ in order to hide the artefactuality of the original Baudrillard calls a “simulation of the third order”.⁸³

A. Heilmann, nel suo articolo, mette così in relazione la scelta operata da Priest a favore della magia e l’essenza stessa del romanzo neo-Vittoriano, legando il concetto di *misdirection* a quello di *artifact* (elaborato da Patricia Waugh in *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*) che caratterizza la riflessione postmoderna sull’arte. Inoltre,

[a]s a sub-genre of postmodernism, neo-Victorianism, when at its most sophisticated, is self-referential, engaging the reader or audience in a game about its historical veracity and (intra/inter)textuality, and inviting reflections on its metafictional playfulness.⁸⁴

Ancora una volta il tema del gioco, ancora una volta il lettore parte attiva del processo di creazione, a cui si richiede una *suspension of disbelief*, al fine di godere appieno delle potenzialità che il testo offre: la Storia ed il concetto stesso di conoscenza sono messi in discussione, e lo conferma l’alternarsi di più punti di vista e narratori.

In merito al rapporto tra storia e scienza nei romanzi neo-Vittoriani, l’opera in esame rientra nelle ipotesi formulate da D. Candel Bormann. In particolare, *The Prestige*

83 “Lo stratagemma dello sviamento e la messa in scena o illusione del ventaglio possono essere messi in relazione al concetto postmoderno di Jean Baudrillard di simulazione ed iper-realtà [...] Questo processo di elevazione del due volte artificiale allo stato di ‘realtà’ al fine di nascondere l’essere artefatto dell’originale, Baudrillard lo chiama ‘simulazione del terzo ordine’.” Heilmann A., “Doing it with mirrors: Neo –Victorian Metatextual Magic in Affinity, The Prestige and The Illusionist”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 18-42, p. 19

84 “Come sotto genere del postmodernismo, il neo-vittorianesimo, quando è ai suoi livelli più sofisticati, è auto-referenziale, impegnando il lettore o il pubblico in un gioco sulla sua veridicità storica e sull’(intra/inter)testualità, e sollecitando riflessioni sulla giocosità metanarrativa.” *Idem*, p. 18

potrebbe essere ascritto alla categoria descritta dalla prima ipotesi, quella secondo cui l'articolazione dell'elemento scienza dipende dal contesto in cui è inserito:

Thus the first hypothesis which this study works with is that 'the articulation of science in the neo-Victorian novel is *dependent on the type of contemporary historical novel in which science appears*'. This influence of history on science can suffer one important constraint, that of the simplistic presentation of our idealized view of Victorian science as completely different to our present-day science. This constraint can be expressed in the following terms: "the kind of science which results from using a certain type of historical novel can itself be *significantly altered or emphasized by the use of neo-Victorian elements related to science*". This statement appears as a constraint, and not an independent hypothesis, because our idealized picture of Victorian science is [...] profoundly narrative and historical, a quality which intricately connects history and neo-Victorian science.⁸⁵

Nonostante Bormann riconosca il rischio di una sovra-semplificazione della scienza vittoriana, nel romanzo ciò è evitato dal ricorso a un elemento 'gotico', ovvero l'origine straniera dello scienziato, un elemento che, come del resto quello del luogo dove la macchina è costruita (gli Stati Uniti), riprende la scelta di esponenti del gotico vittoriano, da Stoker a Haggard, di utilizzare ambientazioni esotiche⁸⁶. Inoltre, il fatto che la macchina, inizialmente destinata al teletrasporto, si trasformi in un apparato per la

⁸⁵ "Di conseguenza la prima ipotesi su cui questo studio lavora è che 'l'articolazione della scienza nel romanzo neo-Vittoriano *dipende dal tipo di romanzo storico contemporaneo in cui la scienza appare*'. Questa influenza della storia sulla scienza può subire un'importante costrizione, quella della rappresentazione semplicistica della nostra visione idealizzata della scienza vittoriana come completamente differente dalla scienza di oggi. Questa costrizione può essere espressa nei seguenti termini: 'il tipo di scienza che deriva dall'uso di un certo tipo di romanzo storico può essere significativamente alterata o enfatizzata dall'uso di elementi neo-Vittoriani connessi alla scienza'. Questa affermazione si manifesta come costrizione, e non come ipotesi indipendente, perché la nostra immagine idealizzata della scienza vittoriana è [...] profondamente narrativa e storica, una qualità che connette intrinsecamente storia e scienza neo-Vittoriana." Candel Bormann D., *op. cit.*, p. 15

⁸⁶ Ulteriori accenni alla demonizzazione dello straniero ed alla scelta di località esotiche nel romanzo gotico verranno fatti nella sezione dedicata allo spazio ed in quella dedicata ai personaggi.

clonazione umana, lega inscindibilmente la fine dell'ottocento, con la sua 'rivoluzione elettrica', al presente (per la precisione alla fine degli anni novanta) e ai suoi dubbi di natura etica più che tecnologica. Non per nulla, infatti, una delle 'novità' che distinguono il film dal romanzo, è proprio la creazione della macchina, accompagnata da una riflessione dello scienziato che la costruisce: Tesla mette in guardia Angier dalle potenzialità distruttive della macchina. Si tornerà più avanti, nella sezione dedicata al film, su questo aspetto. Qui si ritiene però opportuno richiamare la natura *profoundly narrative* – la distinzione è di Candel Bormann – della scienza vittoriana: Angier apprende il funzionamento della macchina attraverso le istruzioni lasciategli da Alley; mentre Borden sperimenta di persona la costruzione degli apparati di scena (mettendo in atto il *tinkering*, caratteristica dello Steampunk), Angier ha bisogno della mediazione del testo.

Quanto appena detto introduce il prossimo punto, ovvero alcune considerazioni su un sottogenere del *Neo-Victorianism*, lo *Steampunk*. Nei romanzi che appartengono a questa categoria, l'elemento principale è la scienza o meglio la tecnologia, ma questi stessi romanzi differiscono dai loro parenti prossimi (ovvero quelli di fantascienza) per alcune caratteristiche. Secondo A. Bowser e B. Croxall, lo *Steampunk* può essere così definito:

In literary culture, this can mean a narrative set in Victorian London; one set in a futuristic world that retains or reverts to the aesthetic hallmarks of the Victorian period; a piece of speculative historical fiction that deploys Victorian subjects; or a text that incorporates anachronistic versions of the nineteenth-century technologies.

Steampunk seems precisely to illustrate, and perhaps even perform, a kind of cultural memory work, wherein our projections and fantasies about the Victorian

era meet the tropes and techniques of science fiction, to produce a genre that revels in anachronism while exposing history's overlapping layers⁸⁷.

Nel libro di Priest, la storia è parzialmente ambientata nel passato, ma il ruolo giocato dalla macchina inventata da Tesla è descritto in maniera appropriata da quanto appena citato: un generatore di corrente alternata (realmente realizzato dallo scienziato a Colorado Springs) su cui vengono proiettate le fantasie, e in parte le paure, relative al trasporto attraverso l'etere (tipico tema del filone fantascientifico degli anni '60 e non solo) e della creazione della vita in laboratorio, considerata in questo caso come un effetto collaterale del primo. Le tecnologie dello *steampunk*, in contrapposizione a quelle contemporanee basate totalmente sull'elettricità, sono di tipo meccanico: a tal proposito, è significativa l'attenzione che Priest pone nella descrizione degli apparati dei due maghi, soprattutto nell'elencare le varie parti che compongono la macchina di Tesla, un tripudio di legno e metallo (si veda *The Prestige* p. 93).

Quasi a voler sottolineare maggiormente la relazione tra il sottogenere in esame e la Science Fiction, i due studiosi aggiungono:

Like most science fiction, it takes us out of our present moment; but instead of giving us a recognizably futuristic setting, complete with futuristic technology,

⁸⁷ “Nella cultura letteraria, questo può significare una narrazione ambientata nella Londra vittoriana; una ambientata in un mondo avveniristico che mantiene o riprende le caratteristiche estetiche del periodo vittoriano; un'opera di narrativa storica speculativa che utilizza soggetti vittoriani; o un testo che incorpora versioni anacronistiche delle tecnologie del diciannovesimo secolo.” “Lo steampunk sembra illustrare esattamente, e forse anche rappresentare, un tipo di lavoro di memoria culturale, dove le nostre proiezioni e fantasie sull'età vittoriana incontrano i tropi e le tecniche della fantascienza, al fine di produrre un genere che tragga piacere dall'anacronismo mentre rivela i livelli sovrapposti della storia.” Bowser A. and B. Croxall, “Introduction: Industrial Evolution”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 1-45, p. 1

steampunk provides us with anachronism: a past that is borrowing from the future or a future borrowing from the past.⁸⁸

Prendendo atto che lo stesso Christopher Priest riconosce il suo debito nei confronti della fantascienza, il fatto che il suo romanzo venga considerato un esempio di *steampunk* può essere inteso come una naturale evoluzione: il sostantivo *steam-punk* delinea un tipo di narrativa fantascientifica, non più ambientata in un futuro popolato da alieni, bensì nel ‘non’ lontano passato dell’impero britannico.

Alla domanda sul perché il XXI secolo nutra un vivo interesse nei confronti della scienza vittoriana, Bowser e Croxall rispondono che la ragione risiede nel fatto che la rivoluzione industriale cambiò totalmente “la relazione tra tempo e produttività”, sottolineando inoltre un’attitudine comune ai due periodi storici in oggetto:

[...] the Victorians were no strangers to backward-looking aesthetics [...]. Texts like William Morris’s *News From Nowhere* (1890) [...] may be said to fuse aspects of such forward- and backward-looking impulses. In each of these examples, the authors, to some degree, look to the past to make sense of the present.⁸⁹

E più avanti

⁸⁸ “Come la maggior parte della fantascienza, ci porta fuori dal nostro momento presente; ma invece di darci un’ambientazione avveniristica riconoscibile, completa di tecnologia avveniristica, lo steampunk ci fornisce un anacronismo: un passato che prende in prestito dal futuro o un futuro che prende in prestito dal passato.” *Idem*, p. 2

⁸⁹ “[...] I vittoriani non erano estranei all’estetica rivolta al passato [...]. Testi come *News From Nowhere* (1890) di William Morris [...] si può dire che fondano gli aspetti di tali impulsi a guardare al futuro e al passato. In ognuno di questi esempi, gli autori, in qualche misura, guardano al passato per dare un senso al presente.” *Idem*, p. 2

We see a version of this upheaval for the viewer or reader of steampunk, for whom an experience of Victorian fiction and culture, one that has been shaped by our contemporary constructions of ‘Victorian-ness’, is blended with impressions and experience of science fiction, themselves also shaped by the cultural discourse that constructs ‘science fiction’ as genre. [...] its most defining feature may therefore be the jumbling of markers from different time periods in order to illuminate compatibility.⁹⁰

In sintesi, i due studiosi evidenziano come la ripresa della tecnologia vittoriana non sia altro che uno dei tanti modi per far affiorare le affinità esistenti tra il presente ed il passato. E proprio in relazione alle specificità dell’ “exuberant hacking of nineteenth-century science”, J. Clayton sottolinea come, durante il regno di Sua Maestà la Regina Vittoria, i confini tra scienza ed intrattenimento fossero quasi venuti meno. Ed è proprio questa mancata distinzione tra palcoscenico e laboratorio che pervade l’intera struttura del romanzo in analisi, e prendendo corpo nel numero messo in atto da Rupert Angier.

Una funzione analoga di ripresa è individuata da Rosario Arias⁹¹ con la metafora della *Spirit Photography*: nel romanzo neo-Vittoriano, infatti, il rapporto tra passato e presente è ancora una volta reso attraverso una metafora scientifica, dal momento che la “permanenza” dell’epoca vittoriana nella società contemporanea è raffigurata dalle *plates* di *fin-de-siècle*, in cui venivano mostrati i defunti accanto ai familiari viventi. Un rapporto dunque che si caratterizza per una presenza/assenza, e per il quale diventano concetti chiave i tropi di *haunting* e *spectrality*.

⁹⁰ “Vediamo una versione di questo sconvolgimento per lo spettatore o lettore di steampunk, per il quale un’esperienza della narrativa e cultura vittoriana, una che è stata modellata dalle nostre interpretazioni contemporanee dell’‘essere vittoriano’, si combina con le impressioni e l’esperienza della fantascienza, esse stesse plasmate dal discorso culturale che costruisce la ‘fantascienza’ come genere. [...] la caratteristica che meglio lo definisce potrebbe quindi essere il mescolare i segni distintivi di diversi periodi temporali al fine di evidenziarne la compatibilità.” *Idem*, p. 3 e p. 5

⁹¹ Arias R., *op. cit.*

§

It can be seen clearly how *The Prestige* displays the two qualities Priest ascribe to slipstream fiction: an obsession with thinking the unthinkable or doing the undoable and a different way of inquiring into the familiar.⁹²

Per concludere questa sezione, dedicata al tentativo di verificare se e fino a che punto *The Prestige* sia o meno riconducibile a correnti o generi ben determinati, è necessario un breve riferimento alla *Slipstream Fiction*: filone della letteratura contemporanea nuovo e per questo assolutamente *borderline*, che si presta perfettamente a rappresentare le opere di Priest. Coniata da Bruce Sterling⁹³ nel 1989, questa etichetta è spesso associata ai concetti di *new weird* e *avantpop*, e il fatto che anche Wikipedia citi Priest nel lemma dedicato a questo fenomeno è indicativo del livello di diffusione dell'opinione che lo scrittore vi rientri di diritto. Come suggerisce *The Guardian*,

Slipstream does not define a category, but suggests an approach, an attitude, an interest or obsession with thinking the unthinkable or doing the undoable. Slipstream can be visionary, unreliable, odd or metaphysical. It's not magical realism: it's a larger concept that contains magical realism.⁹⁴

⁹² “Si può vedere chiaramente come *The Prestige* presenti le due qualità che Priest attribuisce alla narrativa slipstream: un'ossessione nel pensare l'impensabile o fare il non fattibile ed un diverso modo di indagare il familiare.” Hubble N., *op. cit.*, p. 48

⁹³ A proposito scrive: «‘Science Fiction’ today is a lot like the contemporary Soviet Union; the sprawling possessor of a dream that failed. Science fiction’s official dogma, which almost everybody ignores, is based on attitudes toward science and technology which are bankrupt and increasingly divorced from any kind of reality. ‘Hard-SF’, the genre’s ideological core, is a joke today; in terms of the social realities of high-tech post-industrialism, it’s about as relevant as hard-Leninism». Sterling B., http://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05

⁹⁴ “Lo Slipstream non definisce una categoria, ma suggerisce un approccio, un’attitudine, un interesse o un’ossessione per il pensare l’impensabile o fare il non fattibile. Lo Slipstream può essere visionario, inattendibile, strano o metafisico. Non si tratta di realismo magico: è un concetto più ampio che contiene quello di realismo magico.” “Top Ten Slipstream Books”, *The Guardian*, May 2003

Un'attitudine che nelle opere di Christopher Priest dà vita alla fusione di *high-cultural literary mainstream* e *popular culture genre*, mescolando sapientemente Scienza e Storia e ammiccando alla tradizione letteraria che lo ha preceduto. Come nota N. Ruddick nel suo saggio su Priest,

Priest is able to explore simultaneously two major themes, each associated with a corpus of fictional texts that were in the late nineteenth century just reaching a point of generic divergence from one another. One corpus was Wellsian scientific romance [...] the other was the literature of the symbolist or proto-modernist movement.⁹⁵

§

La prosa di Christopher Priest è lineare e nonostante si proponga di ricreare il parlato di personaggi vissuti più di un secolo fa, non ci sono particolari inversioni nella sintassi. Il linguaggio utilizzato è tendenzialmente colloquiale, anche se il registro riflette l'appartenenza dei protagonisti a classi sociali elevate e, a differenza di quanto vedremo nel romanzo di Ackroyd⁹⁶, ad esempio, non ci sono termini desueti o riferimenti a slang specifici. Il linguaggio risponde ad ogni modo alle esigenze del narratore di turno: nella sezione di Andrew una sottile ironia mista ad acredine pervade la narrazione, ed in questo caso l'autore riesce a creare delle vere e proprie istantanee che catturano l'essenza della

⁹⁵ “Priest riesce ad esplorare simultaneamente due temi principali, ognuno dei quali è associato ad un corpus di testi narrativi che nel tardo ‘800 stavano per raggiungere un punto di divergenza di genere. Un corpus era il romanzo scientifico di Wells [...] l'altro era la letteratura del movimento simbolista o proto-modernista.” Ruddick N., “Reticence and Ostentation in Christopher Priest's Later Novels: *The Quiet Woman* and *The Prestige*”, in A. M. Butler (ed.), *Christopher Priest: The Interaction*, London, The Science Fiction Foundation, 2005, p. 87

⁹⁶ Alcuni autori ricorrono all'utilizzo di dialetti, come nel caso di Jane Harris, che per ricreare un linguaggio verosimile per la sua giovane protagonista, adotta il dialetto di Edinburgo; si pensi al registro linguistico utilizzato da J. Barnes in *Arthur and George*, o ancora alla complessa operazione condotta da Matthew Kneale in *English Passengers*.

crisi vissuta da un giovane uomo che si appresta a scoprire la sua vera identità. Un mare di emozioni e contraddizioni, in cui il protagonista sta per annegare, reso attraverso una serie di domande incalzanti:

How do you think I might get Zelda back? Or, how do I ease myself out of the newspaper job without appearing to reject my father? [...] And if my brother's real, where is he and how do I find him?⁹⁷

I suoi dialoghi con Kate sono costituiti da un insieme di battute che esprimono la spontaneità e l'immediatezza della lingua parlata, ma che allo stesso tempo fanno trasparire tutta la tensione dovuta ad una posizione 'scomoda' per entrambi i protagonisti. Soprattutto nelle descrizioni che Kate fornisce della sua infanzia, è preponderante l'uso degli aggettivi, con particolare riferimento a quelli della sfera semantica pertinente alle descrizioni di ambienti in stile 'gotico'.

Nelle sezioni relative agli scritti di Angier e Borden, dato il loro status di memorie (dal momento che il libro ha una funzione analoga a quella del diario), il linguaggio deve rappresentare i pensieri, quindi deve cogliere quel quid che li caratterizza, e per ottenere questo effetto si ricorre anche ad un uso particolare dei segni di interpunzione (ad esempio per sottolineare un'esclamazione o una domanda retorica). Sono inoltre presenti delle ripetizioni, come la frase "I will go alone to the end", che chiude entrambe le narrazioni, e che contribuisce a sottolineare l'ossessione del pensiero dei due protagonisti. Merita particolare attenzione l'acribia nell'utilizzo del linguaggio proprio degli illusionisti, che da

⁹⁷ "Come pensi che possa far tornare indietro Zelda? O, come mi libero del lavoro al giornale senza che sembri come se rifiutassi mio padre? [...] E se mio fratello è vero, dove si trova e come faccio a trovarlo?" *The Prestige*, p. 25

un lato rende più verosimile l'ambientazione del romanzo e dall'altro più interessante la lettura.

Un caso particolare è quello che riguarda le battute di Nikola Tesla: come lo stesso Priest ha esplicitato nella breve intervista concessa a chi scrive, la sua intenzione era quella di creare sì un personaggio metaforico, ma di mantenersi allo stesso tempo quanto più vicino alla realtà. Di conseguenza il linguaggio adottato dallo scienziato è lo stesso che si può rintracciare all'interno dei suoi trattati, uno stile quasi asettico (costituiscono un'eccezione i passaggi in cui 'difende' la sua ricerca, poiché sono caratterizzati da passione e veemenza).

2.2.3 Una struttura a scatole cinesi

Narrative structure interests me, because it seems widely misunderstood. For me, much of the challenge of writing a novel these days is bound up with the structure. I see it as something that should ideally be invisible to the reader, in the way that anything made well does its job without drawing attention to how it's done.⁹⁸

La dichiarazione dello scrittore circa la natura 'singolare' del suo interesse per la struttura, ossia il suo trovarla interessante in quanto è l'elemento 'meno compreso' dalla maggior parte dei lettori, trova un riscontro indiretto nell'estratto di Wikipedia⁹⁹ che recita:

⁹⁸ “La struttura narrativa mi interessa, perché sembra ampiamente fraintesa. Per me, la parte consistente della sfida insita nello scrivere un romanzo al giorno d'oggi è legata alla struttura. La vedo come qualcosa che dovrebbe essere idealmente invisibile al lettore, allo stesso modo in cui ogni cosa fatta bene fa il suo lavoro senza attirare l'attenzione su come è fatta.” Gevers N., *op. cit.*

⁹⁹ Sebbene Wikipedia non sia certo una fonte sempre attendibile o di qualità eccellente, costituisce un efficace indicatore del grado di diffusione di un'idea.

The Prestige is a 1995 novel by British writer Christopher Priest. The novel is epistolary in structure; that is, it purports to be a collection of real diaries that were kept by the protagonists and later collated.¹⁰⁰

Un estratto che racchiude due errori marchiani, in quanto il romanzo non presenta né una struttura epistolare né tantomeno è una raccolta di diari, ma che costituisce in qualche misura una conferma ‘esterna’ della complessità strutturale dell’opera. *The Prestige*, infatti, non è una raccolta di diari o altro, ma presenta una narrazione principale, contenente al suo interno due testi distinti ma correlati di fine ottocento, il libro di Borden ed i diari di Angier.

Il romanzo si articola in 5 parti, diverse tra loro per lunghezza, struttura e narratore:

La prima parte, narrata da Andrew Westley, è suddivisa in 7 paragrafi, attraverso i quali viene raccontata la storia del protagonista: si fa riferimento al suo lavoro da giornalista, alla relazione fuori dagli schemi con Zelda, alla famiglia adottiva. Sin dall’inizio Andrew confessa di non conoscere quasi nulla della sua famiglia naturale, ma di provare delle sensazioni legate al fratello. L’incontro con Kate Angier è il momento decisivo che segna l’inizio della storia.

La seconda parte è occupata per intero dal libro di Borden ed è suddivisa in 39 paragrafi. Al suo interno è raccontata la vita dell’illusionista, con particolare attenzione al rapporto con Angier, e racchiude alcune brevi ma interessanti riflessioni sul suo stesso status letterario e sulla sua natura¹⁰¹.

¹⁰⁰ “*The Prestige* è un romanzo del 1995 dello scrittore britannico Christopher Priest. Il romanzo ha una struttura epistolare; ovvero, si propone come una raccolta di diari veri che furono conservati dai protagonisti e successivamente riordinati.” *en. Wikipedia*

¹⁰¹ A proposito della natura del testo (dando per scontato che queste considerazioni appartengano alla prima stesura di Borden e non alla revisione operata da Angier) Borden scrive a pagina 32: “It

La terza parte è narrata da Kate Angier, ed ospita il recupero delle memorie della protagonista: significativo è il resoconto dell'incontro delle due famiglie che porta alla morte (almeno in apparenza) di Nicky Borden. Il testo si articola in 12 paragrafi.

La quarta parte si suddivide in due sezioni: la prima ospita i diari di Angier; la seconda è invece ripartita in 7 paragrafi, narrati da un'altra persona, un altro Angier, il *prestige*. Questa narrazione comprende delle parti complementari rispetto alla prima e serve a spiegare dei passaggi altrimenti incomprensibili, come l'incontro tra Borden ed il "fantasma" di Angier, che porta il primo ad avere un infarto.

La quinta parte, narrata da Andrew ed articolata in 7 paragrafi, costituisce una sorta di epilogo: il protagonista scopre una caverna in cui sono contenuti i vari *prestige* di Angier, tra i quali suo 'fratello'.

§

Nonostante Priest ricorra ad un cliché letterario ampiamente abusato, ovvero quello del manoscritto ritrovato, i testi sono inseriti in sezioni indipendenti, senza alcuna indicazione specifica che ne segnali l'inserimento: in questo modo si dà vita a una lettura dentro la lettura, un gioco di scatole cinesi, che allo stesso tempo facilita al lettore la consultazione delle fonti. Secondo V. Šklovskij, questo tipo di struttura, ovvero la storia (in questo caso le due metà di Angier e Borden) incorniciata da un'altra storia (che comporta un ritardo o rallentamento), è un artificio fondamentale della narrazione, ma in questo caso lo scrittore rende ancora più complessa la struttura inserendo non una serie di

is time to pause, even so early, for this account is not intended to be about my life in the usual habit of autobiographers, but is, as I have said, about my life's secrets. Secrecy is intrinsic to my work." E ancora a pagina 50, "This book, journal, narrative – what should I call it? – is itself a product of my Pact, as I have already recorded. Have I thought through all the ramifications of that?"

racconti, bensì un'unica narrazione e le 'basi' su cui quest'ultima si fonda, ovvero il testo autografo di Angier ed il libro di magia di Borden.

Considerando queste 'inserzioni' da un punto di vista squisitamente pragmatico, il fatto di usare dei testi in cui lo scambio di battute tra i personaggi è riportato in maniera indiretta, costituisce un vantaggio per lo scrittore: infatti, si evita il 'problema' di ricostruire delle battute verosimili, soprattutto per i personaggi storici.¹⁰²

Il modo in cui è organizzata la narrazione, ovvero la suddivisione in tre parti con l'inserimento dei testi autografi, si ricollega alla definizione di ellissi fornita da S. Chatman:

Ellipsis is sometimes identified with the 'cut' between shots in the cinema, the transition between two shots linked together by a simple join [...] 'cut', on the other hand, is the manifestation of ellipsis as a process in a specific medium, an actualization parallel to a blank space or asterisks on the printed page.¹⁰³

Il parallelo effettuato dal critico tra testo scritto e film è quanto mai appropriato per *The Prestige*, infatti i 'tagli' operati nella narrazione corrispondono a dei cambi di scena nella riduzione cinematografica, in cui sono inseriti dei flash back consistenti, costituiti dal diario e dal libro di magia. Altro elemento interessante è l'assimilazione della struttura del testo all'organizzazione del numero di magia, infatti anche quest'ultimo presenta una

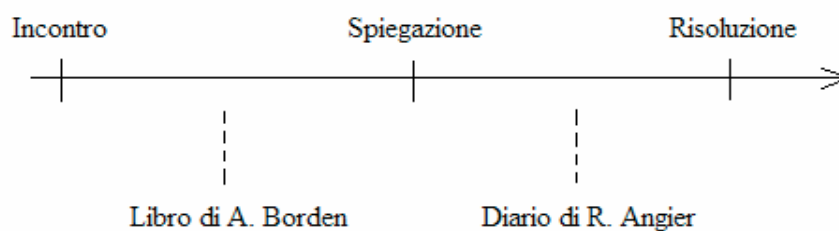
¹⁰² Anche se in questo caso, per quanto riguarda N. Tesla, esiste una serie di battute che lo scienziato scambia con Angier, ed il cui contenuto può essere ricondotto con una buona approssimazione ad una serie di articoli scritti dallo stesso.

¹⁰³ "L'ellissi è a volte identificata con il 'taglio' tra le riprese nel cinema, il passaggio tra due riprese collegate da una semplice giuntura [...] il 'taglio', d'altra parte, è la manifestazione dell'ellissi come un processo in un mezzo specifico, un'attualizzazione parallela ad uno spazio bianco o agli asterischi in una pagina stampata." Chatman S., *op .cit.*, p. 71

struttura tripartita: *setup*, *performance* e *prestige*.¹⁰⁴ Il primo momento rappresenta una sorta di introduzione al numero di magia, la seconda parte è lo svolgimento del numero stesso, nella terza si mostra il risultato. All'interno della narrazione di Borden questa affinità è descritta in maniera esplicita:

I step forward to the footlights, and in the full glare of their light face you directly. I say, 'Look at my hands. There is nothing concealed within them.' I hold them up, raising my palms for you to see, spreading my fingers so as to prove nothing is gripped secretly between them. I now perform my last trick, and produce a bunch of faded paper flowers from the hands you know to be empty.¹⁰⁵

La stessa cosa accade con il testo di Priest, con la differenza che il risultato del numero non è un mazzo di fiori, bensì la scoperta di Andrew: lo scrittore non nasconde nulla ai suoi lettori, e per quanto assurdo possa sembrare, la soluzione è proprio quella a cui si pensa leggendo l'ultima riga del romanzo. Considerando quindi il testo nella sua totalità, è possibile ricavare il seguente schema:



¹⁰⁴ Descritto da Alfred Borden a pagina 64.

¹⁰⁵ "Faccio un passo in avanti verso i riflettori, e nel bagliore della loro luce mi trovo direttamente di fronte a voi. Dico, 'Guardate le mie mani. Non vi è nascosto nulla.' Le tengo sospese, alzando i miei palmi così che possiate vederli, allargando le dita così da provare che nulla è stretto tra loro di nascosto. Adesso mi esibisco nel mio ultimo trucco, e faccio apparire un bouquet di fiori di carta sbiaditi dalle mani che voi sapete essere vuote." *The Prestige*, p. 114

I tre capitoli in cui è articolata la storia raccontata da Andrew e Kate, rappresentano nell'ordine: l'incontro o *setup* (racconto della vita di Andrew ed arrivo a Caldlow House); la spiegazione o *performance* (i ricordi di Kate su quello che avviene nel 1970 e la conseguente creazione del prestigio); la risoluzione o *prestige* (la scoperta di Andrew). L'opera nel suo complesso quindi non è altro che un numero di magia, messo in scena per il lettore.

§

Christopher Priest rifiuta di utilizzare un narratore onnisciente, ricorrendo piuttosto alla visione limitata e quindi parziale dei personaggi, così da porre sullo stesso piano il lettore, che pagina dopo pagina è chiamato a partecipare all'elaborazione del testo. Sebbene le potenzialità derivanti dalla scelta di più narratori siano già di per sé molteplici, lo scrittore inserisce un ulteriore elemento, che ne rende ancora più impegnativa l'interpretazione:

Readers should be made to work a bit and they shouldn't take anything for granted. For me, the unreliable narrator keeps people alert. Some people get fed up with it and can't be bothered, but the people I think of as serious readers very much like it.¹⁰⁶

Most people reading a novel told in the first person singular will reasonably assume that it's truthfully or reliably reported, or that only one person is writing it, or that no one apart from the narrator has tampered with the text before it was

¹⁰⁶ "I lettori dovrebbero essere messi un po' al lavoro e non dovrebbero dare tutto per scontato. Per me, il narratore inattendibile mantiene sveglia la gente. Alcuni ne hanno abbastanza e non possono essere infastiditi, ma quelli che io reputo lettori seri lo apprezzano molto." Langford D., *op. cit.*

printed, and so on, but to me these assumptions open possibilities for a few sneaky reversals. All in the cause of keeping people awake!¹⁰⁷

Una scelta strategica, dunque, che fa sì che

interpretation is made more challenging by the unreliable narrators that Priest often favours, along with the shifting viewpoints which are not always declared. It is not that his narrators are necessarily lying to us; to paraphrase a former British prime minister, they were sincere at the time [...] Priest is a magician, a master of sleight of hand, a practitioner of legerdemain.¹⁰⁸

E ancora, per riprendere l'analogia con la ripresa cinematografica, si può dire che il passaggio da una modalità narrativa all'altra, da un punto di vista all'altro, richiama l'uso della cinepresa: ai momenti in cui l'obiettivo della cinepresa è lontano corrispondono le parti descrittive, condotte da un narratore in terza persona (si pensi alla scena finale del libro, con l'ombra che si perde tra gli alberi del bosco); se la macchina si avvicina un po' di più al soggetto, si ha l'uso del discorso indiretto libero (si vedano ad esempio pagina 148 e 150); se infine si stringe il campo esclusivamente sul soggetto, il narratore si identifica con il personaggio e conduce una narrazione in prima persona, passando così da un livello extradiegetico ad uno intradiegetico, e da un narratore eterodiegetico ad uno

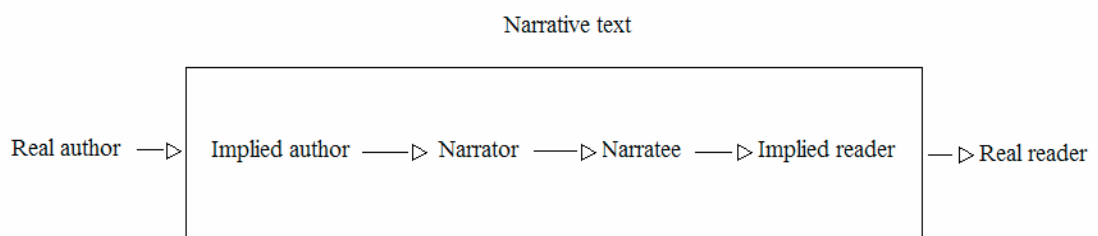
¹⁰⁷ “La maggior parte delle persone, leggendo un romanzo raccontato in prima persona, supporrà ragionevolmente che è raccontato in maniera veritiera o credibile, o che solo una persona lo sta scrivendo, o che nessun altro eccetto il narratore ha trafficato con il testo prima che fosse pubblicato, e così via, ma per me queste supposizioni sono possibilità aperte per qualche astuto capovolgimento. Tutto al fine di tenere sveglia la gente!” *Idem*.

¹⁰⁸ “l'interpretazione sia resa ancor più impegnativa dai narratori inattendibili che Priest spesso privilegia, assieme a punti di vista variabili che non sempre sono dichiarati. Non è che i suoi narratori ci stiano necessariamente mentendo; per parafrasare un passato primo ministro britannico, loro erano sinceri in quel momento [...]. Priest è un mago, un maestro di destrezza di mani, un professionista della prestidigitazione.” Butler A. M., *op. cit.*, p. 9

omodiegetico. I cambi di prospettiva, così come quelli di modalità, non sono segnalati. Il racconto è a focalizzazione interna, circoscritta, perché si adotta la prospettiva del personaggio, mentre si lascia al lettore la visione d'insieme. Inoltre, la focalizzazione è sia variabile (si adotta di volta in volta il punto di vista di Andrew, Kate, Angier, Borden) che multipla (gli stessi avvenimenti sono narrati da entrambi gli illusionisti).

Riprendendo poi la metodologia di W. C. Booth in merito al rapporto tra autore reale, autore implicito, i lettori ed i narratori, risulta evidente che Kate ed Andrew sono vicini (per contesto sociale e culturale, per epoca) sia all'autore reale che al lettore reale. Inoltre, per tutti i narratori è possibile parlare di un recupero intenzionale del passato: a differenza di alcuni romanzi della letteratura ispanoamericana, dove il passato emerge grazie a degli elementi *desencadenanti*¹⁰⁹, qui c'è da un lato la volontà di Kate di affrontare una sorta di processo catartico, mentre dall'altro Andrew 'ritrova' il suo passato in maniera quasi casuale (anche se, in effetti, le prime battute del romanzo lasciano intuire che la storia nasce da un suo ricordo).

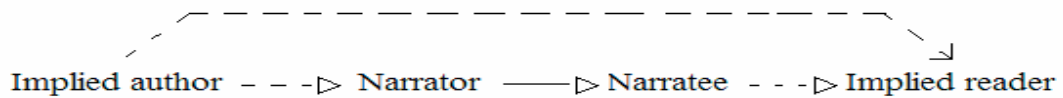
Al fine di valutare le peculiarità di ogni istanza narrativa, ed individuare il narratore inattendibile di cui parla lo scrittore, ritengo utile fare qui riferimento allo schema proposto da S. Chatman¹¹⁰:



¹⁰⁹ Si utilizza qui la terminologia utilizzata da Domenico Antonio Cusato in *Dentro del Laberinto*, Roma, Bulzoni, 1993.

¹¹⁰ Chatman S., *op. cit.*, p. 151

Come si nota, il testo narrativo viene suddiviso in sei parti, quattro interne al testo stesso e due esterne; quando però si passa a descrivere un narratore inattendibile, lo schema subisce la seguente modifica:



laddove, sempre per Chatman,

The solid line indicates direct communication; broken lines indicate indirect or inferential communication. The two paths for the broken lines correspond to whether or not the narrator is reliable. If he is, the narrative act takes place solely down the main central axis. If not, there are two messages (as in any irony), one credible (above) and the other not (below). The implied message is always the credible one, just as a person's tone of voice is always more credible than the words he speaks.¹¹¹

Procedendo nell'esame dello statuto dei diversi narratori nell'opera, si ha:

- 1) Kate: narratore allodiegetico, in quanto è testimone della vicenda, ed espleta una funzione sia narrativa che ideologica, dal momento che fornisce una sorta di commento all'azione; il narratorio del suo racconto è Andrew¹¹²;

¹¹¹ “La linea continua indica una comunicazione diretta; le linee tratteggiate indicano una comunicazione indiretta o inferenziale. I due percorsi per le linee tratteggiate corrispondono al fatto che il narratore sia attendibile o meno. Se lo è, la narrativa ha luogo esclusivamente sotto l'asse centrale principale. Se non lo è, ci sono due messaggi (come in ogni ironia), uno credibile (sopra) e l'altro che non lo è (sotto). Il messaggio implicito è sempre quello attendibile, proprio come il tono di voce di una persona è più attendibile delle parole che pronuncia.” Chatman S., *op. cit.*, p. 234

¹¹² La sua narrazione è contenuta all'interno di quella di Andrew.

2) Andrew: narratore autodiegetico; nel suo caso è difficile individuare un narratario (anche se a tratti potrebbe essere identificato con Kate), per via delle battute iniziali del romanzo:

It began on a train, heading north through England, although I was soon to discover that the story had really begun more than a hundred years earlier [...] I had no sense of any of this at the time.¹¹³

Battute dalle quali è facile inferire che il personaggio sta recuperando dei ricordi, ma non è possibile capire se stia raccontando a qualcuno o se stia scrivendo per sé;

3) Rupert Angier: narratore autodiegetico; scrivendo un diario, si suppone che scriva per se stesso, ed all'interno del testo non ci sono elementi che fanno dubitare il lettore;

4) Alfred Borden: autore del libro di magia che viene recapitato ad Andrew.

Proprio Borden può essere considerato un narratore inattendibile, o almeno tale può essere ritenuta la narrazione che gli è ascritta, anche perché è lo stesso Angier a scrivere nel suo diario di aver volontariamente modificato il contenuto del testo di Borden:

Julia is about to prepare a fair copy of my amended and greatly expanded text [...] in these terminal months of my life I am intending to take a last revenge on my enemy.¹¹⁴

¹¹³ “Tutto ebbe inizio su un treno, che andava verso nord attraverso l’Inghilterra, anche se avrei scoperto di lì a breve che in realtà la storia aveva avuto inizio più di cento anni prima [...] Non avevo alcuna idea di tutto questo a quel tempo.” *The Prestige*, p. 3

¹¹⁴ “Julia sta per finire una bella copia del mio testo epurato ed ampiamente integrato [...] in questi ultimi mesi della mia vita ho intenzione di prendermi l’ultima rivincita sul mio nemico.” *The Prestige*, p. 320

Anche se, leggendo il diario di Angier, è possibile ricavare un'accurata lista delle modifiche apportate al testo originale (l'uso del pronome "I" apparterebbe a Borden, mentre Angier si sarebbe dedicato ad approfondire la parte relative ai numeri di magia – vedi pagina 322), il lettore è tentato di considerare Angier come unico narratore. L'inattendibilità di cui parla Priest è comunque qualcosa di più sottile, qualcosa che è riconducibile a quanto scrive ancora Chatman:

In "unreliable narration" the narrator's account is at odds with the implied reader's surmises about the story's real intentions [...] [some of them are] so subtly unreliable as to be "unstably" ironic, that is, we cannot be sure that the narrator really *is* unreliable.¹¹⁵

E' questo il punto nodale: in cosa consiste il messaggio del testo di Borden, chi è davvero il suo narratario? E' davvero un'ammissione di colpa nei confronti dell'acerrimo nemico?

§

[...] an interval must elapse between the events recounted and the appearance of the letter or entry in the diary [...] It is precisely this delay that separates epistolary and diary narrative from true-story contemporaneous forms like the interior monologue. [...] epistolary and diary narratives are *accounts*: they strongly presupposes an audience. [...] The diary narrative differs from the epistolary in its narratee. The narratee of a letter is the addressed correspondent; the narratee of a

¹¹⁵ "In una 'narrazione inattendibile' il resoconto del narratore è in conflitto con le congetture del lettore implicito riguardo i reali propositi della storia [...] [alcuni di loro sono] così sottilmente inattendibili da essere 'instabilmente' ironici, ovvero, non possiamo essere sicuri che il narratore *sia* realmente inattendibile." Chatman S., *op. cit.*, p. 233

private diary is usually the writer himself, though the diary may ultimately be intended for someone's else's eyes.¹¹⁶

Anche questo breve passo del saggio di Chatman si rivela particolarmente utile, perché pone l'accento su due elementi che sono emersi dall'analisi precedente, ovvero il momento in cui il testo viene scritto e il destinatario del messaggio. Entrambi i testi, che secondo S. Chatman potrebbero essere definiti come 'non narrated representation', non sono introdotti da alcun elemento: il libro di Borden viene riconosciuto perché Westley ne favorisce una accurata descrizione, mentre il diario di Angier presenta i dati del suo autore. Per Borden esiste una differenza tra l'io narrante e l'io narrato (di età, esperienza ecc.), mentre per Angier i due coincidono, dato che si tratta di un diario aggiornato quasi quotidianamente. Il libro di Borden, a differenza di quello di Angier, comunque è presentato all'interno della narrativa in ogni sua parte e specificità:

1) Il paratesto:

It was called Secret Methods of Magic, and the author was one Alfred Borden [...] it was a recently published paperback, the text itself appeared to be a facsimile of a much older edition.¹¹⁷

E ancora,

¹¹⁶ “[...] un intervallo deve trascorrere tra gli eventi narrati e l'apparizione della lettera o della registrazione nel diario [...] E' precisamente questo ritardo che separa la narrativa epistolare e quella del diario dalle forme contemporanee di storia vera come il monologo interiore. [...] le narrative epistolari ed i diari sono *resoconti*: presuppongono vivamente un pubblico. [...] La narrativa del diario differisce da quella epistolare per il suo narratario. Il narratario di una lettera è il corrispondente a cui si indirizza, il narratario di un diario privato è generalmente lo scrittore stesso, sebbene il diario possa essere inteso anche per gli occhi di qualcun altro.” *Idem*, p. 171

¹¹⁷ “Si intitolava Metodi Segreti della Magia, e l'autore era un certo Alfred Borden [...] era stato di recente pubblicato in un'edizione tascabile, lo stesso testo sembrava essere il facsimile di un'edizione molto più vecchia.” *The Prestige*, p. 3

The book had been published in the USA by Dover Publications, and was a handsome, well-made paperback. The cover painting depicted a dinner-jacketed stage magician pointing his hands expressively towards a wooden cabinet, from which a young lady was emerging. She was wearing a dazzling smile and a costume which for the period was probably considered saucy.

Under the author's name was printed: 'Edited and annotated by Lord Colderdale'. At the bottom of the cover, in bold white lettering, was the blurb: 'The Famous Oath-Protected Book of Secrets'.

[...] Originally printed in London in 1905, by the specialist publishers Goodwin & Andrewson, this book was sold only to professional magicians who were prepared to swear an oath of secrecy about its contents. First edition copies are exceedingly rare, and virtually impossible for general readers to obtain.

Made publicly available for the first time, this new edition is completely unabridged and contains all the original illustrations, as well as the notes and supplementary text provided by Britain's Earl of Colderdale, a noted contemporary amateur of magic.¹¹⁸

La funzionalità di una citazione così estesa è duplice: se da un lato è degna di nota la dovizia di particolari con cui l'autore descrive il testo, rendendolo così più 'concreto' agli occhi del lettore, dall'altro fornisce degli 'indizi': si veda ad esempio la data di pubblicazione del libro, il 1905, a cura di Lord Colderdale ovvero il Great Danton, che risulta invece essere scomparso nel 1903. Sicché questa descrizione così accurata e

¹¹⁸ "Il libro era stato pubblicato negli Stati Uniti dalla Dover Edizioni, ed era un tascabile bello, ben fatto. L'immagine della copertina raffigurava un mago in abito da sera che indicava espressivamente con le mani un armadietto di legno, da cui stava venendo fuori una giovane donna. Lei aveva un sorriso abbagliante ed indossava un costume che per il periodo veniva probabilmente considerato provocante." "Sotto il nome dell'autore era scritto: 'Curato e commentato da Lord Colderdale'. In fondo alla copertina, a lettere bianche in grassetto, c'erano le note di copertina (blurb): 'Il Famoso libro di Segreti protetto dal giuramento'." "[...] Originariamente stampato a Londra nel 1905, dagli editori specializzati Goodwin & Andrewson, questo libro era venduto esclusivamente a maghi professionisti che erano pronti a fare un giuramento di segretezza riguardo ai suoi contenuti. Le copie della prima edizione sono oltremodo rare, e virtualmente impossibili da ottenere per i lettori comuni." "Reso pubblicamente disponibile per la prima volta, questa nuova edizione è integrale e contiene tutte le illustrazioni originali, così come le note ed il testo supplementare fornito dal britannico Lord Colderdale, un rinomato contemporaneo appassionato di magia." *The Prestige*, p. 6

funzionale in apparenza a conferire autenticità, autorità, valore artistico, in realtà ne inficia sottilmente la stessa natura di testo ‘autentico’.

2) Il piano dell’opera:

I have read it through several times, & I think I understand what I am driving at [...] I must not leave out on any account: 1. The way I discovered what Angier was doing, & what I did about him. 2. Olive Wenscombe (not my fault, NB). 3. What about Sarah? The children? The Pact extends even to this, does it? That’s how I interpret it. If so, either I have to leave a lot out, or I have to put in a great deal more.¹¹⁹

La narrativa è frutto del Patto: interessante notare che ci sono due patti, uno tra i due fratelli ed uno tra lo scrittore ed il lettore. Il che, per inciso, parrebbe fornire una risposta, anche se parziale, alla domanda che chiudeva la sezione precedente, infatti il narratario di Borden potrebbe essere il fratello.

L’organizzazione in paragrafi, come dei capitoli, è spiegata dallo stesso Borden, che vuole quasi evitare il ‘sopravvento’ della scrittura e le divagazioni: in realtà, come il lettore scoprirà solo alla fine, è un lavoro a due mani, infatti ogni volta che un fratello lascia il posto all’altro, quest’ultimo cerca di riprendere il filo ma allo stesso tempo apporta delle modifiche. Nonostante il personaggio affermi di non voler scrivere un testo autobiografico, il risultato non è molto lontano dal diario. Come dimostrato, l’esempio *par excellence* della soggettività è qui messo in discussione, e, scandendo i tempi del romanzo, funziona come una bussola i cui poli risultano invertiti.

¹¹⁹ “L’ho riletto diverse volte, & penso di aver capito dove voglio andare a parare [...] Non devo escludere per nessuna ragione: 1. Il modo in cui ho scoperto quello che Angier stava facendo, & quello che gli ho fatto. 2. Olive Wenscombe (non è colpa mia, NB). 3. Che dire di Sara? I bambini? Il Patto si estende anche a questo, vero? Questo è il modo in cui la vedo. Se sì, o devo tralasciare molto, oppure devo aggiungere parecchio.” *The Prestige*, p. 45

Per chiudere questa breve sezione dedicata ai testi dei due illusionisti, si noti l'uso del pronome "I" cui si accennava in precedenza, un uso che è possibile decifrare se si sostituisce il secondo *I* con *you*:

So, now we have spoken, it is agreed I may continue? Here it is again, on that understanding. I you may write what I see fit, while I may add to it as I you see fit. I planned nothing to which I you would not agree, only to write a great deal more of it before I you read it. I apologise if I you think I was deceiving me you, and meant no harm.¹²⁰

E a pag. 72:

I think I you must; yes. I suspect I you know to what I am referring here.¹²¹

2.2.4 Testo e dintorni

Gli studi condotti da Genette sulla funzione svolta dagli elementi che si trovano a margine del testo, siano essi testuali o grafici, rappresentano una pietra miliare nel settore della critica letteraria: risulta infatti impossibile ignorare la loro importanza al fine di una piena comprensione di un'opera tanto complessa quale è il romanzo. Secondo il critico francese, il paratesto è una soglia, una frangia o, per usare le parole di Borges, un

¹²⁰ "Così, adesso che abbiamo parlato, è inteso che io continui? Ci siamo ancora, su questo intendimento. Io potrei scrivere quello che ritengo opportuno, mentre io (TU) potresti aggiungere quello che io (TU) ritengo adatto. Non ho pianificato nulla su cui io (TU) non sia d'accordo, solo per scrivere un bel po' prima che io (TU) lo legga. Mi scuso se ho pensato che io (TU) volessi ingannarmi, e non intendevo arrecare alcun danno." *The Prestige*, p. 44

¹²¹ "Io penso che io (TU) debba; sì. Sospetto che io (TU) sappia a cosa mi sto riferendo qui." *Idem*, p. 72

vestibolo. E' una zona di confine tra il testo e il lettore (senza limiti ben definiti, né verso il testo, né verso l'esterno), in cui viene data a quest'ultimo la possibilità di andare avanti ed immergersi nel testo, o di tornare indietro. Alla luce di quanto detto, può essere considerato come

un luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati.¹²²

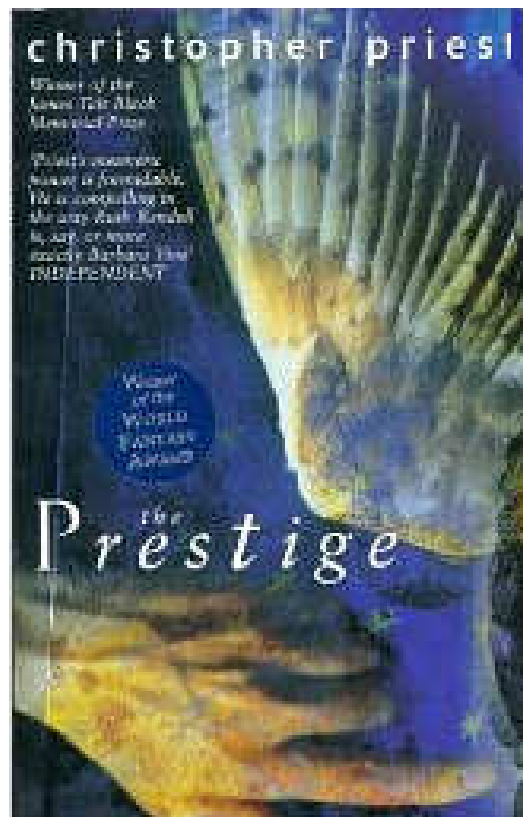
Avendo già avuto modo di discutere dell'*epitesto* nel primo paragrafo di questo capitolo, si vuole qui prestare attenzione alla funzione del *peritesto*¹²³, in particolar modo a quella svolta dalla copertina e dal titolo. E' questa la parte più appariscente e che indubbiamente esercita il grado maggiore di seduzione sul potenziale lettore: in un certo senso ha il compito di 'indirizzare' la lettura, quasi di fornire una 'chiave' per la comprensione del testo stesso.

Nel caso specifico di *The Prestige*, non ci sono molte edizioni, e le differenze sostanziali sono imputabili al cambio di editore: infatti, la prima edizione è stata curata da Simon & Schuster nel 1995, mentre le successive sono curate dalla Tor Books per il mercato statunitense e dalla Gollancz per quello inglese. Di seguito sono inserite le

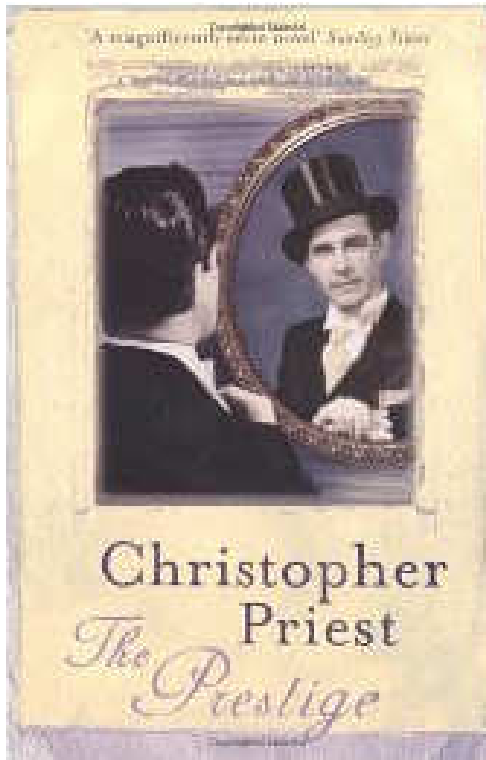
¹²² Genette G., *Soglie: i Dintorni del Testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4

¹²³ In questa sede risulta quanto mai opportuno richiamare la distinzione tra *epitesto* e *peritesto* operata da Genette: 'Un elemento del paratesto, se costituito da un messaggio materializzato, ha necessariamente un'*ubicazione*, che si può situare in relazione a quella del testo stesso: intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note; chiamerò *peritesto* questa prima categoria spaziale, certamente la più tipica [...]. Sempre intorno al testo, ma a distanza più rispettosa (o più prudente), tutti i messaggi che si trovano, almeno originariamente, all'esterno del libro: generalmente in ambito mediatico (interviste, conversazioni), o in forma di comunicazione privata (corrispondenze, giornali intimi, e altro). E' questa seconda categoria che chiamo, in mancanza di meglio, *epitesto*. Genette, G., *op. cit.*, p. 7

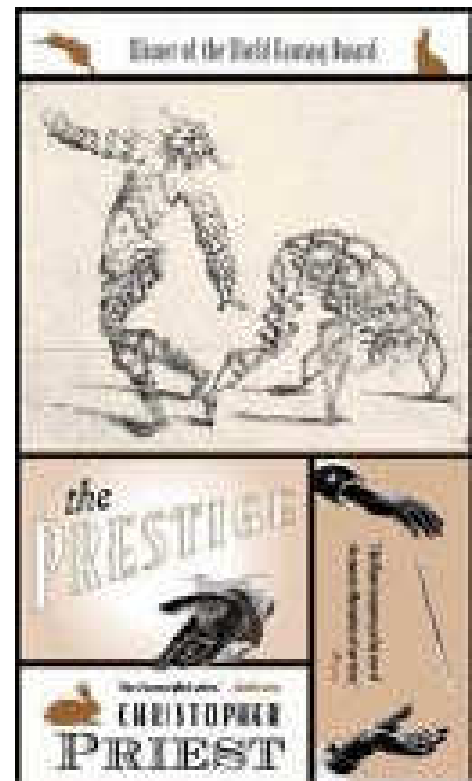
immagini di copertina delle diverse edizioni, al fine di rendere più chiare le osservazioni che verranno fatte:



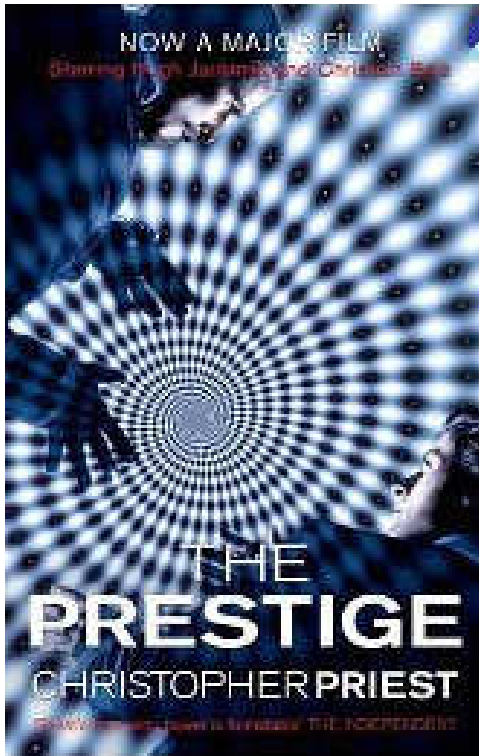
Edizione Touchstone, 1996 – UK



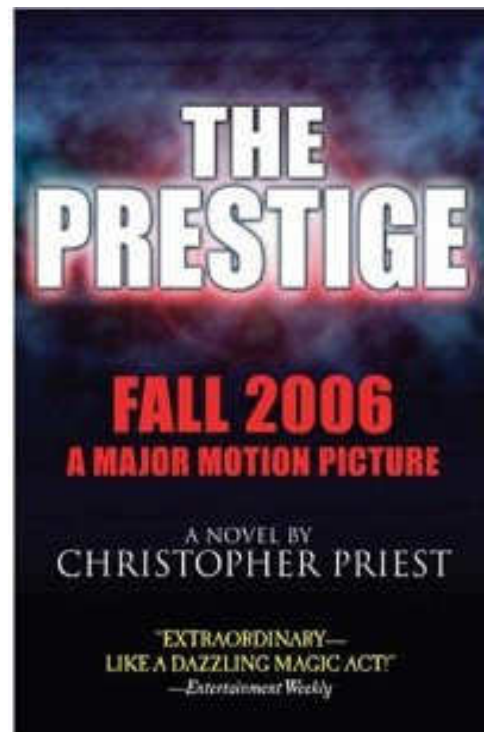
Edizione Gollancz, 2005 - UK



Edizione Tor Books, 2005 - USA



Edizione Gollancz, 2006 - UK



Edizione Tor Books, 2006 - USA

Analizzando le immagini scelte dai diversi editori è possibile distinguere due fasi, ovvero una antecedente ed una successiva all'uscita dell'omonimo film. La prima edizione¹²⁴, che risale alla fine del 1995 – inizio 1996, mostra una composizione che, con i suoi disegni astratti, richiama esplicitamente il mondo della fantasia. Ma due elementi restringono per così dire il campo, riferendosi in maniera univoca alla magia: sia la mano dell'uomo sia l'ala sono i simboli per eccellenza degli illusionisti, rappresentando nel primo caso l'abilità manuale del prestigiatore e nel secondo la colomba, animale di sovente al centro di vari numeri. In questo contesto il nome dell'autore occupa la parte superiore della copertina, dove tra l'altro è inserito un frammento di recensione anonima dell'*Independent*, mentre al centro si trovano il titolo ed un richiamo al premio *World Fantasy Award*, chiaramente aggiunto successivamente alla stampa del volume.

La scelta operata dalla Tor Books privilegia ancora una volta le mani, evidenziando nello specifico due momenti dello spettacolo: la presentazione e la performance. Nel riquadro centrale infatti, dove tra l'altro è inserito anche il titolo, è raffigurata una mano con guanto, colta nell'atto di 'presentare' qualcosa; nel riquadro laterale due mani controllano una bacchetta senza toccarla, sotto di loro è inserita una recensione. Nei riquadri superiori sono invece presentate due figure grottesche, ed un coniglio, simbolo anch'esso del mondo dell'illusione; anche qui è inserito un richiamo al premio *World Fantasy Award*. Elemento degno di nota è l'inserimento di un commento autorevole accanto al nome dell'autore, nello specifico quello di John Fowles.

Nell'edizione della Gollancz dello stesso anno viene invece preferito il tema del doppio. Un uomo in abito da sera si riflette allo specchio, ma il suo riflesso presenta alcune differenze: indossa dei guanti bianchi ed un cappello di seta nero, che essendo accessori tipici di un abito da sera, vengono spesso associati agli illusionisti di fine secolo. Questa

¹²⁴ Edita dalla Touchstone, divisione di Simon & Schuster.

scelta può essere interpretata in due modi diversi: potrebbe infatti sia riferirsi alla condizione dei fratelli Borden, dove lo specchio è una sorta di finestra per guardare l'uno all'altro, oppure alla doppia vita di Angier, dato che il riflesso potrebbe rappresentare il Great Danton, mentre l'uomo che si riflette allo specchio potrebbe essere Lord Colterdale. Indipendentemente dal fatto che si preferisca la prima o la seconda ipotesi, è indubbio che questa immagine è di grande effetto ed 'introduce' il lettore nell'elegante mondo dei teatri vittoriani.

Anno 2006: in entrambe le edizioni che accompagnano l'uscita del film, campeggiano sulla copertina scritte come NOW A MAJOR FILM e FALL 2006 – A MAJOR MOTION PICTURE. La Tor Books sceglie di utilizzare uno sfondo colorato, senza immagini, lasciando al particolare tipo di sfumatura che contorna il titolo il compito di suggerire l'idea di aleatorietà, di un qualcosa di non definito: una scelta che parzialmente richiama anche il genere della *Science Fiction*. Scelta diversa opera invece la Gollancz, che decide di utilizzare una locandina del film: la differenza sostanziale risiede nel fatto che in questo caso la magia - richiamata da uno sfondo quasi 'ipnotico' - è posta in secondo piano, mentre la scena è dominata dai due maghi, la cui posizione opposta richiama esplicitamente l'idea della rivalità. Come si avrà modo di approfondire nella sezione dedicata ai temi, e soprattutto in quella relativa alla trasposizione cinematografica, è proprio la rivalità l'elemento scelto dagli sceneggiatori per "rappresentare" la storia.

Con riferimento alle scelte grafiche, riprendendo quanto citato in apertura, ovvero la funzione che secondo Genette dovrebbe espletare il paratesto in generale, si deduce che il tentativo più 'riuscito' è quello della Gollancz¹²⁵: anche se non sappiamo fino a che punto l'autore sia stato reso partecipe della decisione, in una intervista a Richard Hawkins, è lo stesso Priest ad evidenziare,

¹²⁵ Infatti la stessa immagine viene usata anche per la nuova edizione del 2011.

[...] the two essential elements of the novel — obsessive secrecy and obsessive curiosity¹²⁶.

Il che si attaglia perfettamente alla spiegazione qui fornita dello specchio, dato che quest'ultimo è usato sia per migliorare la visibilità sia per sviare, rendendo in questo modo la duplice idea di curiosità e segretezza.

§

Sempre per evidenziare gli elementi del peritesto, tra le edizioni di cui si è parlato nel paragrafo precedente, si sceglie l'edizione Gollancz del 2006. In questa edizione, come si è già accennato, la versione cinematografica gioca un ruolo fondamentale, tanto che il *blurb* pubblicitario non si trova in una sovracoperta bensì è parte integrante della copertina stessa, 'condizionando' così la disposizione degli altri elementi. Nella parte anteriore i protagonisti (Hugh Jackman e Christian Bale) sono raffigurati nei loro costumi di scena, mentre in quella posteriore si leggono tutte le informazioni relative alla pellicola, come quelle che di solito si trovano alla fine di un trailer. Da questa scelta, più che da qualunque altra, si evince lo stretto rapporto che lega i due lavori: se da un lato, infatti, l'uscita del film ha rinnovato l'interesse nei confronti del libro, dall'altro è il libro a 'pubblicizzare' il film. E' utile soffermarsi qui sul formato dell'edizione scelta: si tratta di una edizione *paperback*, formato tascabile 19.8 x 13.8, il che sottolinea il ruolo che Christopher Priest gioca all'interno del mercato letterario. A dispetto del grande successo ottenuto dal

¹²⁶ “[...] I due elementi essenziali del romanzo - segretezza ossessiva e curiosità ossessiva.” Hawkins R., “Christopher Priest – Interview on The Prestige”, *Science Fiction Uk Review*, 3 July 2006

romanzo, si continua a non utilizzare il formato dedicato ai *best sellers*, ovvero l'edizione hardcover di dimensioni maggiori: questo è senza dubbio legato a quanto David Kendall scrive alla fine di una sua intervista allo scrittore, sintetizzando in poche battute la carriera di quest'ultimo:

Back in 1983 Chris was nominated as one of the Best Young British Novelists. He now seems 'doomed' to write intelligent, unpretentious novels which explore a literary vein reminiscent of Peter Ackroyd's *Dan Leno and The Limehouse Golem*, but with the thrills and imaginative scope of the best genre work.¹²⁷

Sul significato di queste parole c'è davvero poco da aggiungere, mentre per ulteriori riflessioni in merito al rapporto esistente tra Priest ed Ackroyd si rimanda al capitolo riservato alle conclusioni.

Tornando all'analisi della 'cornice del testo', addentrandosi tra le pagine del volume, si nota che il contenuto delle prime pagine di copertina, ovvero di quelle che vanno dalla prima alla quinta, segue una disposizione standard: qui troviamo informazioni come le opere pubblicate dall'autore, le note sulla casa editrice e la pubblicazione, e la dedica fatta ai suoi figli (Elizabeth e Simon).¹²⁸

A differenza di G. Brandreth, nelle cui opere sono presenti delle appendici contenenti i riferimenti ai 'materiali' utilizzati dallo scrittore, Priest decide di non inserire nel testo alcun richiamo alle fonti di cui si avvale: questa scelta potrebbe essere spiegata in due modi, uno più specifico inerente la storia e l'altro più generale riferito alle intenzioni

¹²⁷ "Nel lontano 1983 Chris era indicato come uno dei migliori giovani scrittori britannici. Adesso sembra 'destinato' a scrivere romanzi intelligenti, non pretenziosi, che esplorano una vena letteraria reminiscente di *Dan Leno and the Limehouse Golem* di Peter Ackroyd, ma con le emozioni ed il potenziale inventivo del miglior lavoro di genere." Kendall D., *The Edge*, 1995

¹²⁸ Intervista a Langford, «[...] their twin children's names can be found on the new book's dedication p.e».

dello scrittore. Per quanto riguarda il primo caso, il fatto che la storia narrata si svolga nel presente e che il recupero dei testi ottocenteschi sia già ‘spiegato’ dagli stessi protagonisti, rende ogni altro riferimento quasi superfluo. Dal punto di vista generale invece, mentre per Brandreth c’è la volontà in un certo senso di ‘validare’ il background della sua storia, per il nostro scrittore manca l’intenzione primaria di scrivere un romanzo storico, anche se poi il risultato non ne è molto differente.

§

Il titolo dell’opera è un titolo apparentemente semplice, composto da un sostantivo ed il suo articolo, e secondo le tipologie individuate da Genette, rientra nella categoria dei titoli tematici, ovvero tra quelli che hanno un riferimento diretto al contenuto del testo. La scelta è spiegata dal suo autore in questi termini:

I was thinking of writing a thematic sequel to my novel *The Glamour* (published in 1984), and thought that “prestige” had a lot of possibilities. However, when I noticed its closeness to the magicians’ word “prestidigitation” (sleight of hand) I realized it would make a perfect title for the book I was then planning. This sort of coincidence is always valuable to a novelist¹²⁹.

Alla luce di quanto detto da Christopher Priest, e considerando che *The Glamour* si basa su una metafora dell’invisibilità, è possibile identificare almeno quattro delle potenzialità di

¹²⁹ “Stavo pensando di scrivere un sequel tematico per il mio romanzo *The Glamour* (pubblicato nel 1984), e credevo che ‘prestige’ avesse molte possibilità. Comunque, quando notai la sua vicinanza al termine usato dai maghi “prestidigitazione” (destrezza di mano) mi resi conto che sarebbe stato il titolo perfetto per il libro che stavo progettando. Questo genere di coincidenze è sempre molto utile per uno scrittore.” Iffergrin D., *op. cit.*

cui parla lo scrittore, tre legate alla trama del romanzo e l'ultima più vicina al lettore.

Partendo dalla considerazione 'più ovvia' si ha:

- 1- la rivalità tra i due illusionisti è una vera e propria lotta per la conquista della fama, cercando di realizzare l'illusione migliore, così da ottenere l'ammirazione del pubblico, il prestigio;
- 2- il termine *prestige* è utilizzato per descrivere la terza parte di un numero di magia, quella in cui al pubblico è presentato il "risultato" dell'illusione;
- 3- nel libro sono descritti i risultati di diversi trucchi, più o meno ovvi: il primo è quello dei fratelli Borden, che fanno del loro numero una regola di vita, vivendo due metà della stessa vita. Rupert Angier, a metà tra scienza e pura magia, 'duplica' se stesso ad ogni apparizione teatrale, nel disperato tentativo di superare l'effetto ottenuto dal suo rivale. Infine, Andrew Westley, credendo di avere un fratello gemello, si ritrova ad essere egli stesso un risultato, un *prestige*: va infatti sottolineato come non ci sia nessuna discriminante per distinguere il *prestige* dal suo originale, quindi effettivamente non si sa se il 'vero' Nicky Borden è il piccolo che è rimasto a Caldlow House o il bambino che è stato adottato dalla famiglia Westley.

La quarta interpretazione, come si diceva, a differenza delle prime è legata al rapporto autore-lettore: il termine potrebbe sì riferirsi ad un numero di magia, ma non uno presentato dai protagonisti della storia, bensì quello che lo scrittore vuole mettere in scena per i suoi lettori. In merito l'autore dice:

This isn't sleight of hand: real misdirection is when the performer allows or encourages his audience to make assumptions about what they are seeing ... or in my case, assumptions about what they are reading.¹³⁰

A proposito della struttura del titolo, e a sostegno dell'ipotesi sopra indicata, si cita un passaggio dell'articolo di Nicholas Ruddick:

Priest's recent habit of giving his novels titles that consist of the definite article followed by an abstract noun [...] contrasts with his more ostentatious denominative practice in his earlier fiction [...] For these reticent titles [...] mark the presence in the texts of one complex, unifying, and stylistically striking *conceit*.

In the metaphysical lyric, the title's definite article may have the function of indicating a special usage which overrides but does not entirely obliterate the abstract noun's common meaning, with the consequence that the poem's whole text is deliberately ironised and rendered duplicitous.¹³¹

Egli individua la chiave del titolo nel "potentially chaotic doubling and redoubling"¹³², a cui si sottopongono i due protagonisti, fornendo altresì una accurata analisi dell'etimologia del termine *prestige*. Dal latino *praestigium*, con l'accezione di delusione o illusione, in inglese si individua un primo uso con il significato di illusione al singolare e di inganno al

¹³⁰ "Questo non è un gioco di prestigio: il vero sviamento si ha quando chi si esibisce permette o incoraggia il suo pubblico a fare congetture su quello che stanno vedendo ... o nel mio caso, congetture su quello che stanno leggendo." Iffergrin D., *op. cit.*

¹³¹ "La consuetudine di Priest di dare ai suoi romanzi titoli che sono composti da un articolo determinativo seguito da un nome astratto [...] contrasta con la sua pratica denominativa dei libri iniziali tendente all'ostentazione [...] Perché questi titoli reticenti [...] evidenziano la presenza nei testi di un singolo *conceit* complesso, unificante e stilisticamente interessante." "Nella lirica metafisica, l'articolo determinativo del titolo potrebbe avere la funzione di indicare un uso speciale che sovrasta, ma non oblitera completamente, il significato comune del nome astratto, con la conseguenza che l'intero testo della poesia è deliberatamente ironizzato e reso ingannevole." Ruddick N., *op. cit.*, p. 86

¹³² *Idem*, p. 88

plurale; è inoltre associato – pur non essendovi etimologicamente connesso – all’attività del prestigiatore. Da questo Ruddick deduce che

The title *The Prestige* refers directly to, even offers to summarize or define, the text that follows [...] the narrative generates a specialised, probably nonce-meaning of the title noun.¹³³

A partire dunque da quest’ultimo concetto, ovvero dall’utilizzo di un termine creato *ad hoc* per la materia del libro, e prestando attenzione alla funzione dell’articolo determinativo – che, come scrive lo stesso Ruddick, sottolinea soltanto uno dei tanti ‘significati’ impliciti della parola – prende sempre più corpo la tesi che il titolo si riferisca ad Andrew Westley, dato che è egli stesso un ‘risultato’, sia pure di una performance che non ha avuto effetti piacevoli sui presenti.

A dispetto della complessità del titolo, gli intertitoli sono di natura tematica con una menzione rematica, ossia sono composti dalla parola ‘parte’ seguita da un numero ordinale (la parte rematica appunto) e dal nome del personaggio che è il narratore della sezione in oggetto. A questo proposito, si noti come la quinta parte, intitolata *The Prestiges*, potrebbe costituire un’eccezione, dato che il titolo sarebbe riferito alla scoperta della caverna contenente tutti gli Angier (frutto dei vari spettacoli), ovvero tutti i *prestige*. Ma questa scelta implica anche una considerazione diversa: infatti, se è vero che ogni sezione del libro è individuata da un narratore, dal momento che quest’ultima è narrata in prima persona da Andrew Westley, ne conseguirebbe che lo stesso Andrew è un *prestige*, interpretazione in linea con quanto esposto nel paragrafo precedente.

¹³³ “Il titolo *The Prestige* si riferisce direttamente a, addirittura si offre di sintetizzare o definire, il testo che segue [...] la narrativa genera probabilmente un neologismo specializzato del nome del titolo.” *Idem*, p. 88

I paragrafi sono muti, ovvero sono identificati esclusivamente da un numero progressivo. Entrambi i testi, sia il libro di Borden (scandito in paragrafi numerati come il resto della narrazione) sia i diari di Angier (organizzati per date come il genere impone) occupano due sezioni, la seconda e la quarta, senza che però ci siano delle indicazioni particolari a riguardo. Infatti, per quanto concerne i diari, il lettore ne conosce solo il contenuto¹³⁴, mentre per il libro di Borden è presente un'accurata descrizione degli elementi del paratesto.

§

Come ultima parte di questa sezione dedicata agli elementi editoriali, è interessante analizzare l'utilizzo che nel testo viene fatto del corsivo: questa tipologia di carattere è scelta in prevalenza per le testate giornalistiche (come il *Chronicle*, *l'Evening Post*, ecc.) ed i nomi delle parti di cui è composto un numero di magia; inoltre, viene utilizzata per l'inserimento all'interno del testo di elementi che in effetti non ne fanno parte, o meglio di altri 'testi', come ad esempio un messaggio che Borden invia ad Angier¹³⁵. Le indicazioni relative alla Rapturous Church - riportate da Andrew - così come altri messaggi dello stesso Borden¹³⁶, sono invece inserite in maiuscoletto. In diversi casi però, il corsivo ha un uso ben diverso, per così dire meno esplicito: serve infatti ad evidenziare quelli che sono dei veri e propri indizi. Si veda ad esempio la parola *amateur*, che ricorre sia a pag. 7 che a pag. 322, utilizzata da Lord Colderdale per descriversi: chiaramente in contrasto con la sua vera professione, è funzionale ad evidenziare la netta separazione tra le 'due' vite di

¹³⁴ Mi riferisco al fatto che il lettore viene a conoscenza dei diari di Angier a p. 26, ovvero quando Kate mostra ad Andrew il materiale appartenuto al suo antenato: vari tipi di testi, tra cui *notebooks* e *scrapbooks*.

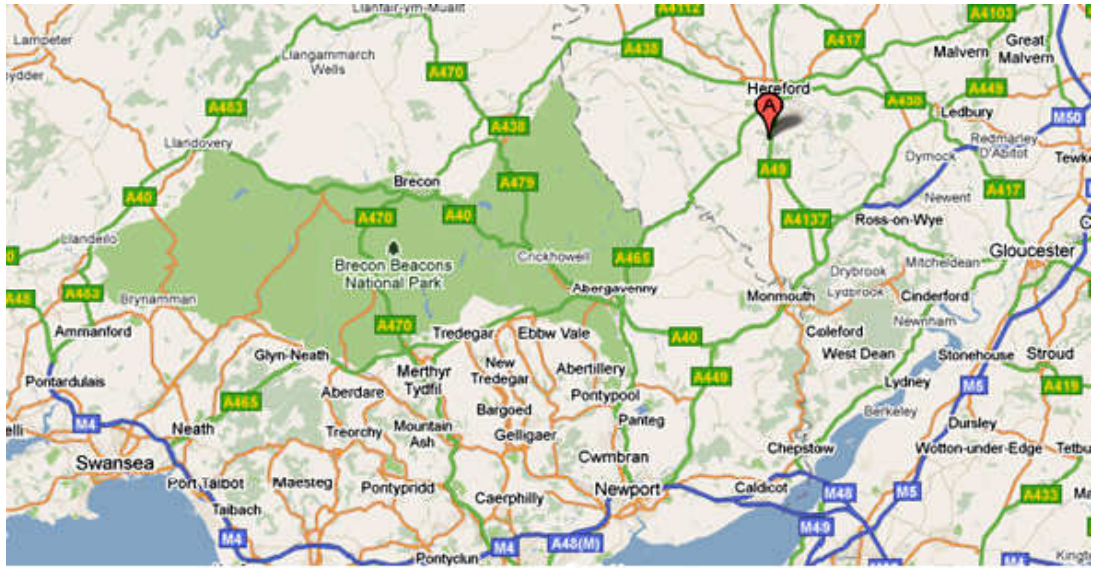
¹³⁵ *The Prestige*, p. 218

¹³⁶ *The Prestige*, p. 221 e le "insegne pubblicitarie" p. 222.

Angier, ovvero quella dell'illusionista a Londra e quella dell'aristocratico di provincia a Caldlow. A pag. 69, invece, si trovano due verbi che riguardano la performance di Borden, ovvero *slam closed* e *push open*: qui l'indizio è dato all'inverso, ovvero in realtà non sono i verbi ad interessare ma il soggetto che opera queste azioni, infatti si parla sempre di una prima persona "I". Qualche pagina dopo, a pag. 101, tramite l'uso del corsivo, viene evidenziato un concetto chiave del romanzo e in generale del mondo della magia, ovvero la differenza tra *seen* e *actually being done*; mentre a pag. 329, l'accento è posto sulla consistenza del *prestige*, o meglio su quella del *doppelgänger* di Angier, 'attraverso cui si può vedere'. Da questi pochi esempi è possibile dedurre che gli 'indizi' svolgono una doppia funzione: sono sia parte integrante della chiave di lettura del testo sia strumento (come avviene nel caso di pag. 69) per sviare (*misdirect*) entrambi i lettori, sia quello intra-testuale che quello extra-testuale.

2.2.5 Dimore, caverne, palcoscenici: la dimensione spazio-temporale

Il romanzo inizia con un'indicazione relativa alla dimensione spaziale, ovvero viene presentato un treno che viaggia verso nord. Il treno, simbolo per eccellenza della modernità secondo i futuristi, e di conseguenza della nuova relazione tra spazio e tempo, compie in realtà due tipi di viaggio: nello spazio, dal momento che porta Andrew verso il Peak District, e nel tempo, perché una volta arrivato a destinazione il protagonista sarà catapultato nel passato. La dimensione spaziale del romanzo è relativamente ristretta, infatti il centro dell'azione vera e propria è Caldlow (piccolo villaggio dell'Herefordshire, quattro miglia a sud di Hereford, il cui nome attuale è Callow): in particolare, sia l'incontro tra i due protagonisti sia la scoperta finale si svolgono all'interno della casa della famiglia Angier.



La A segnala la posizione dell'attuale Callow.

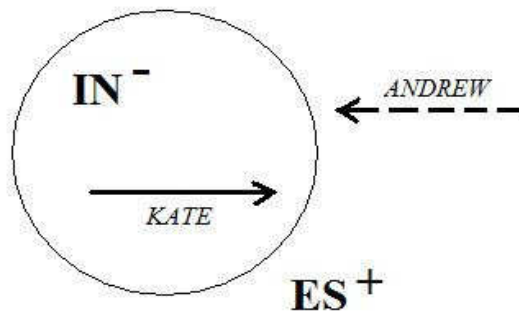
Per quanto riguarda l'azione descritta dal libro di Borden e dal diario di Angier, fatta eccezione per la parte relativa ai tour americani ed europei, il palcoscenico è costituito da Londra e dintorni, a cui vanno aggiunte Hastings (città natale di Borden e meta delle vacanze estive) e la stessa Caldlow¹³⁷ (dove Angier nasce e dove continuerà a vivere come Lord Colderdale). I luoghi in cui vivono i due maghi rappresentano esternamente la loro 'divisione' interna, creando così una relazione simile ad un correlativo oggettivo¹³⁸: infatti, oltre ad avere un workshop per la loro professione, Borden nella vita privata si divide tra Hornsey flat (dove un fratello vive con Olive) e St Johns Wood (la casa coniugale dove l'altro fratello vive con Sarah), mentre Angier è il Great Danton a Londra (nelle due case di Idmiston Villas e Highgate fields) e Lord Colderdale a Caldlow. Va rilevato che la

¹³⁷ Le abitazioni di Borden ed Angier differiscono per tipologia ed ubicazione, data la differenza di classe sociale, ma va evidenziato come la casa del primo si trovi completamente immersa nella vita cittadina (proprio la stanza del protagonista si trova 'directly above the gateway'), mentre l'abitazione dell'altro, oltre a trovarsi in un piccolo villaggio, ha un viale di accesso ampio che ne aumenta la distanza dalle altre case: rapportando questo elemento ai due differenti approcci alla magia, si nota ancora una volta come Angier necessiti di una mediazione, nel caso specifico della magia, del testo.

¹³⁸ Nel caso di Borden, questa divisione raggiunge il massimo grado di complessità dato che corrisponde ad una divisione biologica, ovvero esistono due esseri umani distinti che cercano di vivere una singola vita. Per Angier invece si tratta del procedimento opposto: un singolo essere che vive due vite, con professioni ed ambienti diversi.

descrizione dei teatri e lo studio delle strade della Londra vittoriana è molto accurato, con possibilità di verifica da parte del lettore attraverso la famosa mappa di Reynolds¹³⁹. Al di là di quanto appena detto, quello che qui preme evidenziare è il ruolo giocato da tre spazi in particolare: Caldlow House, il ‘mezanine floor’ del teatro e la caverna.

Caldlow House¹⁴⁰ sembra richiamare l’ambientazione classica del romanzo gotico, ovvero quella della grande *mansion* isolata. Tra gli elementi che spiccano di più, oltre alle caratteristiche dell’edificio, vi sono le condizioni atmosferiche: a causa dell’abbondante nevicata, il protagonista è infatti costretto a rimanere con Kate contro la sua volontà, confrontandosi così con quel passato di cui aveva rifiutato di ammettere l’esistenza. Inoltre, il fatto che l’ala ovest della casa sia occupata da una setta la cui regola principale è l’osservanza del silenzio contribuisce a rendere l’atmosfera quasi irreali. L’elemento esterno serve a reiterare l’idea di freddo, di congelamento¹⁴¹, che è presente all’interno dell’edificio, dando luogo al seguente schema:



La contrapposizione tra negatività interna e positività esterna¹⁴² è dovuta al fatto che la casa rappresenta l’immobilità del passato, una stagnazione che quasi ne imprigiona gli

¹³⁹ Consultabile con modalità interattiva anche sul sito www.victorianlondon.org.

¹⁴⁰ A pagina 19 vengono fornite delle notizie sulla storia della casa: durante la guerra è una base della RAF, poi diventa la sede del Derbyshire County Council ed infine passa alla Rapturous Church.

¹⁴¹ Le basse temperature suggeriscono l’idea che la vita sia sospesa, immobilizzata, e per questa ragione, in un luogo che vive nel passato questa diventa una condizione quasi necessaria.

¹⁴² Una polarità inversa rispetto ad uno schema, per così dire, classico, in cui la casa rappresenta un luogo sicuro, un rifugio.

abitanti: tuttavia, all'interno si riscontrano diversi gradi di negatività. Infatti, mentre la stanza da letto appartenuta a Kate da bambina è il luogo più freddo (quasi a sottolineare l'esperienza traumatica che ha vissuto, oppure la carenza di affetto da parte dei genitori), la stanza dove quest'ultima riceve Andrew è calda ed accogliente (è la stanza dove si 'ricorda')¹⁴³. A dispetto della condizione delineata, la tendenza mostrata dai due protagonisti è palesemente opposta: Kate tenta di uscire dalla 'prigione', che le è stata costruita attorno dalla sua famiglia, laddove Andrew è costretto ad entrare al fine di scoprire la verità.

In relazione alle affinità con il setting del romanzo gotico, si legga quanto Kate dice della casa:

And the whole place was old, filled with memories of other people's lives, scarred with the remains of their deaths [...] The rooms in which we lived were brightly lit and filled with modern furniture, but much of our immediate domestic hinterland was a lowering remainder of dead forefathers, ancient tragedies, silent evenings.¹⁴⁴

Richiamando le parole che Cannon Schmitt usa per definire la Londra creata da Dickens¹⁴⁵, si potrebbe parlare di una "menacing incomprehensibility" che sovrasta i personaggi, quasi avvolgendoli. Inoltre, in riferimento a quanto appena detto, si noti come il rigore esterno dell'edificio si contrappone all'interno 'irrazionale', come ad esempio avviene per la casa

¹⁴³ "the stately scale of the room, simply but attractively furnished with Indian carpets, antique chairs and a polished table". Traduzione: "La maestosa dimensione della stanza, arredata in maniera semplice ma allo stesso tempo attraente con tappeti indiani, sedie antiche e un tavolo impeccabile." *The Prestige*, p. 17

¹⁴⁴ "E l'intero posto era vecchio, pieno delle memorie delle vite di altre persone, segnato dai resti delle loro morti [...] Le stanze in cui vivevamo erano ben illuminate e riempite di mobili moderni, ma la gran parte del nostro immediato hinterland domestico era un pesante residuo dei nostri predecessori defunti, antiche tragedie, sere silenziose." *The Prestige*, p. 130

¹⁴⁵ Si veda Schmitt C., "The Gothic Romance", in Brantlinger P. and W. B. Thesing (eds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2005

di Victor Frankenstein descritta da M. Shelley. Vi sono poi evidenti analogie con un'altra famosa dimora gotica. Di seguito sono messi a confronto due brani, il primo tratto da *The Prestige* ed il secondo da *Wuthering Heights*:

<p>It was a huge and unattractive building of four or five main storeys, with black slate roofs and solid-looking walls of sombre darkbrown brick and stone. The windows were tall and narrow, and blankly reflected the rain-laden sky. The place gave me a cold, grim feeling [...]</p> <p><i>The Prestige</i>, Parte I</p> <p>Our house was no place for the nervous. In winter, on still nights, its isolation set a silence around the walls. You heard small, unexplained noises [...] noises on the far side of the valley were amplified and distorted by the funnel shape of the valley floor [...] And the whole place was old, filled with memories of other people's lives, scarred with the remains of their deaths [...] Indoors, the gloomy corridors and stairwells, the hidden alcoves and recesses, the dark wall-hangings and sombre ancient portraits, all gave a sense of oppressive threat [...] The rooms in which we lived were brightly lit and filled with modern furniture, but much of our immediate domestic hinterland was a lowering reminder of dead forefathers, ancient tragedies, silent evenings.</p> <p><i>The Prestige</i>, Parte III</p>	<p><i>Wuthering Heights</i> is the name of Mr. Heathcliff's dwelling. 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, and the corners defended with large jutting stones.</p> <p>Before passing the threshold, I paused to admire a quantity of grotesque carving lavished over the front, and especially about the principal door; above which, among a wilderness of crumbling griffins and shameless little boys, I detected the date '1500', and the name 'Hareton Earnshaw' [...] One step brought us into the family sitting-room, without any introductory lobby or passage: they call it here 'the house' pre-eminently [...] The apartment and furniture would have been nothing extraordinary as belonging to a homely, northern farmer, with a stubborn countenance, and stalwart limbs set out to advantage in knee-breeches and gaiters.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>, Capitolo 1</p>
---	---

Al di là delle diverse affinità riscontrabili, c'è tuttavia un particolare che rende l'ambientazione di Christopher Priest diversa da quella creata da Emily Brontë: nel romanzo di quest'ultima, è la casa a 'forgiare' il personaggio, mentre qui è come se l'ordine maniacale di Angier si estendesse alla sua casa e la 'freddezza' della sua non vita si trasmettesse a tutto ciò che lo circonda.

Spunti utili per evidenziare ulteriori elementi gotici, e la loro funzione, sono inoltre racchiusi nelle seguenti parole di Cannon Schmitt:

The gothic continues to provide one of the means to represent in fiction not only new elements of the social and political world but also what were conceived of as previously hidden or inaccessible realities, chief among them psychological interiority, sexual deviance, and scientific discoveries.¹⁴⁶

Organized around secrets and mysteries, emplotting concealments and discoveries of information as much as of space, the Gothic puts past and present in communication with one another in ways not so readily achieved outside its pages.¹⁴⁷

E' così che nel romanzo vengono trattati temi di grande interesse per il lettore, dalla portata a dir poco rivoluzionaria, come quello del rapporto tra scienza ed etica (anche se, come già detto in precedenza, questo tema è esplicitato con maggiore evidenza nella versione cinematografica); il legame tra presente e passato, concetto chiave per i romanzi neo-Vittoriani, viene qui rappresentato da un personaggio che, pur mutando forma, vive in due epoche. Secondo Henry James è grazie a W. Collins se sono introdotti nella letteratura “those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors”, mentre per Schmitt è Charlotte Brontë a far sì che la

¹⁴⁶ “Il gotico continua a fornire uno dei mezzi per rappresentare all'interno del romanzo non solo nuovi elementi del mondo sociale e politico ma anche quello che era concepito come realtà precedentemente nascoste o inaccessibili, principale tra loro l'interiorità psicologica, la devianza sessuale, e le scoperte scientifiche.” Schmitt C., *op. cit.*, p. 305

¹⁴⁷ “Organizzato attorno a segreti e misteri, occultazioni insite nella trama e scoperte di informazione così come di spazio, il Gotico mette in comunicazione l'uno con l'altro passato e presente in modi non facilmente raggiungibili fuori dalle sue pagine.” *Idem*, p. 306

rehabilitation of the extra-rational, which is the historical office of the gothic, is no longer oriented in marvelous circumstance but moves deeply into the lesser known realities of human life.¹⁴⁸

Entrambe le considerazioni si adattano alla storia in analisi per le motivazioni espresse in precedenza, infatti il centro del *plot* non è un evento legato alla magia, come lo scrittore vorrebbe far credere al lettore, bensì rappresenta la concretizzazione di una delle sue ‘paure’, la clonazione. Inoltre, l’altro elemento gotico per eccellenza, ovvero la “demonization of the foreigner” è presente nel testo a diversi livelli. Se è vero che

[e]xoticism presupposes a deliberate opposition of what is alien to what is one’s own, the otherness of what is foreign is emphasized, savored, as it were, and elaborately depicted against an implied background of one’s own ordinary and familiar world.¹⁴⁹

E’ importante sottolineare che nel libro di Priest la località esotica è l’America: nonostante Tesla abbia realmente lavorato negli Stati Uniti, il luogo si carica di valenze simboliche se si pensa che, oltre a ‘ricevere la macchina’¹⁵⁰, è qui che Angier incontra la sua amante. L’America, quindi, è un luogo in cui tutto può accadere, in cui si trasgredisce da un punto di vista etico in due modi, ovvero con il tradimento della famiglia e con il tentativo di acquisire poteri sovrumani. In relazione a questa funzione esotica del setting, potrebbero

¹⁴⁸ “La riabilitazione dell’extra-razionale, che è la funzione storica del gotico, non sia più orientata verso circostanze meravigliose bensì si muova profondamente all’interno delle realtà meno conosciute della vita umana.” *Idem*, p. 308

¹⁴⁹ “L’esotismo presuppone una deliberata opposizione tra ciò che è alieno e ciò che è proprio, l’alterità di quello che è straniero è enfatizzata, insaporita, per così dire, e raffigurata in maniera elaborata rispetto ad uno sfondo implicito del proprio mondo ordinario e familiare.” Bakhtin M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 101

¹⁵⁰ Anche se in realtà gli verrà recapitata una volta tornato in Inghilterra.

poi essere spiegati i vari *remarks*¹⁵¹ sul comportamento degli americani, volti a sottolineare la distanza che intercorre tra loro ed il personaggio britannico. Ma la scelta operata dallo scrittore contiene in sé un paradosso: non si ripropone un contrasto netto tra interno ed esterno, dal momento che l’America è stata parte dell’Inghilterra, e quindi, per un certo tempo, sono state la ‘stessa cosa’. Inoltre, il teatro è forse la forma di intrattenimento più cara ai sudditi di sua maestà, altro elemento che sottolinea la dimensione ‘domestica’ di questo gotico postmoderno.

Secondo Barthes, un informante serve ad accrescere l’effetto realtà, ma in questo caso la descrizione della casa ha un compito ben più importante, ovvero quello di definire un cronotopo, il luogo labirintico, con una temporalità propria, in cui il personaggio si perde sia metaforicamente che realmente. Per dirla con Schmitt,

As Mikhail Bakhtin indicates when he names “the castle” the Gothic’s distinctive chronotope, or literary fusion of space and time, the apparently perverse spatial qualities of medieval fortresses in these novels carry a specific temporal resonance, suggesting premodern, feudal oppression and irrationality.¹⁵²

E proprio questa definizione si attaglia perfettamente al secondo luogo cui si accennava in precedenza, ossia il mezanine floor. La sua struttura richiama il labirinto, dove si può perdere il contatto con gli altri, ricordando al lettore le *Carceri* di Piranesi o ancora *The Castle of Otranto*:

¹⁵¹ A pagina 237, viene definita ‘enthraling country’, con descrizioni che ricordano molto Willa Cather in *My Antonia*; oppure ancora a pagina 235-39, ‘in the casual american manner’, ‘in the American way’.

¹⁵² “Come Mikhail Bakhtin indica quando definisce il “castello” come il cronotopo distintivo del gotico, o la fusione letteraria di spazio e tempo, le qualità spaziali apparentemente perverse delle fortezze medievali in questi romanzi comportano una risonanza temporale specifica, suggerendo una oppressione ed irrazionalità pre-moderna, feudale.” Schmitt C., *op. cit.*, p. 304

<p>As I ran up the steps, taking them two at a time, and intending to stop for no one [...] My mind was unhinged by the smoke, or by the excitement of what I had just done, or by the fear of being caught. I could not have been thinking clearly [...] I sprinted down a short corridor, the noise of my shoes echoing from the shinily painted bare bricks, rounded a corner, ran down a short flight of steps, went along another bare corridor, then came across the doorkeeper's cubicle.</p> <p><i>The Prestige, Parte II</i></p>	<p>The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterranean regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped and listened to hear if she was followed.</p> <p><i>The Castle of Otranto, Capitolo 1</i></p>
---	---

Dal confronto di questi due passi emerge che la dimensione spaziale in cui si muovono i personaggi è molto simile, in quanto in entrambi casi si parla di un percorso accidentato e tortuoso: l'azione descritta è concitata, e il lettore riesce quasi a sentire l'*unknown menace* che sembra sovrastare i due protagonisti. Ma volendo allargare la prospettiva d'analisi, si nota che tra i due romanzi in oggetto, nonostante l'apparente affinità, vi sono alcune notevoli differenze. Nel caso di *The Prestige* non è presente l'intervento di un *deus ex machina*, lo svolgimento dell'azione si basa esclusivamente sulle scelte compiute dai personaggi. Inoltre, a differenza del romanzo di Walpole, i cambiamenti che intervengono non sono repentini, bensì il frutto di un odio covato per decenni.

E' possibile tracciare un parallelo tra la funzione svolta da questa parte di teatro e la cantina di Angier: entrambi servono a raccogliere del materiale di scena non più utilizzato; hanno un'estensione reale sconosciuta ai protagonisti; la macchina di Tesla entra in funzione in questi luoghi; in entrambi avviene un grave incidente (in teatro avviene l'incidente di Angier, nella cantina quello di Nicky Borden). Questa parte di teatro è situata

a metà tra il pubblico ed il privato, ma con un capovolgimento di valenza rispetto a quella indicata da Bakhtin nella sua analisi degli spazi di Dostoevsky:

[...] on the threshold (in doorways, on staircases, in corridors, and so forth), where the crisis and the turning points occur, or on the public square, whose substitute is usually the drawing-room (the hall, the dining-room), where the catastrophe, the scandal take place.¹⁵³

In questo caso infatti, la tragedia ha luogo negli spazi interni, privati: per questo motivo all'interno del testo abbondano le descrizioni degli interni, tipiche del romanzo biografico e la cui funzione è anche quella di

make the epoch 'not only graphically visible [space], but narratively visible [time]'.¹⁵⁴

L'ultimo spazio che qui viene analizzato è quello della caverna. Questo è il luogo in cui il legame tra tempo e spazio si concretizza nella figura di Angier. Come gli altri due luoghi, anche questo assume una valenza negativa, e il personaggio lo presenta al lettore in questi termini:

¹⁵³ “[...] sulla soglia (sugli usci, sulle scale, nei corridoi, e così via), dove le crisi e le svolte hanno luogo, o nella pubblica piazza, il cui sostituto è generalmente il salotto (l'ingresso, il soggiorno), dove la catastrofe, lo scandalo avviene.” Bakhtin M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated and edited by C. Emerson, Minnesota UP, 1984, p. 149

¹⁵⁴ Cfr. S. Vice e il suo richiamo a quanto dice Bakhtin su come i ‘parlours, salons, and boudoirs of Stendhal and Balzac’, riescano a “rendere l'epoca ‘non solo graficamente visibile [spazio], ma narrativamente visibile [tempo].” Vice S., *op. cit.*, p. 213

The cavern appeared to be a natural fissure in the rock, with extra tunnelling and hollowing carried out latterly [...] Close to the inner doorway a spring trickled water down the wall, leaving a yellow calciferous deposit in its course.¹⁵⁵

La funzione della caverna, la cui accurata descrizione contribuisce a rendere icastica – e dunque più reale per il lettore – l’ambientazione del romanzo, è ben chiarita dall’analisi di due studiosi, N. Abraham e M. Torok. Scrive al proposito C. J. Castricano:

The (economic) function of a crypt, like a vault, is to keep, to save, to keep safe that which would return from it to act, often in our place. Thus, wherever the theme of the living-dead arises, whether it be in so-called Gothic texts or in Derrida’s works, the topic of revenance and desire cannot be separated from that of “ghostly inheritance”, whether in the sense of what is received by descent or succession or what returns in the form of a phantom to tax the living.¹⁵⁶

In questo caso la cripta è la casa del ‘fantasma’ di Angier: qui ha disposto in maniera ordinata i vari prestige, che costituiscono una sorta di eredità, seppur sconosciuta, per i discendenti. Un luogo dunque dove tenere al sicuro il proprio segreto, e allo stesso tempo dove preservare la memoria, quasi con la speranza che qualcuno un giorno possa beneficiare degli errori commessi dalle passate generazioni. Emblematico risulta il fatto che la caverna sia dotata di un sistema elettrico, il cui generatore, in contrapposizione al silenzio della casa, funziona in maniera rumorosa. Proprio in relazione a quanto appena

¹⁵⁵ “La caverna sembrava essere una fessura naturale nella roccia, con altri tunnel e cavità effettuati successivamente [...] Vicino all’uscio interno sgorgava dell’acqua a gocce, lasciando un deposito calcareo giallo lungo il suo corso.” *The Prestige*, p. 352

¹⁵⁶ “La funzione (economica) di una cripta, come di una volta, è di mantenere, salvare, preservare quello che potrebbe far ritorno da essa per agire, spesso al nostro posto. Così, dovunque venga fuori il tema dei morti viventi, sia esso nei cosiddetti testi gotici o nei lavori di Derrida, l’argomento del ritorno e del desiderio non può essere separato da quello dell’ “eredità spettrale”, sia nel senso di quello che viene ricevuto per discendenza o successione sia nel senso di quello che ritorna in forma di fantasma per tassare i viventi.” Castricano C. J., *Cryptomimesis*, p. 9

messo in evidenza, la struttura stessa della caverna, con le sue varie diramazioni e cavità, potrebbe riflettere la complessità raggiunta da questo segreto familiare, e ogni tunnel potrebbe rappresentare un membro della famiglia che vi è coinvolto, richiamando in qualche modo la tesi di Abraham e Torok, che

the mental landscapes of submerged family secrets and traumatic tombs in which, for example, actual events are treated as if they had never occurred [...] This is why the authors speak of preservative repression, or the topography of encrypted secrets, and contrast it with Freud's concept of dynamic repression.¹⁵⁷

Questo breve passaggio può essere accostato alla reazione della madre di Kate: a differenza della figlia, che sente il bisogno di incontrare Andrew per affrontare ciò che la spaventa, Jenny (come gli altri membri della sua famiglia) non è disposta a fare luce su quanto è avvenuto, preferendo fingere che nulla sia mai accaduto. Ecco dunque che Kate ha bisogno di indagare da sé, e il risultato a cui arriva grazie ad Andrew, o meglio lo 'spettacolo' che quest'ultimo si trova di fronte nella caverna è

[t]he discovery of cryptonymy [...] the final stage in a line of research concerned with elaborating language as a system of expressive traces. Trace, for Abraham and Torok, is a concealed and potentially telling reference to an absent and already surmounted obstacle to being (trauma).¹⁵⁸

¹⁵⁷ “esplorano i paesaggi mentali dei segreti sommersi delle famiglie e le tombe traumatiche in cui, ad esempio, gli eventi reali sono trattati come se non fossero mai accaduti [...] Questo è il motivo per il quale gli autori parlano di repressione preservativa, o della topografia dei segreti criptati, e la contrappongono al concetto di repressione dinamica di Freud.” N. T. Rand, “Introduction” in Abraham N. and M. Torok, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, Chicago, Chicago UP, 1994, p. 18

¹⁵⁸ “La scoperta della criptonimia [...] lo stadio finale della ricerca connessa all'elaborazione del linguaggio come un sistema di tracce espressive. La traccia, per Abraham e Torok, è un riferimento nascosto e potenzialmente rivelatore ad un ostacolo assente, e già superato, all'essere.” N. T. Rand,

I diversi prestige costituiscono dunque una ‘traccia’, non sono altro che il riferimento ad un ostacolo all’essere, come appunto è stato l’incidente occorso a Nicky Borden per Kate.

Le considerazioni fin qui fatte valgono per quanto concerne il livello ‘tematico’ del romanzo, ma se si focalizza ora l’attenzione sulla dimensione linguistica del testo, e si considera come

[t]he term cryptomimesis draws attention to a writing predicated upon encryption: the play of revelation and concealment lodged within parts of individual words,¹⁵⁹

mettendo a confronto quanto scritto in chiusura della sezione 2.3 con questo estratto, si evince come l’ipotesi relativa al ‘gioco della rivelazione e dell’occultazione’ sia confermata, e come questo gioco sia condotto a livello narrativo tanto da Borden quanto da Angier, come ad esempio dimostra il *misuse* dei pronomi. Riprendendo le parole di J. Derrida nella sua famosa premessa allo studio di N. Abraham e M. Torok, vale allora la pena di porsi a chiusura di questa sezione degli interrogativi che risultano più esaustivi di qualunque affermazione:

What is a crypt? What if I were writing on one now? In other words on the title of the book alone, on the outer partition of its very first and entirely obvious readability?¹⁶⁰

“Translator’s Introduction” in Abraham N. and M. Torok, *The Wolf Man’s Magic World: A Cryptonymy*, Minneapolis, Minnesota UP, 1986, p. lxix

¹⁵⁹ “Il termine cryptomimesis attira l’attenzione su una scrittura fondata sulla cifratura: il gioco della rivelazione e dell’occultazione allocato all’interno di parti di singole parole.” Castricano C. J., *op. cit.*, p. 6

¹⁶⁰ “Cos’ è una cripta? E se proprio adesso stessi scrivendo su una di queste? In altre parole soltanto sul titolo del libro, sulla parte esteriore della sua prima ed interamente ovvia leggibilità?” Derrida J., in Abraham N. and M. Torok, *The Wolf Man’s Magic World: A Cryptonymy*, Minneapolis, Minnesota UP, 1986 , p. xi

§

Nell'analisi della dimensione temporale di una storia si individuano una temporalità interna (con i tempi dettati dai personaggi) ed una esterna (i fatti della Storia, con la "s" maiuscola): è rilevante il modo in cui questi due livelli si combinano, perché è proprio questo risultato che determina l'approccio alla Storia che il romanzo vuole esprimere.

I riferimenti al background storico sono diversi, anche se quelli che hanno un certo rilievo ai fini della storia identificano un periodo compreso tra il 1870 ed il 1904, ossia la II rivoluzione industriale. Nel diario di Angier ci sono molti elementi che riguardano la vita di Nikola Tesla, mentre nel diario di Borden, ad eccezione del riferimento all'ultimo tour di Anderson, l'unica data 'importante' è quella della morte della regina Vittoria. L'ordine temporale che riguarda i singoli personaggi è invece abbastanza complesso, ma utilizzando gli indizi all'interno del testo è possibile ricostruire con una buona approssimazione la sequenza degli avvenimenti.

Libro di Borden: il personaggio inizia a scrivere nel 1901 – l'intento è quello di raccontare la sua vita in maniera non convenzionale. Dopo aver deciso di interrompere la stesura, nel 1903 è 'costretto' a riprendere il testo a causa degli avvenimenti che interessano Angier (ovvero il numero andato male). Come lo stesso Angier apprenderà da Koenig (visita del 15 dicembre 1903), è l'anno in cui uno dei due gemelli muore nell'appartamento di Hornsey per un infarto (causato, si leggerà in seguito, dal prestige di Angier). Mentre il diario si sviluppa in maniera progressiva¹⁶¹, il libro di Borden inizia in "media res", ed i riferimenti a date più o meno certe sono soltanto quattro: oltre a quelle già citate, è presente la data di nascita (8 maggio 1856) e l'anno in cui incontra Anderson durante un suo tour (1872).

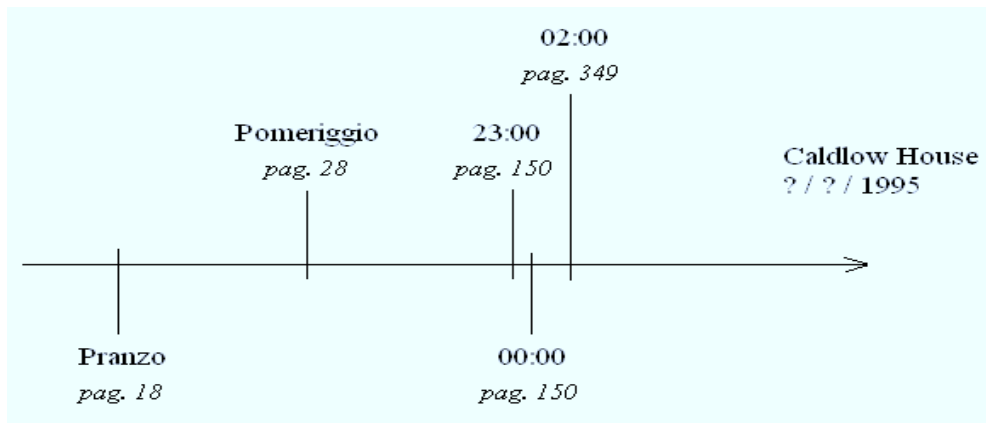
¹⁶¹ Anche se ciò non esclude la possibilità di una revisione o manipolazione.

Diario di Angier: la prima data è quella del 21 settembre 1866, mentre l'ultima pagina è del 7 luglio 1904. E' importante evidenziare che il Grande Danton muore il 18 luglio 1903, o meglio il suo funerale viene inscenato in seguito all'incidente di cui si rende protagonista Borden. Lord Colderdale si spegne invece a Caldlow proprio nel 1904. A questa breve descrizione vanno aggiunte due date fondamentali: il 23 novembre del 1878, data in cui Borden manda all'aria la seduta di Angier, provocando accidentalmente la caduta di Julia (che in seguito perderà il bambino); la data dell'incontro tra Tesla ed Angier, ovvero giorno 11 luglio 1900. Sia nel testo di Angier sia in quello di Borden ci sono delle 'esitazioni': se per il secondo queste sono riconducibili al fatto che è un testo scritto 'a quattro mani', per Angier è diverso. Fatta eccezione per i problemi con il fratello (che lo portano a distruggere parte delle sue memorie), il personaggio scrive il diario per fissare alcuni momenti importanti della sua vita, e per appuntare i proventi derivanti dalla sua professione. Come Borden, anche Angier è spesso costretto a scrivere degli incidenti provocati dal suo rivale, che vengono indicati come "Borden incidents".

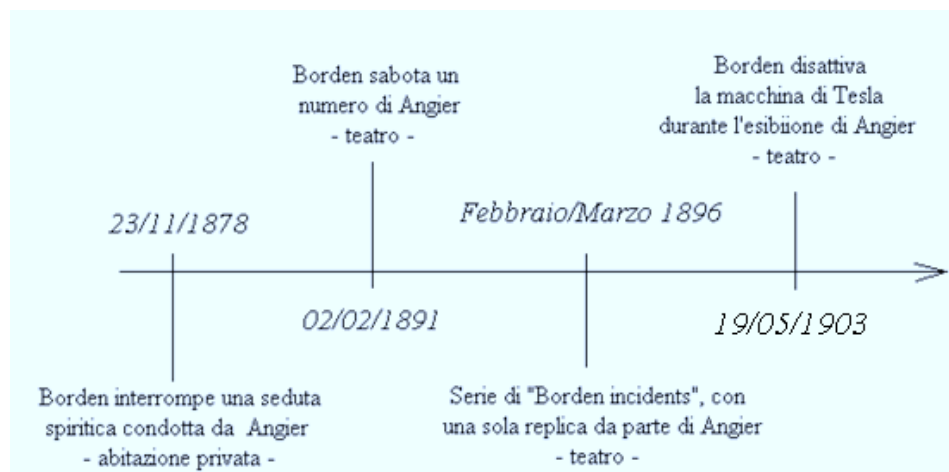
Storia di Andrew: un giorno non precisato del 1995 (l'azione si svolge in un arco temporale inferiore alle 24 ore). Inoltre, dagli elementi presenti nel libro, è possibile dedurre che Kate è nata nel 1965: infatti, se all'epoca dei fatti lei aveva solo 5 anni, e se ha passato un quarto di secolo a pensare all'accaduto, questo fa concludere che la protagonista ha 30 anni. Ne segue che la visita di Clive Borden è avvenuta nel 1970 e che suo figlio Nicky è nato nel 1968 (dato che Kate dice di essere maggiore di tre anni più grande del bambino).

Da quanto appena detto è possibile estrapolare i seguenti schemi temporali:

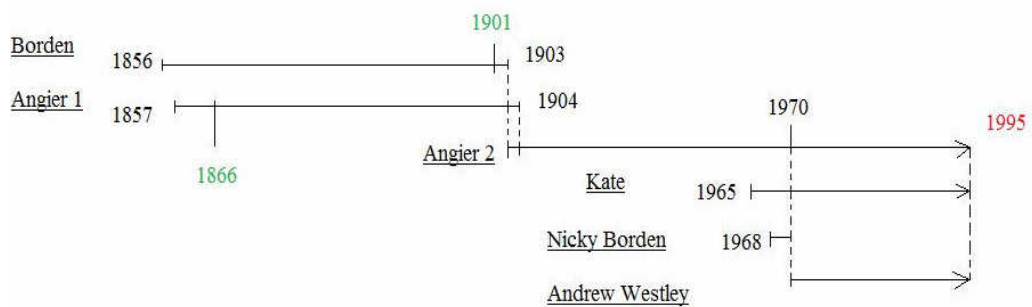
A)



B)



C)



Il primo schema rappresenta la sequenza degli avvenimenti del 1995, ovvero il giorno (non definito) in cui Kate ed Andrew si incontrano ed iniziano il processo di recupero del passato. Nel secondo sono rappresentati gli avvenimenti cruciali di cui si rendono protagonisti i due maghi¹⁶²; nel terzo schema sono rappresentate le linee temporali dei vari protagonisti: le date in verde rappresentano l'inizio della stesura dei due testi, mentre quella in rosso è la data in cui la storia è raccontata. Ad una attenta analisi, fatta eccezione per la datazione che si riferisce a Kate, si nota che le altre linee temporali sono articolate e, soprattutto, ognuna di esse presenta un certo grado di incertezza. Se per Kate, infatti, si possono ricavare diversi riferimenti temporali (quali l'anno di nascita, l'anno in cui è testimone di quello che accade a Nicky Borden, ecc.), non è altrettanto semplice avere dei punti fermi per gli altri personaggi.

- 1) Alfred Borden scrive nel suo libro di essere nato nel 1856. E il fratello? Si tratta davvero di un gemello sapientemente nascosto oppure, come riterrà Angier¹⁶³, del fratello più giovane di due anni? Inoltre, il 1903 è l'anno in cui, secondo Koenig uno dei due fratelli muore, ma dell'altro non si hanno più notizie.
- 2) Rupert Angier inizia a scrivere il suo diario all'età di 9 anni, quindi si deduce che sia nato nel 1857, ma la data della sua morte non è altrettanto certa. Infatti, non solo, come si accennava prima, è lo stesso Angier a mettere in scena la morte del Great Danton a Londra, ma anche Lord Colderdale muore circa un anno dopo: allora chi è che continua a scrivere il suo diario? Lo fa il suo prestigio, che viene alla luce proprio nel 1903, come egli stesso scrive:

¹⁶² Da questo schema sono stati esclusi gli avvenimenti “minori”, come le interruzioni vicendevoli dei numeri o i messaggi che si scambiano.

¹⁶³ *The Prestige*, p. 204

I came into being on the evening of the 19th May 1903, in an unoccupied loge that overlooked the stalls of the Pavilion Theatre in Lowestoft. My life began as I balanced precariously on the wooden rail, from which I immediately fell backwards.¹⁶⁴

Dato che si ha l'impressione che il primo passi il testimone al secondo, la linea temporale di quest'ultimo è rappresentata come continuazione della prima.

- 3) Stessa cosa accade per Andrew Westley, solo che, come nel caso precedente, non esistono degli elementi per verificare chi sia il prestige dell'altro.

Questi in sintesi i due piani temporali di cui si parlava all'inizio: ma come si intersecano tra loro? La risposta a questa domanda è la chiave di volta per comprendere la complessità del testo: l'uso di diversi piani temporali fa sì che il lettore sia sempre cosciente del rapporto tra passato e presente¹⁶⁵, e, soprattutto, fa sì che si identifichi con uno dei personaggi del presente, diventando così un investigatore dell'epoca vittoriana.

La disposizione degli elementi individuati all'interno del testo è la seguente:

PAGINE	SEZIONE	TEMPO
3-28	I	Poco prima di pranzo – primo pomeriggio
31-117	II	Dal 1856 al 1903

¹⁶⁴ “Sono venuto al mondo la sera del 19 maggio 1903, in un palco non occupato che guardava sulla platea del Teatro Pavilion a Lowestoft. La mia vita iniziò in precario equilibrio sulla balaustra di legno, da cui caddi all'indietro immediatamente.” *The Prestige*, p. 326

¹⁶⁵ Struttura che per certi versi sembrerebbe richiamare quella utilizzata da Emily Brontë per il suo romanzo, oppure, per quanto riguarda i romanzi neo-Vittoriani, da A. Bayatt e J. Harwood.

121 - 151	III	Pomeriggio – mezzanotte
155 - 346	IV	Dal 1866 al 1904*
349 - 360	V	Da mezzanotte alle due del mattino

* Si suppone che le poche pagine scritte dal prestige si possano collocare nel 1904.

La narrazione dei fatti è un processo evocativo, una regressione, che per Kate assume la forma di un dialogo, per Borden quella di un libro di memorie e per Angier di un diario. Anche per Andrew, come si scriveva nella sezione dedicata ai narratori (2.2.3), le battute iniziali del romanzo dimostrano che si tratta di una narrazione retrospettiva: ciò che si legge sono ricordi di Andrew, anche se il lettore non sa quando o con che modalità questi prendano corpo. Nel caso di Andrew si potrebbe parlare di una analessi completa, mentre per Kate di una analessi esterna ed allo stesso tempo completiva.

Come si notava nel capitolo dedicato alla struttura, il presente funge da cornice per il passato: recuperando la terminologia utilizzata da Genette in *Figure III – Discorso del racconto*, si potrebbe parlare di una fase descrittiva, in cui il racconto primo rallenta al fine di “contenere” i due testi, creando una situazione del tipo $TR > TS$, oppure $TR = n TS = 0$ ¹⁶⁶. La scelta tra le due situazioni dipende da una considerazione: i testi sono inseriti tra le sezioni del racconto di Andrew, ma non è possibile affermare con certezza se mentre il lettore è impegnato a leggerli, lo stiano facendo anche i due protagonisti. Infatti, se la prima sezione si chiude con Kate che alimenta il fuoco, la terza inizia con il suo racconto:

¹⁶⁶ Dove R ed S rappresentano rispettivamente il Racconto e la Storia, mentre con TR viene indicato il Tempo del Racconto e con TS il Tempo della Storia.

non ci sono particolari indicazioni per il lettore, il narratore si intuisce solo dopo qualche pagina. Stessa cosa accade per lo stacco tra la terza e la quinta sezione, dove si passa dalle considerazioni sulla casa (fredda) al fratello di Andrew. In sintesi, ogni ripresa della storia dovrebbe corrispondere ad una situazione che rappresenta un'evoluzione diretta della precedente. A questo proposito, richiamando quanto scritto nella sezione precedente (70), risulta quanto mai opportuno l'utilizzo della terminologia cinematografica: se per l'articolazione del testo in paragrafi si parlava di cambio di scena, per le sezioni dedicate ai testi si può parlare di due lunghi flash back.

In aggiunta a quanto finora affermato, si riscontra che, per quanto riguarda le narrazioni di Andrew e Kate, si parla di una frequenza singolativa ($1R=1S$), con l'alternanza di sommari ($TR<TS$) e scene dialogate ($TR=TS$). Per le narrazioni dei due illusionisti la frequenza è di tipo ripetitivo ($nR=1S$): diversi episodi sono raccontati da entrambi i punti di vista.

2.2.6 Tra scienza e storia: i temi dell'opera

I temi presenti nell'opera sono diversi e possono essere ricondotti ad un contesto socio-culturale postmoderno e ad uno vittoriano. Tutti però derivano da un elemento che caratterizza l'intera storia: l'incontro. Bakhtin al riguardo scrive:

Quite frequently in literature the chronotope of meeting fulfills architectonic functions: it can serve as an opening, sometimes as a culmination, even as a denouement (a finale) of the plot.¹⁶⁷

¹⁶⁷ “Abbastanza di frequente in letteratura il cronotopo dell'incontro soddisfa funzioni architettoniche: può fungere da apertura, a volte come culmine, perfino come un epilogo (un finale) del plot.” Bakhtin M., *op. cit.*, p. 98

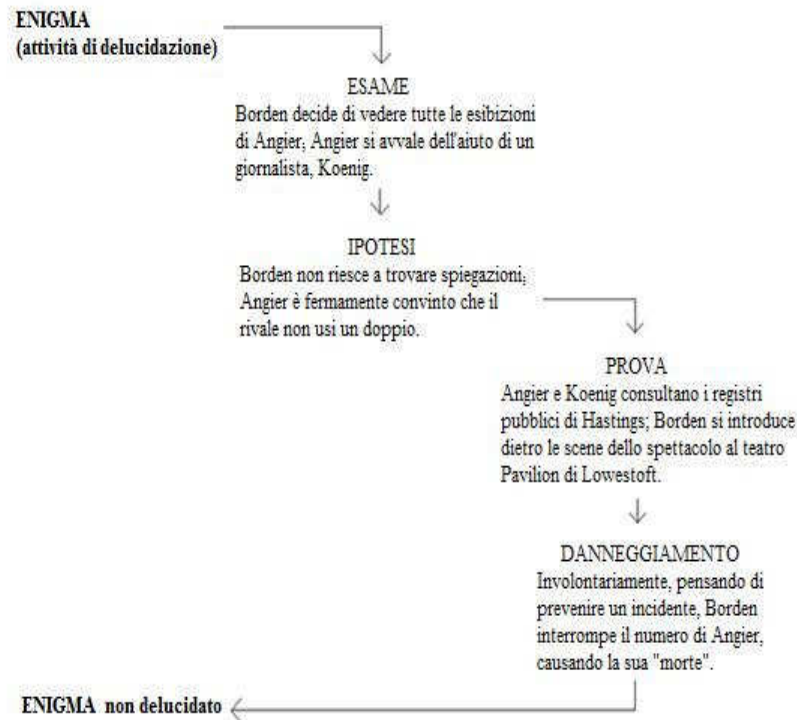
La trama del romanzo è organizzata attorno a degli incontri: il primo riguarda i due illusionisti, ovvero l'incidente da cui ha origine la faida; l'incontro tra Kate ed Andrew porta al riesame del passato; il romanzo si chiude con un incontro, quello di Andrew e suo 'fratello' nella caverna¹⁶⁸. Nell'analisi del cronotopo in oggetto, viene sottolineata la relazione tra quest'ultimo ed il motivo della divisione (o *parting*), della fuga, dell'acquisizione, della perdita, e per finire dell'apparizione (o *epiphany*)¹⁶⁹. Tutti questi elementi sono sviluppati all'interno del testo, e di seguito se ne fornisce una breve descrizione:

- 1) La **ricerca**: Christopher Priest individua nella segretezza e nella curiosità gli elementi fondamentali del suo romanzo, e questo fa sì che la *quest* diventi il tema conduttore del lavoro. Ognuno dei personaggi conduce una propria ricerca: entrambi gli illusionisti cercano di superarsi in abilità e di svelare i segreti sia del palcoscenico sia della vita privata; Kate vuole arrivare alla verità sul suo passato; l'obiettivo di Andrew è ritrovare il fratello¹⁷⁰. Più che la rivalità, è l'ossessione della ricerca a dar vita al legame che spinge le nuove generazioni al confronto. L'ossessione di Borden è la stessa che spingerà suo nipote Clive a recarsi a Caldlow, chiedendo di conoscere il segreto del trucco: come un male si trasmette per linea ereditaria, non a caso la 'faida' è continuata dai discendenti dei figli maschi. La ricerca presuppone che ci sia un enigma da sciogliere: adottando le modalità di analisi individuate da C. Bremond, è possibile ricavare il seguente schema:

¹⁶⁸ In questa sezione rientra anche l'incontro tra Borden ed il prestige di Angier, che causerà la morte del primo.

¹⁶⁹ In questo caso l'epifania riguarda sia i personaggi sia i lettori.

¹⁷⁰ La ricerca di Andrew si suddivide in due parti: nella prima, il protagonista indaga sulla sua famiglia naturale per scoprire qualcosa sul fratello; nella seconda, dopo l'incontro con Kate, è coinvolto, pur senza volerlo, nella ricerca condotta da quest'ultima.



In questo grafico è sintetizzato il procedimento di indagine, parimenti condotto da Borden ed Angier. L'enigma rimane non svelato, in quanto Borden muore senza conoscere il vero potere della macchina di Angier, e quest'ultimo non sarà mai sicuro del fatto che Borden abbia un gemello, o meglio, solo il suo doppelgänger ne avrà la certezza.

- 2) La **recita**: uno degli elementi chiave è proprio la recitazione. Tutti i personaggi interpretano una parte: Angier è sia Lord Colderdale che il Great Danton (come si legge a pagina 325: "I have borrowed a technique from Borden, so that I am as well as myself"¹⁷¹, riferendosi al suo stato di prestige). Per quanto riguarda Borden, i due fratelli interpretano il ruolo di un singolo individuo, mentre Olive per un periodo diventa una spia. La stessa Julia, nel momento in cui si separa dal marito,

¹⁷¹ 'Ho preso in prestito questa tecnica da Borden, così che io sono così come me stesso.' *The Prestige*, p. 325

recita la parte della vedova (condizione da preferire in quanto è accettata dalla società, a differenza del suo stato reale, ovvero quello di donna ‘separata’).

- 3) Il **testo**: di particolare importanza è la funzione rappresentata dal testo. All’interno del romanzo è presente una riflessione corposa sull’attendibilità degli scritti: si pensi ad esempio al testo di Borden, che viene rimaneggiato da Angier per vendetta. Lo stesso Priest, in un’intervista rilasciata a David Kendall nel 1998 – in occasione dell’uscita di *The Extremes* – afferma che il tema di questo libro non è tanto un tema ‘visibile’, come può essere quello della realtà virtuale o dei serial killer, bensì quello del testo nel testo. Allo stesso modo, se analizziamo la tematica principale di *The Prestige*, più che la magia o la ricerca, essa è proprio il rapporto testo/verità, cioè l’analisi del racconto in prima persona e l’inevitabile grado di non veridicità contenuto in esso. In merito a questo argomento lo scrittore esplicita:

On the unreliability of recollection. All fiction is set in the past. It’s a narrative form, based on storytelling. [...] In our everyday lives stories are invariably misremembered. Anyone can try it: repeat a story you were told the other day, or describe something that happened to you last week. You never get it completely right: you have to improvise a little, blur details you can't quite recall, add a few twiddly bits for emphasis -- in short you make fiction of it. So the unreliability of memory is intrinsic to narrative, to fiction, and is therefore a principal subject for a modern novelist. The past is always uncertain.¹⁷²

¹⁷² “Sull’inattendibilità del ricordo. Tutta la narrativa è ambientata nel passato. E’ una forma narrativa, basata sullo storytelling. [...] Nelle nostre vite di ogni giorno le storie sono inevitabilmente ricordate male. Tutti possono sperimentarlo: ripeti una storia che ti è stata raccontata l’altro giorno, o descrivi qualcosa che ti è successa la scorsa settimana. Non l’avrai mai completamente esatta: devi improvvisare un po’, omettere i dettagli che non ricordi, aggiungere un po’ di pezzi complicati per l’enfasi – in breve devi farne un racconto. Quindi l’inattendibilità della memoria è intrinseca al racconto, alla narrativa, e pertanto un soggetto principale per uno scrittore moderno. Il passato è sempre incerto.” Gevers N., *op. cit.*

In questo caso non si tratta però del passato in generale, ovvero dei singoli eventi, bensì della ricostruzione narrativizzata dei ‘threads’ che può essere variata.

- 4) Il **trauma**: si è già menzionato il trauma subito da Kate Angier, e qui si intende metterlo in relazione al concetto di *deferred action*. Secondo V. Adami,

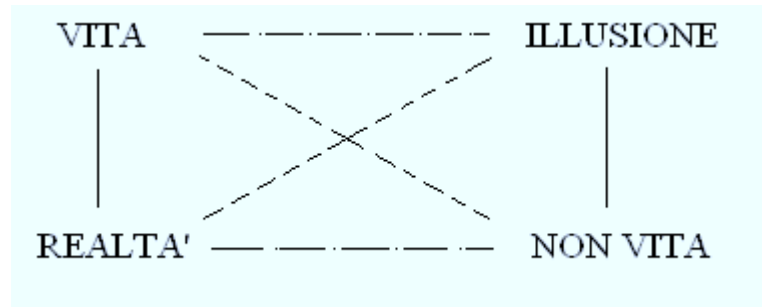
Trauma is thus defined by Freud as the successive movement from an event to its repression to its return.¹⁷³

Questa definizione richiama la situazione di cui è vittima Kate: due eventi che non sono traumatici in sé, poiché il primo accade quando non si è ancora coscienti (a causa della tenera età), ed il secondo, che richiama il primo, serve esclusivamente a conferire il significato di trauma al primo. Inoltre, Freud (sviluppando le osservazioni di Pierre Janet) sottolinea la connessione tra elisione della memoria e precisione nel rievocare il trauma.

- 5) Le **sedute spiritiche** e la **magia**: tema caro alla letteratura neo-Vittoriana. Come in *Nights at the Circus* di Angela Carter (dove la protagonista, Mignon, lavora come comparsa), Angier parla in maniera positiva delle sedute, affermando che non sono fatte per truffare ma per portare conforto. Di parere opposto è invece Borden, che giunge a sabotare una seduta organizzata da Angier (fornendo alla stesso tempo degli elementi utili al lettore): a sostegno dell’ipotesi che questo sia il punto di vista dello scrittore, si noti che Angier dedica ampio spazio a registrare le entrate derivanti da questa attività. Si accenna anche alle sedute spiritiche come parte

¹⁷³ “Il trauma è così definito da Freud come il successivo movimento da un evento alla sua repressione al suo ritorno.” Adami V., *Trauma Studies and Literature – Martin Amis’s Time’s Arrow as Trauma Fiction*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, p. 12

dell'esibizione di un illusionista, anche se questo elemento è sviluppato in *The Illusionist*. Per quanto riguarda invece la magia, esaminando la 'contrapposizione' tra realtà ed illusione, è possibile realizzare un quadrato semiotico (basandosi su quello proposto da A. Greimas) per descrivere le relazioni dei due elementi all'interno del libro:



Vita e Illusione sono le polarità opposte, in quanto l'esistenza della prima è pregiudicata dalla riuscita della seconda; Realtà e non-Vita, rappresentano i subcontrari, in quanto entrambi gli illusionisti hanno fatto sì che il loro lavoro diventasse un'esperienza totalizzante a scapito delle loro famiglie. Il binomio Illusione e non-Vita rappresenta la scelta effettuata da Angier e Borden, dunque si considera come deissi positiva; di conseguenza Vita e Realtà è una deissi negativa; infine la coppia Vita e non-Vita rappresenta una contrapposizione negativa, mentre Illusione e Realtà, una contraddizione positiva.

- 6) Il **doppio**: tema ereditato dalla letteratura vittoriana. Nel testo viene rappresentato dalla relazione tra Angier ed il suo doppelgänger: infatti per certi versi è come se il fantasma si fosse nutrito di lui, quasi a richiamare Dorian Gray. Con le dovute differenze, nel lasso di tempo in cui esistono contemporaneamente sia Angier sia il prestigio, la loro relazione potrebbe inoltre essere accostata a quella tra Mr Hyde ed il Dr. Jekyll.

7) La **scienza**: un tema complesso, che per certi versi può essere ricondotto a *The Rime of the Ancient Mariner*. In rapporto all'idea di "peccato contro natura" (lo stato di Angier corrisponde ad una life-in-death o death-in-life), dato che Angier nel suo tentativo di migliorare la propria esibizione crea una vita ed in seguito la distrugge, come se fosse un dimiurgo¹⁷⁴. In questo caso il crimine è frutto della modernità, e non a caso lo scrittore sceglie di collegare l'elettricità al tema della clonazione, considerando quest'ultima come un effetto collaterale della prima. Inoltre, il protagonista decide di avvalersi della macchina quando è all'estero, e soprattutto è lontano dalla famiglia, a voler sottolineare l'elemento di trasgressione. La clonazione può essere considerata come un'evoluzione naturale del tema del doppio, infatti, mentre nella letteratura vittoriana si parla spesso di un doppio soprattutto dal punto di vista comportamentale (con qualità opposte rispetto al cosiddetto 'originale'), qui si tratta invece di un essere uguale in tutto e per tutto, ragion per cui lo scrittore non distingue nettamente tra originale e prestigio (cosa che potrebbe essere messa in relazione allo status dell'*adaptation*). Anche sulla scorta del giudizio di Butler che definisce Priest uno scrittore 'morale', il messaggio più rilevante risulta essere quello implicito che scrittore e lettore si scambiano fuori dalla narrazione, ovvero l'ammonimento sugli effetti deleteri che tale scoperta scientifica potrebbe avere. A sostegno di tale ipotesi, si ricordi

¹⁷⁴ Quindi, richiamando Bakhtin, è presente la colpa e la relativa punizione, ma non vi è possibilità di redenzione, si tratta di una pena eterna, come appunto quella del vecchio marinaio o del suo predecessore, il 'Wandering Jew'. Non sfugge inoltre il richiamo al famoso personaggio creato da C. R. Maturin, Melmoth the Wanderer, che vende l'anima al diavolo con la promessa della vita eterna: anche Angier, pur di superare Borden in abilità, scende a patti con il diavolo, solo che nel suo caso il diavolo è la scienza.

l'analogia tra Victor Frankenstein e Rupert Angier, due scienziati 'sconfitti' dalle loro stesse creazioni.¹⁷⁵

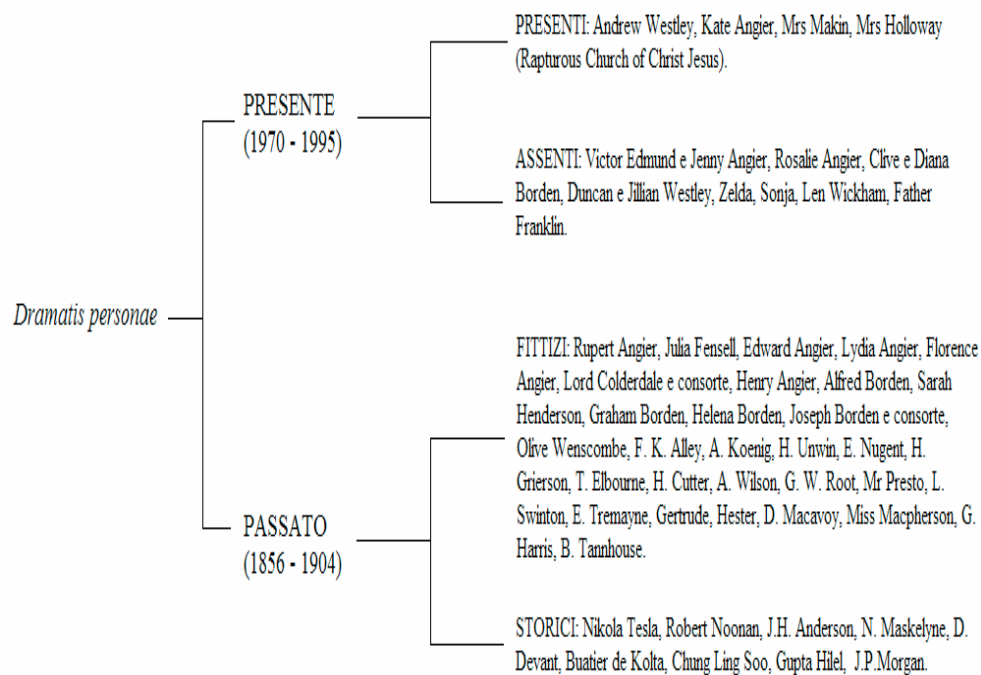
- 8) L'**invisibilità**: *The Prestige* è per certi versi una continuazione di *The Glamour*, nel senso che l'autore prosegue qui l'analisi del tema dell'invisibilità. A differenza del precedente romanzo, qui l'invisibilità rappresenta sia la condizione dei fratelli Borden (uno dei due a turno deve rendersi invisibile per permettere all'altro di recitare la sua parte) sia quella di Angier (le sue vite sono tenute completamente separate). Quando l'ultimo prestige di Angier sopravvive, è come se l'altra parte di Angier prendesse corpo.

Per concludere, vale la pena di accennare che, in aggiunta a quelli indicati, ci sono altri temi 'secondari', come il viaggio (nel tempo, contrapposto alla relativa immobilità nello spazio), oppure quello del contrasto generazionale (nel libro Borden è favorevole alla tradizione ed Angier all'innovazione - nel film i ruoli si capovolgono), ed un accenno ai problemi del *double-standard*.

2.2.7 I personaggi e la loro ragion d'essere

Avere un quadro chiaro dei personaggi che popolano le pagine di *The Prestige*, risulta fondamentale per la comprensione del romanzo, soprattutto ai fini dell'analisi che si sta conducendo. A tal fine, si inserisce di seguito uno schema che ne indica in primo luogo la collocazione su un diverso livello temporale:

¹⁷⁵ Al proposito si leggano le ultime righe dell'opera di Mary Shelley: «He sprung from the cabin window, as he said this, upon the ice-raft which lay close to the vessel. He was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance», Shelley M., *Frankenstein: Or. The Modern Prometheus*, London, Longman, 2003. Quasi a richiamare una punizione antica, i due protagonisti sono costretti a vagare. Inserire fonte.



Come si evince dallo schema, per il presente si può operare una ulteriore distinzione basata sulla presenza o meno dei personaggi sulla scena (dato che gli assenti rivestono comunque un ruolo importante), mentre per quanto riguarda il passato, l'articolazione in gruppi riguarda un livello ontologico, dal momento che vengono suddivisi in personaggi storici e fittizi. L'analisi delle relazioni che legano questi gruppi tra loro, consentirà di mettere più specificamente in evidenza il ruolo svolto dai personaggi storici e sarà molta.

Quanto all'analisi dei singoli personaggi, si ritiene utile integrare diverse metodologie, utilizzando simultaneamente, fin dove possibile, i risultati del lavoro dei formalisti russi, degli strutturalisti francesi e qualsiasi altra intuizione utile che possa far progredire il processo dell'interpretazione.

Come si scriveva nella sezione dedicata alla trama (8), per poter applicare le metodologie individuate dai formalisti russi si rende necessario preliminarmente stabilire chi è che ricopre il ruolo di *eroe*, in quanto – secondo Tomaševskij – l'eroe,

rappresenta, da un lato, un mezzo per collegare in serie i motivi, dall'altro un'incarnazione e personificazione della motivazione del loro collegamento.¹⁷⁶

In questo caso, sia Angier che Borden espletano tale funzione: entrambi infatti incarnano, seppur in maniera differente, il concetto di contrasto generazionale (diventando il primo il campione della modernità ed il secondo della tradizione), rappresentando al tempo stesso la “materializzazione” di un dissidio interiore (Angier con le sue due vite, Borden con la sua vita vissuta da due persone). Inoltre – elemento questo di particolare rilievo per il presente studio – entrambi i protagonisti hanno dei contatti diretti con personaggi storici realmente esistiti: come si vedrà in seguito, questi ultimi espletano la funzione di aiutante e, soprattutto nel caso di Tesla, sono i portavoce dello scrittore. Come identificare allora l'eroe e l'antieroe? Dal momento che solo in apparenza si hanno due versioni della storia, in quanto Angier informa il lettore di aver manipolato le memorie di Borden, si attribuisce per comodità proprio ad Angier il ruolo di eroe (forse sarebbe più opportuno dire di ‘falso eroe’). Secondo le funzioni individuate da Propp è quindi possibile ricavare una sequenza di questo tipo:

Presente: le funzioni caratterizzanti sono quelle del ritorno ↓ (sia fisico sia metaforico) e dell'identificazione **I** (sia per quanto riguarda Nicky Borden sia il ‘fantasma’ di Angier).

La situazione iniziale **[i]** è costituita dal ritorno di Andrew, ovvero Nicky Borden; **v**, l'investigazione, viene condotta tramite il dialogo tra i due protagonisti ed il recupero dei testi; la reazione **W** di Andrew si ha con la decisione di quest'ultimo di addentrarsi nella caverna, così da compiere il suo ‘dovere’ ed arrivare all'adempimento **A**, ovvero a

¹⁷⁶ Marchese A., *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1990, p. 185

rispondere al richiamo del fratello (mentre per Kate questo significa affrontare il suo passato).

Passato: questa parte della storia è caratterizzata dalle funzioni **j** e **y**, tranello e connivenza, dal momento che entrambi i protagonisti creano una rete di inganni e allo stesso tempo ne sono vittime.

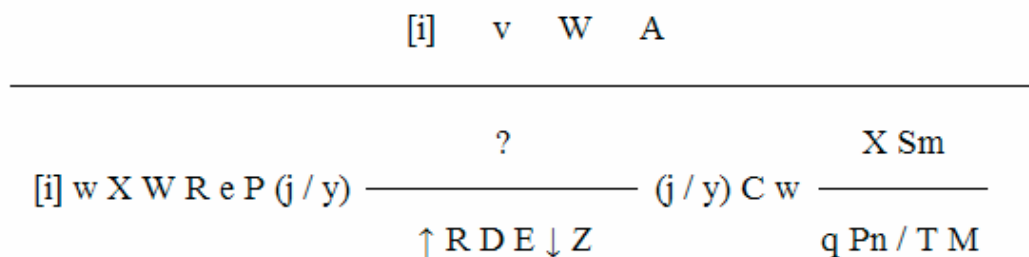
La situazione iniziale **[i]** vede Borden ed Angier muovere i primi passi verso la professione di illusionista (seppur in maniera totalmente diversa); **w**, ovvero delazione, perché Borden indaga sul conto di Angier (mentre per quest'ultimo l'indagine sul rivale occuperà la sua vita per intero); **X** l'antagonista, ovvero Borden, arreca danno alla famiglia di Angier sabotando la seduta spiritica organizzata da quest'ultimo; **W**, in questo caso l'inizio della reazione è ad opera dello stesso Borden; **R**, ovvero il trasferimento nello spazio, è rappresentato dalle tournée (numerose per entrambi); **e** rappresenta l'allontanamento di Angier dalla moglie e dalla famiglia; **P**, la persecuzione continua ad opera di Borden (a cui, solo in poche occasioni, segue la replica di Angier). Qui si inserisce il viaggio alla ricerca di Tesla: ↑ partenza; **R** trasferimento nello spazio; **D** prima funzione del donatore, ovvero Tesla; **E** reazione dell'eroe; ↓ ritorno. Al rientro in Inghilterra segue **Z**, ovvero il conseguimento del mezzo magico (macchina di Tesla).

Rispetto allo schema compositivo individuato da Propp¹⁷⁷, in questo caso mancano funzioni come la vittoria **V** o lo smascheramento **Sm**, dal momento che Borden non è smascherato ufficialmente, né tantomeno lo è Angier (semmai lo smascheramento è postumo); inoltre anche **A** (adempimento) è messo in dubbio. E' però presente la funzione della trasfigurazione **T**, perché Angier assume nuove sembianze, che si collega alla funzione ° incognito (Angier, dopo l'incidente da cui si origina il suo doppelgänger, vive

¹⁷⁷ In riferimento ai due percorsi narrativi individuati, ovvero quello della lotta e quello del compito difficile, la trama in oggetto presenta funzioni riconducibili a entrambi.

in incognito così come il suo antagonista); il compito difficile (**C**) è da intendersi sia come vendetta sia come smascheramento dell'altro. Un'anomalia di questa storia rispetto allo schema tipo, si riscontra nell'assenza di un finale: non si assiste alla creazione di un nuovo equilibrio, bensì è presente un ennesimo danneggiamento, ed una **M** (marchiatura), dal momento che Angier è condannato a rimanere un fantasma per l'eternità. Di conseguenza, almeno per quanto riguarda le vicende dei due illusionisti, si ha una serie di punizioni **Pn** (oltre ad Angier, anche Borden è punito con la morte del fratello). Anche l'indagine dei due giovani protagonisti non porta ad una risoluzione concreta, semmai ad una speranza per il futuro (infatti come si è più volte sottolineato, si tratta di un finale aperto)¹⁷⁸.

Articolando i due momenti della storia appena analizzata si avrà:



*Parte inferiore: Borden riga superiore, Angier riga inferiore.

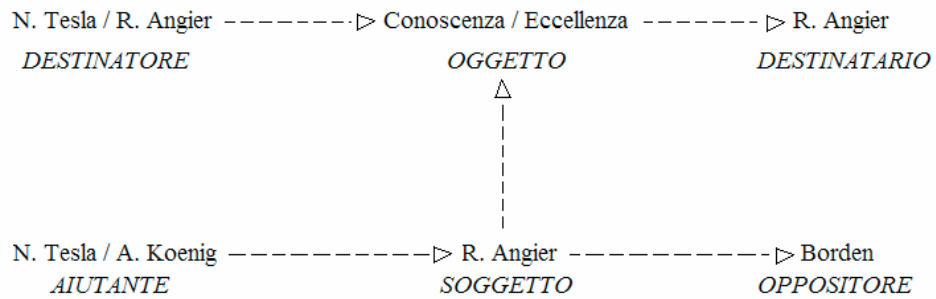
La funzione che volutamente è stata inserita solo nella parte superiore dello schema, ma che rappresenta l'anello di congiunzione tra il passato ed il presente, è l'indagine **v**, svolta sia in ambito professionale (come quella dei due illusionisti) che privato (quella relativa alla vita di Borden e la ricerca di Andrew e Kate). E' importante notare che l'infrazione **q**, commessa da Angier, è un'infrazione di tipo etico (dal momento che riguarda la clonazione

¹⁷⁸ Bakhtin descrive un ciclo composto da quattro fasi: la colpa, la punizione, la redenzione e la beatitudine. Nel caso in oggetto, mancano entrambe le fasi positive, ovvero quelle di riconciliazione.

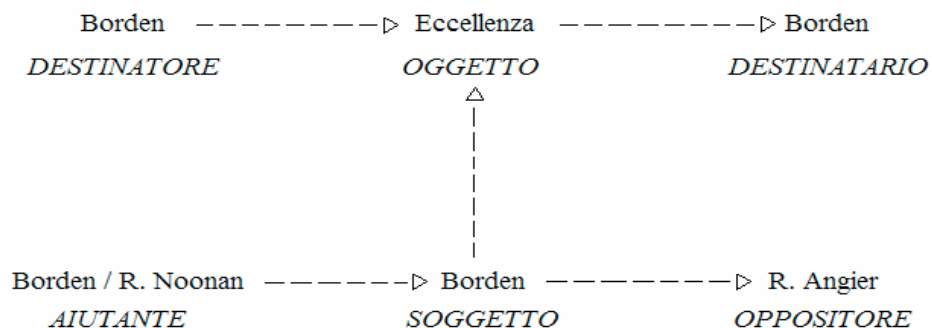
umana), mentre un altro elemento chiave è costituito dalla situazione iniziale: apparentemente è come se esistessero due punti di partenza, ma in realtà il vero inizio è situato in epoca vittoriana, mentre quello del presente può essere associato ad una ripresa (la suddivisione in fasi è dettata esclusivamente dalla necessità di descrivere, in maniera lineare, lo sviluppo dell'intreccio)¹⁷⁹. A tal proposito, secondo le tipologie individuate da Tomaševskij, questo è un racconto concreto, con un'esposizione differita per quanto riguarda le cause che hanno portato alla situazione iniziale (infatti, tale compito è lasciato ai testi e a Kate, che mette al corrente il lettore e il co-protagonista dei legami esistenti con il passato), ed immediata per quanto attiene invece la condizione di Andrew (il lettore è a conoscenza della sua adozione già dalle prime pagine del libro). I moventi sono sia di natura edonistica sia pragmatica (la ricerca di Borden ed Angier è ricondotta alla prima tipologia, mentre quella di Andrew e Kate si riferisce alla seconda); le influenze possono essere ascritte alla categoria delle influenze incitatrici, anche se, più che sperare in una soluzione, i protagonisti si adoperano affinché questa avvenga.

Secondo il modello attanziale elaborato da A. Greimas, le relazioni tra i vari personaggi potrebbero essere espresse in questo modo:

¹⁷⁹ Nel romanzo in analisi, la fabula è rappresentata dagli avvenimenti di cui sono protagonisti Rupert Angier, Alfred Borden e le loro rispettive famiglie, discendenti inclusi. L'intreccio è strutturato in maniera complessa, infatti se da un lato potrebbe essere caratterizzato dal procedimento del rallentamento, in quanto a prima vista è presente una sorta di cornice in cui sono inserite più storie (si usa qui intenzionalmente il plurale in quanto, nonostante tutte le limitazioni di cui si è parlato in merito all'attendibilità del testo di Borden, sono pur sempre due testi diversi), dall'altro è opportuno parlare di procedimento del parallelo, dato che non solo sono i due illusionisti ad essere contrapposti, ma anche il loro entourage, sia familiare che lavorativo.

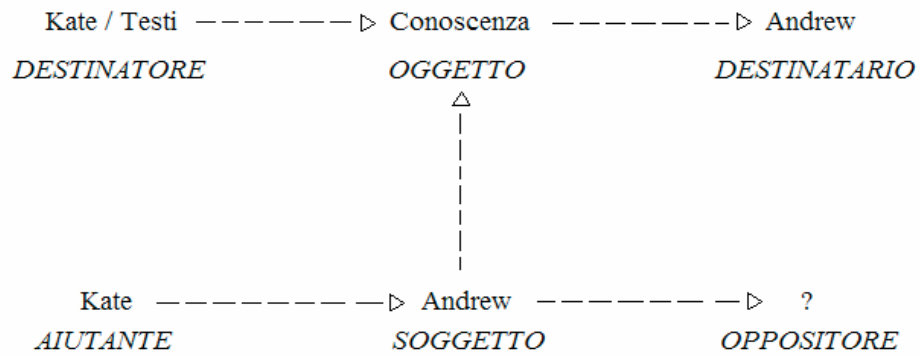


In questo schema si considera Angier come soggetto dell'azione: l'oggetto che vuole ottenere è rappresentato dalla conoscenza, intesa sia come abilità professionale sia come smascheramento del suo nemico. Nella ricerca il protagonista è aiutato da due personaggi: N. Tesla, per quanto riguarda il miglioramento delle sue esibizioni, e A. Koenig, per indagare sulla vita di Borden; il ruolo di destinatario è rivestito ancora una volta da N. Tesla e dallo stesso Angier. Uno schema analogo può essere costruito anche per Borden:



Come nel primo caso, uno degli aiutanti è un personaggio storico, ovvero R. Noonan; Angier invece riveste il ruolo di oppositore, mentre il ruolo di destinatario è occupato soltanto dal protagonista. In generale, per quanto riguarda la sezione della storia ambientata nel passato, la maggior parte dei personaggi possono essere considerati degli antagonisti (l'uno nei confronti dell'altro, con scontri che interessano non solo la sfera pubblica, ma anche quella privata della famiglia), mentre per quanto riguarda gli aiutanti,

nonostante nello schema siano stati riportati solo quelli principali, in realtà entrambi gli illusionisti hanno un vero e proprio team al loro servizio (composto da familiari, ingegneri, assistenti). Di natura diversa è invece lo schema che riguarda Andrew:

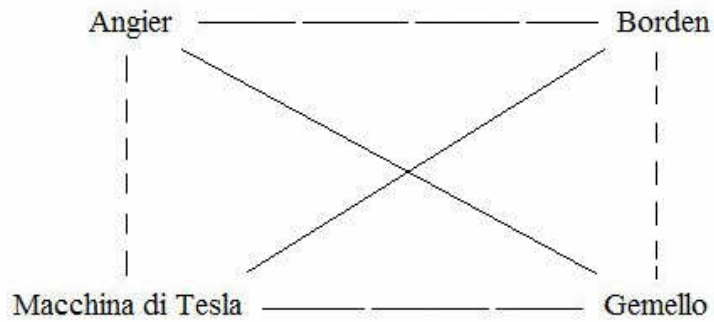


Qui Kate svolge sia il ruolo di aiutante sia quello di destinatario, mentre non è possibile individuare alcun oppositore. Sempre seguendo Greimas, ponendo la conoscenza come oggetto del desiderio, è possibile sintetizzare gli schemi precedenti in questo modo:

S_1 (Angier) U O U S_2 (Borden) – entrambi disgiunti;

S_1 (Kate) \cap O \cap S_2 (Andrew) – arrivano entrambi alla verità (o quasi).

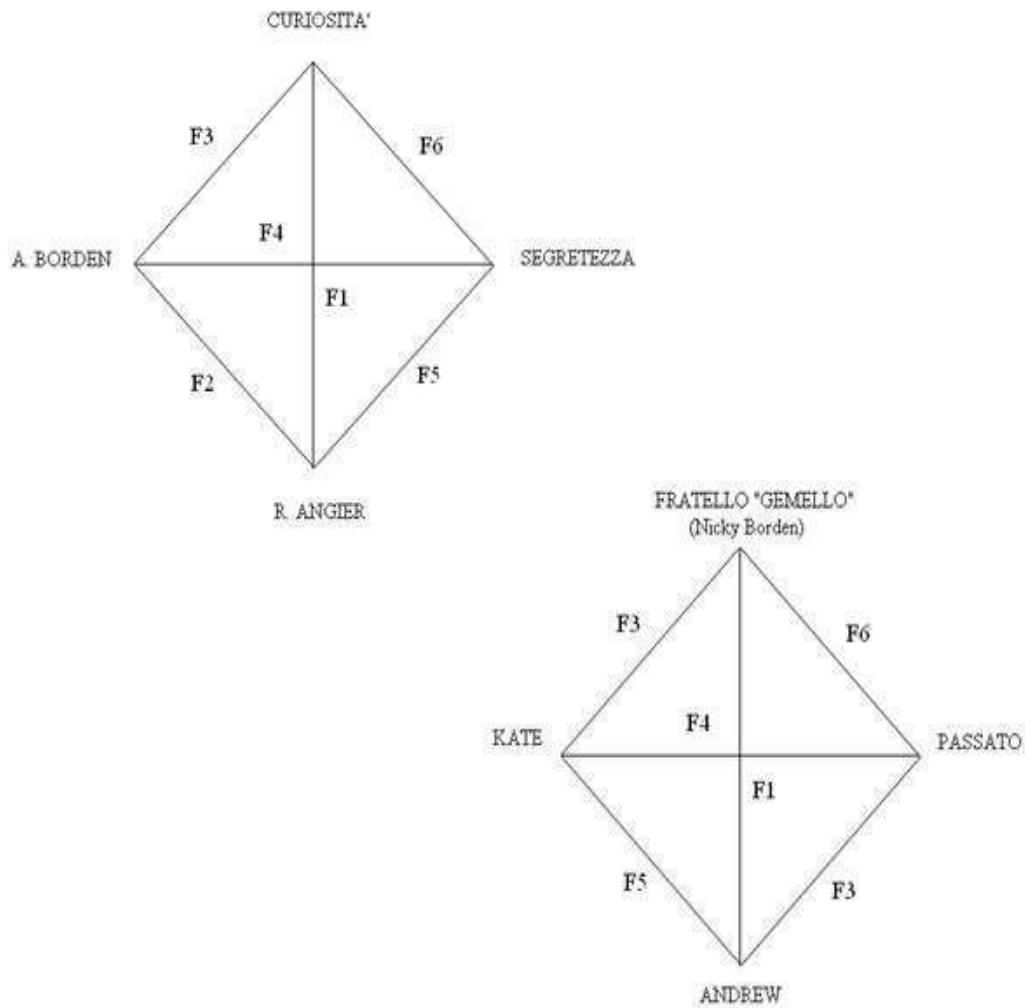
Utilizzando un quadrato semiotico, le relazioni tra i protagonisti e i loro “trucchi di scena” potrebbero essere rappresentate come segue:



La relazione tra Angier e Borden, come quella tra la macchina di Tesla ed il gemello di Borden, rappresenta una relazione tra contrari; Angier ed il gemello, come Borden e la macchina di Tesla, sono collegati invece da una relazione tra contraddittori; le altre coppie sono regolate da relazioni di implicazione.

Nel suo studio, Teresa de Lauretis¹⁸⁰ ha adottato un modello attanziale leggermente modificato, che presenta le seguenti funzioni: F1 desiderio, F2 antagonismo, F3 tradimento, F4 desiderio, F5 somiglianza/sostituzione, F6 assimilazione. Se applicato alla storia in oggetto, si avrà:

¹⁸⁰ De Lauretis T., *La sintassi del desiderio*, Ravenna, Longo, 1976



Il primo schema rappresenta i rapporti dei protagonisti con la curiosità, intesa come necessità di conoscere, e la segretezza: se gli assi principali rappresentano il desiderio di entrambi, quelli laterali sono interessanti perché evidenziano l'assimilazione tra Angier e la segretezza (quello a cui aspira il suo nemico, è da lui 'conquistato'). Nel secondo schema invece, dove Andrew e Kate sono messi in relazione al passato ed al 'fratello' di Andrew, emerge il rapporto traumatico di Kate con la sua infanzia, tanto che nei confronti del piccolo Nicky c'è una relazione F3, ovvero di tradimento (infatti, la protagonista si sente in qualche modo responsabile per quello che è accaduto). Prima di proseguire nell'analisi, è necessario evidenziare che i personaggi appartenenti al passato non si evolvono, restano ancorati alle loro posizioni iniziali (anche se, per certi versi, si potrebbe parlare di un

processo degenerativo); nel presente invece, c'è una presa di coscienza che lascia presagire uno sviluppo positivo. Solo Borden ed Angier possono essere definiti degli agenti volontari (anche se in parte non lo sono), gli altri personaggi sono dei pazienti (infatti, in relazione agli altri personaggi, i protagonisti potrebbero essere paragonati a degli oppressori).

Un personaggio può essere identificato secondo quattro isotopie: l'essere, il fare, il vedere e il parlare. Se fino a questo momento si è qui condotta un'analisi inerente la dimensione proairetica, di seguito vengono presi in considerazione elementi quali la dimensione familiare e quella socio-culturale.

Il primo elemento a colpire il lettore è senza dubbio il nome di un personaggio: riprendendo Barthes, Chatman definisce il personaggio un *locus of qualities*, per cui il nome proprio rappresenta “the identity or the quintessence of selfhood property”¹⁸¹. Partendo dunque dal fatto che il nome può mettere in evidenza o meno delle qualità intrinseche del personaggio, a seconda dell'intenzione dello scrittore, nel caso in oggetto i nomi dei protagonisti permettono di fare alcune osservazioni. Lo stesso C. Priest (a pagina 204 del testo) fa spiegare al suo personaggio l'origine del nome di Borden: i due fratelli, Frederick e Albert, scelgono il nome Alfred in quanto rappresenta la loro fusione. Per quanto riguarda i cognomi invece, A. Heilmann scrive:

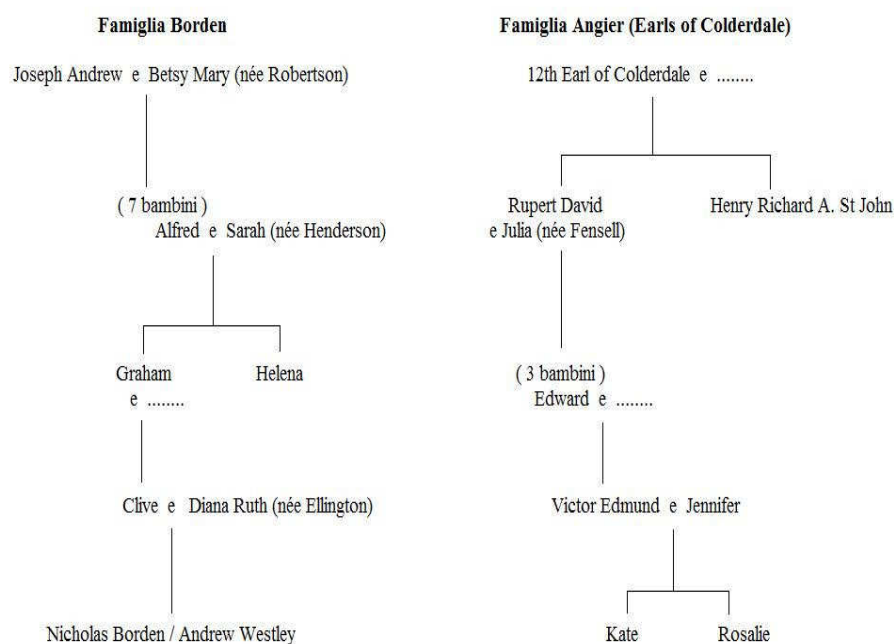
Their names are emblematic of their profession, Angier's evoking the world of dreams (anges) conjured up by the magician, while Borden's hints at the crossing of 'borders', the boundary work involved in performing illusions.¹⁸²

¹⁸¹ “l'identità o la quintessenza della proprietà del sè”, Chatman S., *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1978, p. 131

¹⁸² “I loro nomi sono emblemi della loro professione, Angier evoca il mondo dei sogni (anges) con cui opera il mago, mentre Borden allude all'attraversamento di 'confini', il lavoro al limite che è implicato nell'eseguire delle illusioni.” Heilmann A., *op. cit.*, p. 20

Se nel caso di Borden le allusioni al concetto di confine, di limite, sono quasi palesi, per Angier sarebbe più opportuno fare riferimento ad *anger*, ovvero a quella rabbia che scaturisce in chi ha subito un torto: oltre che da Borden infatti, Angier subisce un torto anche dal fratello maggiore, dal momento che viene privato dell'eredità paterna. Vale la pena dedicare qualche parola in merito al cognome di Olive, e a quello di Gerard, il sosia che Angier decide di utilizzare per imitare il numero di Borden. Il cognome di Olive, Wenscombe, potrebbe essere ricondotto sia a Wexcombe, località nei pressi di Grafton nel Wiltshire, che ad Hascombe, sorgente d'acqua fresca: proprio quest'ultimo accostamento sembrerebbe alludere al ruolo giocato dal personaggio, dato che sia nel caso di Angier sia in quello di Borden, l'assistente rappresenta la forza rigenerante della novità; per quanto riguarda invece Root, è strana l'associazione tra il termine 'radice' (considerata quasi sinonimo di veridicità) e la funzione espletata da questo attore, quasi una sorta di contraddizione in termini.

Dal punto di vista fisico, oltre a quella di N. Tesla, nel testo sono presenti alcune descrizioni: quelle relative ai personaggi femminili (nello specifico di Julia, Olive e Kate) hanno un comune denominatore, in quanto sono fatte dall'uomo che le desidera. Infatti, nel caso di Julia, Angier descrive nel suo diario – in maniera a dir poco entusiasta – le doti del suo nuovo amore; Olive è descritta da Borden durante il loro primo incontro; Kate è vista da Andrew come oggetto del suo desiderio. Nel caso di Angier sono invece presenti due descrizioni: la prima è fatta da Borden durante la famosa seduta spiritica, la seconda è la descrizione che Andrew fornisce dei prestige custoditi nella caverna. Per quanto riguarda invece il background familiare, le informazioni sono abbondanti, tanto che è possibile ricavare il seguente albero genealogico:



*Per comodità nello schema non compaiono i nomi di tutti i figli di Rupert Angier: a pagina 191 si apprende infatti che ha un figlio maschio e due femmine, Lydia e Florence. La stessa cosa è fatta per i fratelli di Alfred (o meglio di Frederick) Borden, di cui si conoscono solo due nomi (a pagina 204): il maggiore di 8 anni, Julius, ed il fratello minore di due anni, Albert Joseph.

Questo schema risulta utile in quanto chiarisce la posizione di alcuni personaggi che pur essendo assenti dalle pagine del libro, come si è detto in precedenza, svolgono un ruolo importante. Si noti, infatti, come la generazione immediatamente precedente a quella di Andrew e Kate, ovvero quella dei loro genitori, fa sì che i vecchi rancori tra le due famiglie siano in un certo senso attualizzati attraverso quello che accade al piccolo Nicky.

Nonostante sia interessante tracciare dei profili delle identità che animano la storia, per ragioni di spazio, si è qui deciso di concentrare l'attenzione solo sui quattro protagonisti:

Rupert Angier: secondogenito di Lord Colderdale, in seguito alla morte del padre è privato dell'eredità dal fratello maggiore¹⁸³ (con cui non ha un buon rapporto sin dall'inizio); nonostante sia legato alla madre, di lei non conosciamo il nome di battesimo, così come del padre (è identificato esclusivamente dal titolo nobiliare). Esiste invece un rapporto diverso con la servitù, si veda a proposito il ruolo svolto dal maggiordomo:

I see something that excites or baffles me. After this the hunt for the secret is on. Grierson and I now have a well-trodden path around the various magic dealers and suppliers, where, with persistence, we eventually gain access to what I require.¹⁸⁴

Da queste poche righe ricaviamo un ritratto preciso di Angier: sin da ragazzo insegue il segreto che si trova dietro a quello che lo affascina, e non si ferma fino a quando non ne viene a conoscenza. Grierson lo accompagna, diventando così non solo un valido assistente, ma rappresentando un surrogato dell'affetto genitoriale mancante. Il suo interesse per la magia nasce dopo aver visto l'esibizione di Mr. Presto, ovvero il mago che i genitori ingaggiano per il suo compleanno. La svolta nella sua carriera arriva invece con la moglie, è infatti Julia che ha l'idea di mettere in atto delle sedute spiritiche, così come quella di esibirsi nelle taverne, anche senza ingaggio, al fine di maturare esperienza. Dal modo in cui annota le entrate derivanti dalla sua professione, si comprende che per lui si tratta di un lavoro, mentre per Borden, la perfezione nell'esibizione diventa lo scopo di una vita. La vita familiare di Angier è segnata dalla sua infedeltà, ed in seguito dalla tournée americana in cui conosce Olive (principale causa della separazione dalla moglie): il fatto che, nonostante il trascorrere del tempo, continui a riferirsi ai suoi figli come *children*,

¹⁸³ "Already I am playing a part. I am the disinherited younger brother of a peer." *The Prestige*, p. 161

¹⁸⁴ "Vedo qualcosa che mi eccita o che mi confonde. Dopo questo la caccia al segreto ha inizio. Grierson ed io adesso abbiamo un sentiero ben battuto attraverso i vari commercianti e fornitori di magia, dove, con persistenza, alla fine abbiamo accesso a quello di cui ho bisogno." *Idem*.

denota che per il protagonista è come se il tempo si fosse fermato (quasi a voler riparare al male fatto, durante ogni numero porta in tasca delle monete d'oro, così da incrementare il patrimonio familiare). Durante le prime esibizioni in cui si sottopone alla macchina di Tesla, avverte un dolore insopportabile, che però man mano si trasforma in piacere, e parla del suo prestige come di un gemello¹⁸⁵ (come del resto tra lo stesso Andrew). La scena finale vede questo “walking dead, a damned soul”, che sconta la sua pena vagando solitario tra gli alberi che circondano la villa: impossibile non vedere qui un richiamo a Coleridge, e alla *Rime of the Ancient Mariner*, in questo caso però, si tratterebbe di una *life in death* o di una *death in life*?

Alfred Borden: figlio di un artigiano di Hastings che costruisce e ripara ruote. La numerosa famiglia è cresciuta dal padre (lavoratore onesto, sebbene incline a scatti d'ira) in un'atmosfera di “benign secularism”. Dal padre apprende i segreti della lavorazione del legno, e nella sua bottega viene a contatto per la prima volta con i giochi di prestigio: durante una pausa pranzo vede R. Noonan che intrattiene i compagni con le carte. L'approccio dei due protagonisti alla magia è dunque simile, così come le indagini che entrambi conducono per conoscere i segreti dei vari numeri, ma il diverso contesto sociale in cui crescono influenza notevolmente la loro formazione. Così come Angier, Borden trae spunto dagli articoli di giornale, sia per quanto riguarda la ‘moda’ delle sedute spiritiche, sia in relazione a N. Tesla: mentre Angier però si interessa ai segreti della memoria, Borden predilige la costruzione degli armadietti di scena. A differenza di Julia, Sarah, la moglie di Borden, è estranea al mondo dello spettacolo (è una volontaria del Salvation Army Hostel): il protagonista inizia la sua carriera grazie ad un altro mago, D. Devant. Il “Pact of Acquiescence” di cui parla nelle sue memorie si riferisce sia al patto tra i due

¹⁸⁵ Alcuni critici mettono il processo di duplicazione in relazione alla nozione Freudiana dello sviluppo dell'Io.

fratelli, che condiziona ogni aspetto della loro vita, sia a quello tra il prestigiatore ed il suo pubblico (come del resto, lo scrittore ed i lettori). Secondo Hubble, Borden più di ogni altro rappresenterebbe il punto di vista dello scrittore, perché reputa la pratica l'unica risposta all'alienazione moderna, mentre Angier rimane intrappolato "in his blind epistemological desire to explain the unexplainable"¹⁸⁶.

Kate Angier: nipote di Angier, è la custode della memoria (funzione quasi analoga a quella del suo avo). L'infanzia di Kate è segnata dalla 'presenza' della casa, soprattutto da ciò che si nasconde dietro la 'porta marrone' della cantina: aprirla significherebbe affrontare il suo passato¹⁸⁷. Inoltre, come scrive Butler nella prefazione al volume di saggi su Priest¹⁸⁸ da lui curato, nel caso di questo personaggio si assiste ad un "reliving/relieving of trauma".

Andrew Westley: nipote di Borden, lavora come giornalista grazie al padre adottivo. La vita familiare con i Westley è serena, ma non lo è la relazione sentimentale con Zelda, elemento che comporta una serie di incertezze, che in fondo sono riconducibili ad un unico interrogativo che lo ha accompagnato per tutta la vita: dove si trova suo fratello? La frase che sintetizza meglio il suo stato è:

this was obviously a day when I had to become a Borden again, whether or not I wished to do so.¹⁸⁹

Il lettore sente vicini entrambi i protagonisti del presente, non solo per quanto riguarda il periodo storico e la condizione sociale, ma soprattutto per quanto riguarda la dimensione

¹⁸⁶ "Nel suo cieco desiderio epistemologico di spiegare l'inspiegabile." Hubble N., *op. cit.*, p. 48

¹⁸⁷ Facendo riferimento a quanto scritto da V. Adami sul trauma, ovvero alla ripartizione nelle tre fasi di trauma – memoria – testimonianza, si nota come Kate segua per intero il percorso individuato dalla studiosa.

¹⁸⁸ Butler A.M., *op. cit.*

¹⁸⁹ "Questo era di certo il giorno in cui dovevo tornare ad essere un Borden, che io lo volessi o no." *The Prestige*, p. 21

traumatica dell'infanzia e la conseguente ricerca della propria identità. A questo proposito N. Ruddick scrive:

As the Priestian “glamour” literalises a common personality defect (the inability to assert one’s identity), so Westley’s phantom twin embodies the almost universal craving in modernity for fusion with one Other who will complete what is lacking in the Self. [...] psychic self-alienation emerged in the later nineteenth century as a symptom of modernity and was passed on to later generations.¹⁹⁰

La trasmissione di una mancanza da una generazione all'altra, o meglio l'assenza di una eredità positiva (in quanto quello che viene trasmesso è solo voglia di rivalsa, odio), quasi a voler richiamare il concetto di tara genetica così come la intendeva E. Zola, costituisce un passaggio chiave del testo: tuttavia, contrariamente a quanto scrive Ruddick, nel romanzo è presente un ammonimento in merito all'uso della scienza, perché la clonazione umana rappresenterebbe non la creazione di altri esseri umani, bensì un'ulteriore frantumazione dell'identità.

§

Nell'intervista a D. Iffergrin, più volte citata all'interno di questo studio, Christopher Priest parla in questi termini della posizione occupata dai personaggi storici nel suo romanzo:

¹⁹⁰ “Come il “fascino” di Priest rende letteralmente un difetto comune della personalità (l'inabilità di affermare la propria identità), così il fratello fantasma di Westley incarna la quasi universale brama nella modernità di fusione con l'Altro che completerà quello che manca nel Sé. [...] l'alienazione psichica del Sé emerse nel tardo ottocento come sintomo della modernità e fu trasmessa alle successive generazioni.” Ruddick N., *op. cit.*, p. 89

Most of them are brief mentions, names of real magicians from that period: David Devant, John Henry Anderson, Nevil Maskelyne, and so on. There are only two significant characters who are real. Nikola Tesla is of course one of them. The other is Robert Noonan, who appears near the beginning. Noonan was the real name of “Robert Tressell”, one of the most celebrated former residents of Hastings. (But not for being a painter and decorator, as described!).¹⁹¹

Questa affermazione risulta particolarmente importante perché lo scrittore, seppur inconsciamente, ripropone una distinzione classica del romanzo storico, ovvero quella tra i personaggi realmente esistiti (che vengono resi attraverso brevi accenni, e sono concepiti per essere quasi delle ‘macchie di colore’) e i personaggi principali, che in quanto tali sono ‘destinati’ ad essere fittizi (dal momento che comportano il grado maggiore di manipolazione). E’ possibile dunque ascrivere alla categoria delle *figures*, individuata in fase di apertura, gran parte dei personaggi storici qui presenti¹⁹²: i vari maghi dell’epoca si trovano così ad arricchire lo sfondo su cui si stagliano le vicende dei personaggi fittizi, fornendo inoltre delle indicazioni temporali, utili a validare la cronologia creata dallo scrittore. Nonostante però i personaggi appena descritti rispettino quella sorta di diktat, che li vuole identificati esclusivamente dall’isotopia della descrizione¹⁹³, le figure all’interno del romanzo svolgono dei ruoli ben precisi: J. H. Anderson, così come D. Devant, aiuta Borden ad entrare nel giro degli ingaggi teatrali (viene presentato al lettore come l’inventore del Modern Cabinet); N. Maskelyne, sebbene svolga un ruolo analogo ai primi

¹⁹¹ “La maggior parte di loro sono appena menzionati, si tratta di nomi di maghi realmente esistiti in quel periodo: David Devant, John Henry Anderson, Nevil Maskelyne, e così via. Ci sono solo due personaggi significativi che sono reali. Nikola Tesla è certamente uno di loro. L’altro è Robert Noonan, che compare quasi all’inizio. Noonan era il vero nome di ‘Robert Tressell’, uno dei più celebrati residenti del passato di Hastings (Ma non certo per essere un pittore ed un decoratore, come descritto!).” Iffergrin D., *op. cit.*

¹⁹² Tra questi potrebbe trovare posto il riferimento a Arthur Peter König, ottico tedesco che visse dal 1856 al 1901: Arthur Koenig, il giornalista che aiuta Angier nelle sue ricerche, ha la funzione di mettere il protagonista nella condizione di vedere.

¹⁹³ Come nota lo stesso Hawthorn.

due, ha un legame affettivo più forte con il protagonista, tanto da essere a conoscenza del segreto dei due fratelli. Funzione diversa hanno invece sia B. de Kolta, il cui nome è usato da Angier per creare delle referenze per Olive (viene qui esplicitata la funzione del personaggio reale, ovvero quella di ‘validare’), sia J. Pierpont Morgan, il quale ‘recita’ il ruolo di mecenate di Tesla, così come nella realtà (e infatti il breve accenno alla sua funzione è fatto dallo stesso scienziato). Una menzione a parte merita invece il personaggio di Ching Ling Foo, che lo scrittore descrive in questi termini:

This particular magician is often muddled up with another one with an almost identical name, who is in some ways even more interesting. ‘Chung Ling Soo’ was actually an American (real name William Campbell) who performed as a Chinese, in a direct lift from my man, Ching Ling Foo. It was ‘Soo’ who was famously shot while trying to catch a bullet in his teeth.¹⁹⁴

Sebbene Ching sia ‘trattato’ come gli altri personaggi dello stesso genere, l’aneddoto che lo vede protagonista rappresenta la sintesi delle tematiche presenti nel libro, quasi l’essenza stessa del romanzo¹⁹⁵. Il riferimento alla storia di cui è protagonista costituisce uno degli indizi a cui si riferisce il titolo di questo capitolo, funzione resa ancora più evidente dal fatto che è collocato nelle prime pagine delle memorie di Borden: il desiderio di raggiungere un’esibizione perfetta, di creare un trucco che non possa essere svelato, comporta una totale abnegazione del protagonista, tale da fargli sacrificare la famiglia all’altare della gloria.

¹⁹⁴ “Questo particolare mago è spesso confuso con un altro che ha un nome quasi identico, che è per certi versi ancora più interessante. ‘Chung Ling Soo’ era in realtà un americano (vero nome William Campbell) che si esibiva nei panni di un cinese, facendo direttamente riferimento al mio uomo, Ching Ling Foo. E’ stato ‘Soo’ ad essere ucciso in maniera eclatante da un colpo di pistola mentre cercava di prendere una pallottola con i denti.” Iffergrin D., *Idem*.

¹⁹⁵ Priest lo definisce come “what originally suggested the idea of the book”.

Tornando per un attimo alle parole di Priest citate all'inizio del paragrafo, è interessante evidenziare il significato che lo scrittore attribuisce all'aggettivo *real*. Sebbene sia scontato sottolineare il riferimento all'esistenza fisica di una persona, non lo è altrettanto la modalità con cui lo scrittore sceglie di 'servirsi' di questi personaggi. Stando a quanto scrive Andrew M. Butler, uno degli elementi in comune tra Christopher Priest e gli altri suoi contemporanei, tra cui Martin Amis ed Ian McEwan, sarebbe il fatto che

[h]e shares with them an awareness of the politics of the contemporary world, coupled with an interest in technology or its use as a metaphor¹⁹⁶.

Una consapevolezza dello scenario politico in cui si muove e l'attenzione riservata alla tecnologia: entrambi gli interessi di Priest prendono vita nei personaggi da lui indicati come reali, poiché se Nikola Tesla rappresenta un 'uso della scienza come metafora', Robert Noonan è la chiave per interpretare la denuncia sociale fatta dallo scrittore. Entrambi possono essere dunque definiti dei personaggi storici atipici, in quanto escono dal ruolo di *figures* e diventano dei veri e propri protagonisti: espletando la funzione di donatori, questi personaggi sono definiti tanto dall'isotopia della descrizione quanto da quella dell'azione. Da quanto emerge da questa analisi, è possibile affermare che in questo caso il personaggio storico influenza lo sviluppo della trama in maniera attiva: di seguito si vedrà in dettaglio in cosa consiste tale influenza. N. Hubble interpreta in questi termini la presenza di Noonan¹⁹⁷:

¹⁹⁶ "Condivide con loro una consapevolezza delle politiche del mondo contemporaneo, assieme ad un interesse per la tecnologia o i suoi usi come metafora." Butler A. M., *op. cit.*, p. 8

¹⁹⁷ La presenza dello scrittore ad Hastings corrisponderebbe al periodo antecedente la sua partenza, effettivamente avvenuta nel 1888, alla volta di Cape Town, da cui fa ritorno nel 1900.

A clue to the political subtext of *The Prestige* is provided by the name of the ‘contract worker’ who initially introduces Borden to the performance of magic, ‘Robert Noonan’. This is the real name of one of Priest’s predecessors as a Hastings-based writer, Robert Tressell, author of the socialist classic *The Ragged Trousered Philanthropists*. In Tressell’s novel, the socialist hero, Frank Owen, demonstrates to his workmates ‘The Great Money Trick’[...] the fictional Noonan is shown as fleecing his fellow workers at ‘Three Card Monte’ every lunchtime [...] the serious criticism of the capitalist Exchange process provided by Priest.¹⁹⁸

A differenza di Tesla, Noonan compare nel testo solo una volta, quando Borden racconta del loro incontro nella bottega del padre,. Non ci sono descrizioni del personaggio, e l’unico elemento che viene messo in risalto è la sua abilità con le carte: la stessa ‘abilità’ che permette al personaggio reale di svelare i trucchi del capitalismo. Questo personaggio diventa una sorta di mentore per Borden, in quanto inizia il giovane ai segreti di una buona manualità e gli fornisce consigli utili per ‘indirizzare’ le scelte del pubblico. L’incontro tra i due avviene quando il protagonista è un adolescente ed egli apprende tutto quello che Noonan è capace di offrirgli, continuando ad esercitarsi nonostante “Noonan himself had lost interest”: è interessante notare che il passaggio del ‘testimone’ non solo si riferisce ai due personaggi, ma anche allo stesso Priest, dal momento che raccoglie ed elabora il messaggio dello scrittore vittoriano.

Christopher Priest dunque fa sì che il personaggio storico parli al posto suo: attraverso l’uso della *misdirection*, evita però che la denuncia si trasformi in ‘sterile propaganda’. Prendendo le mosse dall’osservazione fatta da Ruddick, è lecito chiedersi

¹⁹⁸ “Un indizio del sottotesto politico di *The Prestige* è fornito dal nome del ‘lavoratore a contratto’ che inizialmente introduce Borden agli spettacoli di magia, ‘Robert Noonan’. Questo è il vero nome di uno dei predecessori di Priest come scrittori stabiliti ad Hastings, Robert Tressell, autore del classico socialista *The Ragged Trousered Philanthropists*. Nel romanzo di Tressell, l’eroe socialista, Frank Owen, dimostra ai suoi colleghi ‘Il grande trucco dei soldi’ [...] il Noonan fittizio è mostrato nell’atto di beffare i suoi compagni di lavoro con il ‘Gioco delle tre carte’ durante ogni pausa pranzo [...] la critica seria del processo di scambio capitalista fornita da Priest.” Hubble N., *op. cit.*, p. 48

allora in che modo lo scrittore si ponga di fronte al problema della *reference* individuato da L. Hutcheon. In un passaggio della già citata intervista di D. Langford, lo scrittore chiarisce che il cosiddetto ‘Priest Effect’ si riferisce anche e soprattutto ai personaggi storici:

I think it was when I was coming up to the end of the first draft of *The Space Machine*. There's a character called ‘Mr Wells’. At first, I planned him to be H. G. Wells, the real-life author. He never felt right, though, and the book started to unravel. Then I suddenly realized that it made more sense to think of him as the unnamed first-person narrator of *The Time Machine* and *The War of the Worlds* [...] a fictional character, but with many of the characteristics of the author. This kicked the novel into a completely new arena, and I saw the story in a more subtle light. It made it less ‘reliable’: it was still a scientific romance in the Wellsian mould, but it was now in quotation marks; it was not just a re-creation or a pastiche, but a contemporary novel set in a metafictional past. This sounds as if I was tarding it up, but in reality it opened up more possibilities for jokes, plot development and character insights, so I think it made the novel more enjoyable.¹⁹⁹

Tale dichiarazione sembrerebbe in contraddizione con quanto scritto sopra, dal momento che da un lato Priest parla di personaggi reali e dall'altro descrive H. G. Wells come un personaggio fittizio. In realtà la contraddizione scompare se si fa attenzione all’aggettivo ‘attendibile’: l’obiettivo dello scrittore è quello di applicare i capovolgimenti propri dei

¹⁹⁹ “Penso che sia stato quando mi avvicinavo alla fine della prima bozza di *The Space Machine*. C’era un personaggio di nome ‘Mr. Wells’. All’inizio, lo avevo concepito per essere H. G. Wells, l’autore realmente esistito. Non andava bene, nonostante tutto, e il libro iniziava a disfarsi. Poi d’un tratto realizzai che aveva più senso pensarlo come lo sconosciuto narratore in prima persona di *The Time Machine* e *The War of the Worlds* ... un personaggio fittizio, ma con molte caratteristiche dell’autore. Questo ha spostato il romanzo in un campo completamente nuovo, e ho visto la storia sotto una luce più sottile. La rendeva meno ‘attendibile’: rimaneva pur sempre un romanzo scientifico di stampo Wellsiano, ma adesso si trovava tra virgolette; non era semplicemente una ricreazione o un pastiche, bensì un romanzo contemporaneo ambientato in un passato metafictional. Suona un po’ come se avessi cercato di agghindarlo, ma in realtà questo ha creato nuove possibilità per battute, sviluppi della trama e approfondimenti dei personaggi, quindi penso che abbia reso il romanzo più godibile.” Langford D., *op. cit.*

suoi *plot* anche ai singoli personaggi, così da crearsi degli spazi per “muoversi”, per poter fornire la sua ‘ricostruzione dei fatti’. E’ come se chiedesse al lettore una *suspension of disbelief*, e per farlo gli mostra un personaggio che pur avendo tutte le caratteristiche del padre della Science Fiction, in realtà non lo è ‘fino in fondo’: il fatto che il romanzo sia ambientato non nel passato, bensì in un *metafictional past*, e che la sua opera non si possa definire una *re-creation* né tantomeno un *pastiche*, si ricollega all’idea che informa questo testo, ovvero che, oltre alla nostalgia e alla ripresa parodica, esiste la possibilità di un terzo approccio all’epoca vittoriana, ovvero quello dell’omaggio al passato.

Il ritratto di Nikola Tesla viene reso attraverso vari elementi in quanto, oltre alla descrizione fisica dello scienziato, è presente un’accurata disamina dell’ambiente che lo circonda, come ad esempio il suo laboratorio a Pike’s Peak²⁰⁰. Lo scrittore riesce inoltre a restituire al lettore un’immagine vivida di Tesla, come quando lo introduce per la prima volta sulla scena dell’opera:

At the time I noticed his face first. It was gaunt, intelligent and handsome, with strong Slavic cheekbones. He wore a thin moustache, and his lanky hair was parted in the middle. His appearance was in general intended, that of a man who worked long hours and slept only when there was no alternative to exhaustion.²⁰¹

Questa è la prima impressione che Angier annota sul suo diario, che risulta particolarmente interessante perché individua due elementi chiave per la comprensione di Tesla, ovvero l’attaccamento al lavoro e le origini croate. Leggendo le pagine del diario è possibile

²⁰⁰ Qui la presenza del generatore sembra richiamare quella della Difference Engine di C. Babbage nel romanzo di P. Ackroyd.

²⁰¹ “A quel tempo notai per prima cosa il suo viso. Era smunto, intelligente e affascinante, con zigomi slavi accentuati. Aveva dei baffi sottili, e i suoi capelli flosci avevano la scriminatura centrale. Il suo aspetto era nel complesso predefinito, quello di un uomo che lavorava per lunghe ore e che dormiva solo quando non vi era altra alternativa alla spossatezza.” *The Prestige*, p. 242

tratteggiare un profilo completo, che riguarda tanto la sfera professionale quanto quella privata: così lo scienziato, dotato di una “analytical mind”, ci viene descritto come un “highly moral man” che in alcune questioni è un “man of honor”, che usa “visionary words”, mentre a tavola è un “finicky eater”²⁰². Quando parla della sua ricerca è “animated and expressive”, ed è un instancabile lavoratore che si riferisce alle sue creazioni come fossero degli esseri viventi, assolutamente non interessato alla parte economica del suo lavoro, se non in relazione ai fondi per continuare le proprie ricerche. Il riferimento principale agli eventi della sua vita è costituito proprio dal suo soggiorno a Colorado Springs, località che è costretto a lasciare a causa dei suoi contrasti con T. A. Edison. Nel 1892 è invitato dalla Royal Society di Londra e dalla French Physical Society per parlare dei propri esperimenti con la corrente alternata, ed è questa l’occasione in cui, secondo lo scrittore, i due protagonisti vengono a conoscenza del suo lavoro. In particolare Angier ricorda l’evento con queste parole:

When I had seen his lecture in London he had had all the appearance of a member of my own profession, taking the same delight in surprising and mystifying the audience, yet, unlike a magician, being more than willing, anxious even, to reveal and share his secrets.²⁰³

In questo modo Priest colloca il suo personaggio a metà tra un uomo di scienza ed un vero e proprio illusionista, e questa allusione viene più volte reiterata all’interno del testo: la sua bravura sul ‘palcoscenico’ si evince dal fatto che il pubblico non ha bisogno di capire quello che accade davanti ai suoi occhi per poter godere dello ‘spettacolo’.

²⁰² A cui si aggiunge l’uso di un «excellent American English, almost without hint of his European roots».

²⁰³ “Quando vidi la sua presentazione a Londra aveva tutta l’aria di essere un membro della mia stessa professione, che provava gusto nel sorprendere e lasciare perplesso il pubblico, eppure, a differenza di un mago, era più che disponibile, quasi ansioso, di rivelare e condividere i suoi segreti.” *The Prestige*, p. 244

Richiamando ora quanto scritto nella parte introduttiva, è il caso di sottolineare che il rapporto tra personaggio storico e trama postmoderna può essere ricondotto al procedimento botanico dell'innesto: nel caso specifico di Tesla, quali sono le 'proprietà' che il personaggio trasmette alla trama? Quali stereotipi o cliché si porta dietro? Nella sezione dedicata alle affinità tra il romanzo gotico e *The Prestige*, si faceva notare come le origini di Tesla avessero influito sul ruolo affidato al personaggio, dove il suo essere straniero diventava condizione imprescindibile per l'espletamento della sua funzione di donatore dello strumento 'magico'. Le vicissitudini della sua vita, soprattutto le frequenti difficoltà dovute all'instabilità delle sue condizioni economiche, sono qui enfatizzate al fine di aumentare l'aura di mistero che ne caratterizza la figura e il suo operare, ai confini tra scienza e pura magia: le pause all'interno del diario di Angier (ovvero le parti della visita non raccontate), soprattutto quella relativa all'epilogo del suo soggiorno a Colorado Springs, sono funzionali ad evitare che descrizioni troppo accurate possano rendere meno verosimile il racconto. Il personaggio storico dunque, se analizzato secondo quanto suggerito da Chatman, non avrebbe un numero di 'tratti' pari a n^∞ , bensì un numero finito di caratteristiche, gran parte delle quali sarebbe riconducibile all'idea che la società del tempo aveva del personaggio in questione (a cui si aggiunge l'impressione che ne hanno i posteri). E' necessario sottolineare che a questa figura se ne affianca un'altra, ovvero quella del fedele assistente: il personaggio di F. K. Alley ha la funzione di mediare tra il testo ed il personaggio storico, compiendo quelle azioni che altrimenti minerebbero la credibilità di Tesla, nel tentativo di ridurre il grado di inattendibilità²⁰⁴.

A conclusione di quanto appena detto, si riporta una parte dell'intervista che lo scrittore ha rilasciato a chi scrive,

²⁰⁴ L'accuratezza della ricostruzione del personaggio si nota anche attraverso le battute, riconducibili agli articoli scritti dallo stesso scienziato.

The Prestige is a novel; Tesla is a historical character. It's wrong for a novelist to try to recreate history (that's not the function of a novel, in my view), so the only way I felt it legitimate to use Tesla in a novel was to re-create him in fictional, or metaphorical, terms. You could say he represented the imminent 20th century, with all its technology and troubles. However, I still tried to make much of Tesla's story believable. He kept a diary of his time in Colorado, for instance, and I used that to make sure my background was correct. I also read one of his books on his inventions, but could not understand it.²⁰⁵

Quasi a voler ammettere l'incapacità di ricreare un'identità realmente esistita con carta e penna, Priest riassume in queste parole tutta la tensione postmoderna tra la voglia di rappresentare e la consapevolezza del non potervi riuscire: se nel romanzo Tesla introduce Angier nel suo laboratorio, nella realtà lo scrittore mostra ai lettori le innumerevoli possibilità che si celano dietro la copertina di un libro quando i personaggi sono presi in prestito dalla realtà.

§

Più che in ogni altro esempio di narrativa neo-Vittoriana, in questo caso le fonti sono legate ai personaggi: a differenza però di libri come la serie di G. Brandreth o il best seller di C. Palliser, i riferimenti ai materiali consultati non fanno parte del testo e si possono ricavare dall'epitesto pubblico. Come evidenziato da Butler, quest'opera dimostra

²⁰⁵ “*The Prestige* è un romanzo; Tesla è un personaggio storico. E' sbagliato per uno scrittore cercare di ricreare la storia (questa non è la funzione di un romanzo, dal mio punto di vista), quindi il solo modo in cui sentissi legittimo l'uso di Tesla in un romanzo era quello di ri-crearlo in termini fittizi, o metaforici. Si potrebbe dire che ha rappresentato l'imminente ventesimo secolo, con la sua tecnologia ed i suoi problemi. Comunque, ho provato a rendere la maggior parte della storia di Tesla credibile. Egli tenne un diario del suo periodo in Colorado, ad esempio, e io l'ho usato per essere certo che il background fosse corretto. Ho anche letto uno dei suoi libri sulle sue invenzioni, ma non sono riuscito a comprenderlo.” Vedi Appendice C.

una profonda conoscenza della ‘sottocultura’ dello *stage*, delle strutture dei teatri vittoriani, così come dell’articolazione delle performance degli illusionisti, e lo scrittore fa riferimento ai testi utilizzati in questi termini:

I used the Hopkins book, but the real influence was another Dover facsimile, called *Exclusive Magical Secrets* by Will Goldston. This provided the model for the book within the book. Goldston’s original was sold with a lock and key (nodded at in the novel, when we learn a particular notebook has a lock), whereas Borden's book is described as ‘oath protected’; they seem to have gone in for these gimmicks in the past. Dover are just about the only mainstream publisher with a magic list.²⁰⁶

La ricerca è stata dunque condotta sia in maniera teorica sia sul campo, dal momento che lo scrittore non solo ha intervistato diversi maghi, ma ha anche assistito a numerose esibizioni. Nello specifico, per quanto riguarda invece la figura di R. Noonan non ci sono indicazioni, mentre nel caso di N. Tesla, come già accennato in precedenza, lo scrittore ha condotto approfondite ricerche, e a suo dire, una visita alla biblioteca dell’Imperial College gli ha fornito ciò di cui aveva bisogno. La storia di Ching invece, come si accennava in precedenza, rappresenta qualcosa di più:

²⁰⁶ “Ho utilizzato il libro di Hopkins, ma la vera influenza è stata esercitata da un altro facsimile della Dover, chiamato *Exclusive Magical Secrets* di Will Goldston. Questo ha fornito il modello per il libro all’interno del libro. L’originale di Goldston era venduto con una serratura e una chiave (a cui si accenna nel romanzo, quando veniamo a conoscenza di un particolare quaderno con una serratura), dove il libro di Borden è descritto come ‘protetto da giuramento’; sembra che andassero matti per queste trovate nel passato. Dover è quasi la sola casa editrice con una lista di magia.” Langford D., *op. cit.*

I was already thinking the novel out when I came across the story of Ching's lifelong obsessive secrecy. It changed nothing in the book, but confirmed that I was on the right track.²⁰⁷

2.3 Trasposizione cinematografica: traduzione o parafrasi?

Il titolo di questa sezione si riferisce in maniera esplicita alla metodologia d'analisi che si intende utilizzare, ovvero alle linee guida fornite da Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation*. L'autrice paragona il processo della trasposizione, ovvero dell'*adaptation*, sia alla traduzione sia alla parafrasi, definendo le diverse affinità nel seguente modo:

[...] in most concepts of translation, the source text is granted an axiomatic primacy and authority, and the rhetoric of comparison has most often been that of faithfulness and equivalence [...] recent translation theory argues that translation involves a transaction between texts and between languages and is thus 'an act of both inter-cultural and inter-temporal communication'.²⁰⁸

The idea of paraphrase is an alternative frequently offered to this translation analogy [...] one of its first meanings is 'a free rendering or amplification of a passage'.²⁰⁹

Il riferimento ad una transazione di significato, vista in un'ottica sia culturale sia temporale, è senza dubbio adatto a descrivere il processo messo in atto dalla narrativa neo-

²⁰⁷ “Stavo già pensando al romanzo quando mi sono imbattuto nella storia dell'ossessiva segretezza di Ching per tutto il tempo della sua vita. Non ha comportato cambiamenti nel libro, ma ha confermato che ero sulla strada giusta.” Iffergrin D., *op. cit.*

²⁰⁸ “[...] nella maggior parte dei concetti di traduzione, al testo di origine viene garantita una supremazia ed autorità assiomatica, e la retorica della comparazione è stata di frequente quella della fedeltà e dell'equivalenza [...] la recente teoria della traduzione sostiene che la traduzione implica una transazione tra testi e lingue ed è dunque 'un atto sia di comunicazione inter-culturale che inter-temporale'.” Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006, p. 16

²⁰⁹ “L'idea della parafrasi è un'alternativa di frequente offerta a questa analogia alla traduzione [...] uno dei suoi primi significati è 'libera resa o amplificazione di un passaggio.’” *Idem*, p. 17

Vittoriana in generale. Inoltre, ciò che colpisce in questi estratti è proprio la comparazione tra testo di ‘origine’²¹⁰ e ‘derivato’, che viene condotta in termini di fedeltà: spesso considerata un elemento scontato, in realtà comporta delle implicazioni interessanti. Così, allo stesso modo, ciò che devia (*misdirect*) l’attenzione dei lettori nell’approccio ad un romanzo storico è il desiderio di trovarvi quello che già si conosce della storia con la “S” maiuscola, o almeno di rintracciarvi la versione dominante: per questo motivo, ai fini dell’analisi dei personaggi storici, risulta particolarmente utile evidenziare quali cambiamenti questi ultimi subiscano nel passaggio da un medium all’altro.

Sebbene il rapporto tra l’opera di Priest ed il film dei fratelli Nolan²¹¹ richiami la relazione esistente tra altri romanzi e le relative versioni cinematografiche²¹², questo può essere considerato quasi un caso da manuale: il film, infatti, ha avuto un enorme successo a dispetto del libro, o forse sarebbe più appropriato dire che il libro ha beneficiato della pubblicità creata dalla pellicola (situandosi a ragione come parte dell’epitesto del libro stesso). L’approccio del lettore risulta dunque illuminante, in quanto in Italia il libro viene tradotto mentre si scrive (per essere pubblicato nella primavera del 2012), al contrario il film nelle sale ha registrato il tutto esaurito nel 2006: di conseguenza i lettori considereranno il film quale “origine” ed il libro una sua derivazione. In merito a questo punto, si legga quanto riportato dal Books Blog del guardian.co.uk:

Both film and novel are structured around the same secrets, but oddly enough this doesn’t mean that either version is a spoiler for the other. As the magicians tell us, it’s not the secret that matters, it’s the trick you use it for – and Priest’s trickery is

²¹⁰ E non “originale”, in quanto l’utilizzo di questo aggettivo implicherebbe un giudizio.

²¹¹ Si veda a proposito il sito <http://www.imdb.com/title/tt0482571/faq#.2.1.32> che contiene degli spunti utili per approfondire ulteriormente l’analisi della pellicola in oggetto.

²¹² Si evidenzia a tal proposito la scelta operata da diverse case di produzione cinematografiche di produrre film ambientati nel XIX secolo, o aventi come soggetto la “ri-elaborazione” di opere vittoriane.

so inseparable from his prose that the filmmakers have had to invent their own equivalent tricks in their own medium. Who has the better version of the illusion isn't really something the audience needs to worry about, when it can gawp at both. If you've read the novel first, the film will set its mechanism running in your mind all over again. On the other hand, if you've seen the film first, the novel will be no less unsettling – you'll only think you know its tricks.²¹³

L'autore del blog cerca di ricomporre la frattura tra i fautori del grande schermo e quelli della carta stampata, ma in questo suo tentativo non tiene in considerazione le peculiarità dei diversi tipi di *trick* di cui parla. E' proprio in questo che risiede la differenza principale tra le due opere, poiché, nonostante buona parte delle scelte operate dagli sceneggiatori possa essere ricondotta all'uso di un supporto diverso, ci sono delle caratteristiche che denotano una volontà di re-interpretare la storia. Si pensi ad esempio alla funzione dei testi all'interno del romanzo: nel film le memorie di Borden sono scritte per sviare Angier, per tenerlo impegnato nella decifrazione di un codice che non lo condurrà da nessuna parte, o meglio che servirà ad acuire il suo senso di fallimento aggiungendovi la beffa. Stessa cosa accade in seguito a Borden, perché, una volta scoperta la verità, Angier lo ripagherà con la stessa moneta (rinchiuso in carcere, scoprirà infatti che in realtà il suo nemico non è morto)²¹⁴. Nel libro di Priest invece sono i due protagonisti, Kate ed Andrew, ad avere la

²¹³ “Sia il libro che il romanzo sono strutturati attorno agli stessi segreti, ma abbastanza stranamente questo non significa che una versione rovini l'altra. Come i maghi ci insegnano, non è il segreto che conta, è il trucco che usi per questo – e il trucco di Priest è così inseparabile dalla sua prosa che gli autori del film sono stati costretti ad inventare dei trucchi equivalenti nel loro medium. Chi ha la versione migliore dell'illusione non è qualcosa di cui il pubblico deve preoccuparsi, quando può fissare entrambi. Se avete letto prima il romanzo, il film farà muovere di nuovo i suoi meccanismi nella vostra mente. Al contrario, se avete visto prima il film, il romanzo non sarà meno destabilizzante – avrete soltanto l'impressione di conoscere i suoi trucchi.” *Books Blog, guardian.co.uk*

²¹⁴ Nel libro il diario di Borden viene venduto da Olive ad Angier (tramite Koenig) per avere dei soldi in seguito alla morte di Borden (ovvero del fratello che viveva con lei); rimaneggiato da Angier, viene poi pubblicato come libro di magia. Dopo quasi un secolo arriva nelle mani di Andrew grazie a Kate. Nel film entrambi i diari hanno un singolo destinatario, in quanto Borden scrive per Angier ed Angier scrive per Borden: mentre Borden si trova in carcere per il presunto omicidio di Angier gli viene offerto il diario di quest'ultimo dall'avvocato di Lord Colterdale; a

visione di insieme e a leggere entrambi i testi; inoltre, nonostante per le memorie di Borden non si conosca la vera motivazione che ha portato alla loro stesura, è indubbio che Angier tenga un diario esclusivamente per sé stesso. Come per il ruolo di N. Tesla, di cui si parlerà nelle pagine successive, anche in relazione ai testi gli sceneggiatori hanno deciso di rendere ‘esplicito’ quello che nel libro veniva semplicemente accennato, ovvero il fatto che il narratore di questi diari scriva per uno ‘scopo’.

In relazione alla ‘soppressione’ della parte di storia ambientata nel presente, Christopher Priest dichiara in due interviste:

Americans are literal-minded. They saw the Westley story as a “frame”, within which the main story was told. I saw it differently. I saw the present-day story as providing a context, rationale and ethical background for the events in the 19th century. The Americans just saw it as unnecessary, and got rid of it.²¹⁵

It’s not the whole book — all the modern-day stuff has been lost. A lot of events have been compressed, and some of the characters combined too, but the two essential elements of the novel — obsessive secrecy and obsessive curiosity — are still there.²¹⁶

Se nella prima dichiarazione (parte dell’intervista rilasciata a chi scrive) emerge tutta l’amarezza per una soppressione che lo scrittore ritiene ingiustificata, e che addirittura compromette la ricezione del vero messaggio dell’opera, nella seconda Priest illustra in

sua volta Angier riceve il diario/disegni di Borden da Olive, e la chiave per decifrarlo gli sarà data dallo stesso Borden in seguito al rapimento del suo ingegnere. Alla fine è chiaro che Angier dà volutamente il suo diario a Borden per ripagarlo con la stessa beffa.

²¹⁵ “Gli americani sono privi di immaginazione. Hanno visto la storia di Westley come una “cornice”, all’interno della quale la storia principale veniva raccontata. Io la vedevo in maniera differente. Vedevo la storia di oggi che forniva un contesto, un background razionale ed etico per gli eventi del XIX secolo. Gli americani lo hanno visto semplicemente come non necessario, e se ne sono sbarazzati.” Vedi Appendice C.

²¹⁶ “Non è il libro intero – tutta la roba dei giorni nostri è andata perduta. Tanti eventi sono stati compressi, e alcuni dei personaggi anche combinati, ma i due elementi essenziali del romanzo – la segretezza ossessiva e la curiosità ossessiva – sono ancora lì.” Scifi uk, *op. cit.*

maniera chiara in cosa consistono le modifiche apportate. Di seguito si inserisce uno schema che riassume le principali differenze tra il libro ed il film:

ROMANZO	FILM	EFFETTI
La moglie di Angier gli sopravvive.	La morte di Julia è alla base della faida tra i due illusionisti.	Sostituendo alla “semplice” rivalità un motivo forte come quello dell’uccisione della moglie, si rende più “plausibile” il sentimento che anima i due protagonisti.
Angier e Borden sono nemici sin dall’inizio.	Prima dell’incidente di Julia sono molto amici.	Così si rende più drammatico il cambiamento dei rapporti tra i due uomini.
Cutter decide di non lavorare più con Angier dopo il suo primo Tour in America.	Cutter riveste il ruolo di mentore sia per Angier che per Borden. Lavora con il primo per un lungo periodo, ma alla fine aiuta il secondo con sua figlia.	Il regista crea una figura paterna per entrambi i protagonisti, ed allo stesso tempo lascia a lui tutte le “riflessioni” sulla magia.
Angier inizia a lavorare come illusionista, a condurre delle <i>seance</i> , mentre Borden costruisce attrezzature di scena.	Iniziano a lavorare entrambi come assistenti di un illusionista, con il ruolo di membri del pubblico.	Rende l’idea che prima che illusionisti sono stati assistenti, hanno fatto gavetta.
L’ <i>ingénieur</i> di Borden è T. Elbourne.	Qui l’ <i>ingénieur</i> è il fratello gemello, chiamato Mr. Fallon.	Si sottolinea la stretta “collaborazione” tra i due fratelli, e si reitera l’idea che i fratelli vivano due metà della stessa vita.
La “stranezza” di Sara è soltanto accennata.	La pazzia di Sara, dovuta al comportamento del marito, la conduce al suicidio.	Serve a dare corpo alle considerazioni di Angier sul fatto che la moglie conoscesse il segreto di Borden.

Angier e Borden leggono un articolo di giornale su N. Tesla.	E' Cutter a suggerire ai due di andare a vedere l'esposizione.	Si rinforza l'idea che Cutter è il loro maestro.
Angier si innamora di Olive durante la sua prima tournée in America.	E' Cutter a scegliere Olive come assistente di Angier.	Per dipingere Angier come un essere umano incapace di amare.
L'informazione che Olive consegna ad Angier è una sola parola: Tesla.	La stessa parola è la chiave per decifrare il diario di Borden: Angier la ottiene dopo aver rapito Mr. Fallon.	La scelta è operata per "complicare" lo scambio di informazioni.
Angier ripete in maniera ossessiva: "chi dei due sei tu?"	Qui la frase è sostituita da: "che nodo hai fatto?"	Sottolinea la "diversa" ossessione di Angier: mentre nel libro vuole soltanto capire cosa c'è alla base del trucco, nel film vuole sapere perché sua moglie è morta.
I Prestige si trovano a Caldlow House, dove la "parte" di Angier che è sopravvissuta si prende cura di loro.	Si trovano nel teatro che Angier ha affittato e vengono distrutti da un incendio.	Sottolinea la "pazzia" di Angier.
Dopo l'esibizione interrotta, Angier decide di mettere in scena un falso funerale per il Great Danton.	Il funerale è sostituito dal processo di Borden.	E' funzionale a "seguire" la trama tipo delle detective stories.
Angier scrive una serie di articoli sulla necessità di rinnovare la "magia".	Borden vuole effettuare dei cambiamenti, mentre i numeri di Angier sono più legati alla tradizione.	Questa contrapposizione serve a sottolineare il fatto che le scelte di Angier sono influenzate da quello che è successo alla moglie.
Borden si ferisce alla mano mentre lavora ad un armadetto di scena.	Mentre mette in scena il numero del proiettile, Angier sabotò la pistola: come risultato, perde un dito della mano.	Aggiunge alla storia un episodio amaro, dato che Angier colpisce l'avversario in quello a cui tiene di più, le sue mani.

Nonostante nel film si utilizzi una modalità narrativa che richiama quella del libro (infatti è Cutter a raccontare la storia al posto di Andrew), il racconto inizia in media res, ovvero

durante il processo a Borden per il presunto omicidio di Angier; inoltre, se per il libro non si ha un finale, nel film è presente il classico lieto fine, in cui l'eroe (in questo caso Borden) riesce a sconfiggere il suo nemico (la 'punizione' di Angier non è più dunque la condanna ad una non-vita eterna, bensì la morte) e a riavere con sé la figlia²¹⁷. In una trasposizione cinematografica, così come nella scelta della copertina di un libro, un tema viene selezionato per rappresentare l'intera storia: mentre nel secondo caso vi è la necessità di invogliare il lettore a leggere il testo, nel caso di una pellicola ciò è dovuto al fatto che quest'ultima è tenuta a rispettare una tempistica ben precisa, per cui l'obiettivo diventa catturare l'attenzione dello spettatore affinché recepisca per intero il messaggio che si vuole trasmettere. Come per la copertina dell'edizione del 2006, anche gli sceneggiatori hanno deciso di scegliere il tema della rivalità per rappresentare la storia²¹⁸, modificando però la causa principale della faida tra i due illusionisti. Se nel libro infatti tutto ha inizio con il sabotaggio della seduta spiritica di Angier ad opera di Borden (con il conseguente incidente di Julia), nel film la moglie di Angier perde la vita proprio a causa di quest'ultimo, dal momento che durante un'esibizione fa un nodo che la donna non riesce a sciogliere (la sua fine infatti è simile a quella del grande Houdini). Di conseguenza, la domanda che accompagna Angier nelle sue indagini, volte ad ottenere delle prove dell'esistenza dei due fratelli, ovvero "chi dei due?", si trasforma in "che nodo le hai fatto?", senza però perdere la componente ossessiva che caratterizza la ricerca. In questo caso dunque, nel passaggio da un medium all'altro, un *satellite*, ovvero l'incidente occorso alla moglie di Angier, diventa un *kernel*, dal momento che è proprio questo incidente l'inizio di tutto. Questa scelta implica due differenze principali rispetto al libro: non solo infatti prima dell'incidente i due sono molto amici, ma la causa di tutto è la morte di Julia, dunque la faida assume toni ancora più cupi. Per lo stesso motivo, nel film l'odio tra i due

²¹⁷ Se si fa riferimento ancora una volta alle categorie individuate da Friedman, in questo caso si ha un passaggio da una trama di personaggi ad una di azione.

²¹⁸ Nelle locandine invece viene rappresentato il triangolo amoroso tra i due illusionisti ed Olive.

si ‘concretizza’ nelle ferite che si infliggono a vicenda: Angier sabotò il numero del “catch the bullet” facendo perdere a Borden due dita della mano (che saranno amputate anche al fratello per continuare ad essere perfettamente uguali), mentre quest’ultimo in seguito renderà Angier claudicante per tutta la vita. Un elemento che rischia di passare inosservato è lo strumento utilizzato per effettuare delle prove con la macchina inventata da Tesla: mentre nel libro si utilizza un’anonima barra di metallo color arancio, nel film si usa un cilindro nero di seta, che, quasi come una sineddoche, rappresenta l’illusionista.

In merito alla creazione e alla soppressione di alcuni personaggi, come affermato dallo stesso Priest, si consideri lo schema seguente:

ROMANZO	FILM
Il nipote di Sara.	Il bambino intuisce che il canarino che Borden usa per il suo numero muore, e che quello che gli mostra è un altro.
A. Wilson e sua moglie sono assistenti di Angier.	Gli assistenti di Angier sono ciechi.
Diversi riferimenti a personaggi storici del tempo.	Pochissimi riferimenti: c’è una sorta di semplificazione (per venire incontro alle necessità del film).
Scene della vita a Caldlow House: servi e membri della famiglia.	Queste scene sono soppresse, così come gli abitanti della casa.
Hesketh Unwin è l’agente di Angier.	Cutter interpreta diversi ruoli: ingegnere, agente, maestro, amico.
Borden ha due gemelli, Graham e Helena	Ha una figlia, Jess. Incrementa il pathos della scena finale, quando Borden riesce a trovare la bambina.
Angier dice di avere tre figli (p. 208). Mentre Kate dice di essere la nipote dell’unico figlio di Rupert Angier, Edward (p. 121).	Non ha figli. L’assenza di figli amplifica la solitudine dell’uomo, sottolineando il fatto che non ha nulla da perdere, non ha ragioni per continuare a vivere.

La prima differenza che risulta subito evidente è costituita dal numero di figli dei due protagonisti: nel romanzo Borden ha due bambini, i quali non ricoprono un ruolo importante, ‘servono’ solo a sottolineare la perfezione della famiglia tipo creata dal protagonista; nel film invece Borden ha solo una bambina. Il cambio implica un pathos maggiore nella scena finale, quando Fallon, o meglio l’altro Borden, è costretto ad uccidere Angier per riavere con sé la figlioletta. Questa modifica del numero dei figli interessa anche Angier, dal momento che nel romanzo ha ben tre bambini mentre nel film non ne ha nessuno: questo è il risultato diretto della morte della moglie nelle prime scene, e si somma al fatto che viene a mancare anche la funzione di supporto esercitata della servitù e dai suoi assistenti (tutto ciò rende la figura di Angier ancora più patetica). Anche le figure femminili subiscono dei cambiamenti, come la funzione di Julia che viene cancellata del tutto (nel libro invece è lei a far decollare la carriera del marito), o quella di Sarah, che invece assume un ruolo determinante nella scoperta dell’identità del marito (la sua pazzia è dovuta proprio alla vita condotta da Borden); il caso di Olive è invece diverso: nel libro recita la parte della spia (è lei a proporre ad Angier questa soluzione), mentre nel film fa il doppiogioco²¹⁹.

Un altro cambiamento di notevole rilievo è connesso al personaggio di Cutter, ovvero l’ingegnere di Angier: nel romanzo, quest’ultimo lascia Angier subito dopo il tour americano perché non condivide il suo nuovo stile di vita (ad esempio la relazione con Olive Wenscombe); nel film, mentre all’inizio è un ‘maestro’ per entrambi i protagonisti (una sorta di figura paterna che, seppur per motivi diversi, manca ad entrambi), dopo l’incidente continua a lavorare con Angier, ma alla fine aiuta Borden prendendosi cura

²¹⁹ Gli sceneggiatori scelgono di privilegiare l’influenza dei personaggi femminili, poiché la faida ha origine con la morte di Julia, e l’arrivo di Olive non fa altro che esasperare una situazione già critica. Di conseguenza, l’iconografia atta a rappresentare il film è costituita dalla rappresentazione dei tre protagonisti, ovvero Angier, Borden ed Olive, così da reiterare il concetto di “triangolo amoroso”.

della figlia²²⁰. Per quanto riguarda Borden invece, se nel libro ha un ingegnere il cui nome è Thomas Elbourne, nel film è uno dei due fratelli ad espletare questo ruolo: il nome Fallon, può essere parimenti ricondotto sia a *fellow* ovvero compagno, che a *felon*, ossia *villain*, ovvero malvagio (in questo caso gli sceneggiatori hanno creato un personaggio simbolico). In considerazione degli elementi fin qui analizzati, si può affermare che il cambio di ruolo di alcuni personaggi è il vero elemento innovativo di una *adaptation*, perché proprio grazie a questi cambiamenti vengono presentati sulla scena nuovi temi, ed altri inizialmente secondari diventano di primaria importanza.

Per quanto riguarda i personaggi storici nello specifico, di seguito si analizzano le modifiche che li interessano:

ROMANZO	FILM	EFFETTI
La prima volta che Angier si reca al laboratorio incontra Tesla in persona.	Angier incontra Alley, che lo presenterà a Tesla.	L'incontro è mediato da un terzo personaggio, un personaggio fittizio.
Tesla parla molto del suo lavoro e mostra ad Angier il suo "speciale" campo di luci.	Alley si comporta come Tesla nel romanzo, fa le stesse cose.	E' come se rispetto al romanzo si facesse un passo indietro: si lascia al personaggio storico solo "l'indispensabile", il resto è per l'assistente, Alley.
Tesla non è interessato all'effetto che Angier vuole ottenere, è interessato solo alle "practicalities".	Tesla prevede terribili conseguenze se Angier userà la macchina.	Gli sceneggiatori vogliono rivedere il personaggio di Tesla, e allo stesso tempo introdurre un elemento che anticipi quello che verrà.

La relazione tra scienza e magia viene esplicitata nel film attraverso l'apparizione di Nikola Tesla, che sembra avere origine dalle scariche elettriche prodotte dal generatore. In

²²⁰ Inoltre, nel film sono lasciati proprio a lui i commenti a margine sulla natura delle illusioni.

entrambe le opere egli è dipinto come il prototipo dello scienziato, che non soddisfa le necessità fisiche per continuare la sua ricerca: se nel romanzo però il suo comportamento con la macchina è simile a quello di un padre con la sua creatura, nel film è lo stesso scienziato ad avvertire il protagonista degli effetti deleteri che il suo utilizzo potrebbe avere. Parlando infatti del costo alto che ha la macchina, il personaggio si riferisce al prezzo da pagare in termini di vita e di vite, espletando dunque quella funzione morale che nel libro era solo accennata. Ad una tendenza di segno opposto appartiene invece la scelta di ampliare il ruolo affidato al suo assistente, Alley: se da un lato infatti il personaggio storico diviene il vero perno attorno a cui ruota la storia, dall'altro Alley, in quanto personaggio fittizio, svolge un ruolo di vero e proprio mediatore. E' quest'ultimo infatti a 'sostituire' Tesla in passaggi chiave quale il primo incontro con Angier, la visita al campo dell'esperimento, oppure durante la famosa presentazione di Londra: quindi se da un lato il ruolo affidato al personaggio realmente esistito viene reso più importante, o meglio viene legato a temi più impegnativi, dall'altro si limita il numero delle sue apparizioni, sostituendolo con un personaggio 'simile' ai protagonisti.

Una modifica particolarmente rilevante riguarda il momento in cui Angier riceve la macchina: se infatti nel libro il protagonista è costretto a tornare a casa per motivi familiari, per cui riceverà per posta le casse inviategli da Alley, nel film Tesla fa recapitare l'apparato all'hotel in cui soggiorna. Questa differenza crea la condizione affinché avvenga l'incontro tra Edison (a causa del suo arrivo Tesla è costretto a lasciare Colorado Springs) ed Angier: nonostante questo contatto, il personaggio rimane una *figure*, una comparsa, dato che non ha un ruolo particolare, se non quello di arricchire il background, è un cameo. Il fatto che gli sceneggiatori abbiano deciso di optare per una soluzione del genere si inserisce nel quadro più ampio di scelte volte a privilegiare l'elemento rivalità: così l'accenno alla rivalità tra i due grandi scienziati, che assume quasi i contorni di una

spy story, non fa altro che reiterare l'idea della contrapposizione che permea l'intera storia, passando dalla palese contrapposizione dei due illusionisti, fino a quella implicita tra realtà ed illusione.

Nonostante per ragioni di spazio non sia possibile continuare l'analisi di questa pellicola, dagli elementi analizzati appare quanto mai veritiera l'affermazione fatta da L. Hutcheon,

One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative [...] Multiple version exist laterally, not vertically.²²¹

L'immagine che meglio rappresenta la realtà contemporanea è dunque quella del *cluster*, che evidenzia le infinite possibilità di fruizione di materiali affini all'opera, in un continuo rimando intertestuale. E a questo proposito, nel caso della trasposizione cinematografica²²², risulta quanto mai appropriata la citazione iniziale, in quanto il *misdirect* si riferisce al fatto che il pubblico spesso indirizza erroneamente la propria attenzione sull'elemento veridicità degli eventi narrati, tralasciando di apprezzare la complessità ed il valore della ricostruzione operata dagli autori. In un contesto di de-autorizzazione come quello postmoderno, non ha più senso parlare di origine/originalità, bensì è necessario valutare ogni singola *adaptation*, sia "across genres and media, and also within the same ones", come un nuovo prodotto, che non può essere comparato ad altri in termini di qualità.

²²¹ "Una lezione è quella che essere secondi non è essere secondari o inferiori; allo stesso modo, essere primi non è essere originario o dotato di autorità [...] Molteplici versioni esistono lateralmente, non verticalmente." Hutcheon L., *op. cit.*, p. xii

²²² Può essere distinta in I GRADO, quando riguarda l'adattamento di un'opera vittoriana, e II GRADO, quando riguarda un'opera neo-Vittoriana, che implica già in sé una re-visione dell'epoca o del lavoro in oggetto.

Come conclusione di questa breve sezione, si vuole fornire una risposta alla domanda posta dal *Guardian*, ovvero

Can *The Prestige* survive its Hollywood transformation? [...] Can any book emerge from Hollywood without losing its magic?²²³

La risposta è *yes, it can*.

²²³ “Può *The Prestige* sopravvivere alla sua trasformazione hollywoodiana? [...] Qualunque libro può emergere da Hollywood senza perdere la sua magia?” *Books Blog, guardian.co.uk*

III

Lo ‘scrigno dei tesori’: come ri-utilizzare personaggi famosi

A biographical subject is real, and yet at the same time created; a fictional character is created, and yet at the same time real. [...] In both novels and biographies, of course, there is a story sometimes known as history.

Peter Ackroyd²²⁴

3.1 Dan Leno and the Limehouse Golem

Analogamente al capitolo precedente, si è qui scelto di inserire in epigrafe una citazione in epigrafe consente di evincere l’elemento che meglio rappresenta l’opera: nel caso di *Dan Leno and the Limehouse Golem*, questo elemento è costituito dalla peculiare forma di convivenza che si instaura tra *history* e *fiction*, in particolare dal modo in cui Peter Ackroyd media tra le diverse “parti” che compongono la sua produzione. In un breve articolo apparso sul *Telegraph*, lo scrittore sostiene:

And why should a novelist not also be a historian? To force unnatural divisions within the English language is to work against its capacious and accommodating nature. To expect a writer to produce only novels, or only histories, is equivalent to demanding from a composer that he or she write only string quartets or piano sonatas.²²⁵

²²⁴ Ackroyd P, *The Collection*, p. 367

²²⁵ “E perché uno scrittore non dovrebbe essere anche uno storico? Forzare delle divisioni innaturali all’interno della lingua inglese significa lavorare contro la sua natura capace ed accomodante.

Il luogo comune che debba a tutti i costi esistere una distinzione tra l'essere uno scrittore (un romanziere) e l'essere uno storico, è dunque considerato come qualcosa di 'innaturale', una divisione che tradisce l'essenza stessa della lingua inglese. Questa visione diventa centrale nell'opera che qui ci si appresta ad analizzare: sebbene il romanzo colpisca a prima vista per la serie di efferati omicidi che dominano la scena, quasi un cocktail di *giallo noir e sensation novel* vittoriano, potrebbe essere definito in realtà come una sorta di biografia di Dan Leno. Peter Ackroyd infatti, quasi a voler esplicitare questo 'duplice' proposito, scrive che, nonostante

[h]is monologues are now quite forgotten [...] I bring him to your attention now because I truly believe that he was a great English genius.²²⁶

Nell'intento di 'resuscitare' la figura del famoso comico inglese, lo scrittore decide di presentarla ai suoi contemporanei sia attraverso dei saggi (una via di mezzo tra scritti di 'costume' e vere e proprie biografie in versione ridotta), come ad esempio *London Luminaries and Cockney Visionaries*, sia attraverso un romanzo, sottolineando così ancora una volta l'eguale dignità che intende conferire ad entrambi i 'generi'.

Prima di proseguire nella definizione dell'opera in esame, ritengo comunque opportuno sottolineare come la posizione di Peter Ackroyd all'interno del mercato editoriale sia sensibilmente diversa²²⁷ rispetto a quella ricoperta da Christopher Priest: se infatti nel 1998, anno dell'uscita della traduzione italiana dell'opera (*La Leggenda del*

Aspettarsi che uno scrittore produca esclusivamente romanzi, o esclusivamente storie, equivale a chiedere ad un compositore che lui o lei scriva soltanto sonate per piano o per quartetti." Ackroyd, P., 'Peter Ackroyd on History: My epic research for our turbulent roots', *The Telegraph*, 25 Aug 2011

²²⁶ "I suoi monologhi sono ormai quasi dimenticati [...] voglio sottoporlo alla vostra attenzione adesso perché credo fermamente che egli fosse un grande genio inglese." Ackroyd P., *The Collection*, p. 335

²²⁷ Tutti i suoi libri sono dei best seller.

Mostro di Limehouse, edito da Frassinelli), un recensore lamentava il fatto che le opere del nostro non fossero ‘adeguatamente’ presenti sugli scaffali delle librerie italiane²²⁸, dal 2002 si è assistito ad una vera e propria *Ackroyd mania*, con una massiccia presenza di traduzioni dei suoi libri.

Alcuni stralci da recensioni dell’opera ci forniscono *clues* utili ad una prima, sommaria, individuazione degli elementi e delle caratteristiche dell’opera che saranno approfondite successivamente:

a) “**Appropriately enough for a detective-cum-historical novel, Ackroyd plays games with the nature of evidence.** He wears his research so lightly that, unless you know otherwise, **it’s hard to see where the facts end and the fictions begin.** [...] Dan Leno and the Limehouse Golem may be wrapped in a web of literary allusion, but this doesn’t diminish its page-turning suspense. If you want to feel learned, you can look for the scholarly references, but it’s just as fun to pick up the clues to the murderer’s identity which are scattered along the way. A critical analysis of the book will necessarily make it sound more labored than it feels when you read it – we murder to dissect. Its fluent and accessible style is in fact of triumphant proof that postmodern literature need not be unreadable.” – *The Independent*, 10 Sep 1994

b) “‘The Trial of Elizabeth Cree’ is, in the end, **a cabalistic exercise** of the sort that Solomon Weil would appreciate, **a blending not only of fact and fiction but of the theatrical and the real.** In the final, memorable scene, Mr. Ackroyd takes us inside a music hall where the hanging of Elizabeth Cree is reenacted on stage, with unexpected results. It is the eccentric climax to a study in illusion that along the way is a tightly woven murder mystery as well.” – *The New York Times*, Books of the Times, 21 Aug 1995

c) “**Facts have little place in Peter Ackroyd’s historical fiction**, which, broadly speaking, falls into two categories: novels such as *Chatterton*, *Hawksmoor* and *The House of Doctor Dee*, in which parallel narratives in the past and present subvert accepted historical truth; and novels such as *Milton in America* and *Dan Leno and the Limehouse Golem*, which **present full-scale alternative realities.**” – *The Telegraph*, 12 Sep 2008

d) “Con brillante maestria, Peter Ackroyd ci conduce dietro le quinte degli spettacoli di vaudeville e fra i suoi travolgenti e colorati interpreti. In un complesso intrecciarsi di destini, **la risoluzione del mistero ruota attorno a un fatale diario** che

²²⁸ Moritz Benedikt scrive in tono velatamente polemico: «Benché un certo numero di opere di Peter Ackroyd siano state tradotte in italiano, il suo nome non è entrato nel ristretto gruppo di scrittori considerati importanti nei media: non se ne parla e oggi solo due libri, il romanzo *La leggenda del mostro di Limehouse* e la biografia di Tommaso Moro, sono in commercio qui da noi, entrambi per Frassinelli. C’è da sperare che cominci a pubblicarlo Adelphi, così che tutti gli intellettuali da giornale comincino a trovarvi le stesse profondità di Mordecai Richler, o lo teniamo per noi?».

registra meticolosamente le esecuzioni del killer con dovizia di macabri dettagli. Ma a sconvolgere ulteriormente il lettore interviene **il gioco di rimandi, abilmente concertato dall'autore, l'alternarsi delle voci narranti**, il continuo rimbalzare di luci e ombre che rendono chiunque sospetto e sospettabile. Un'opera originalissima, **riuscita fusione tra il mystery e il romanzo d'ambiente**, che sfodera una raffica di colpi di scena e di gradite sorprese. Bizzarra, intrigante, **una narrazione che unisce la suspense del giallo alle suggestioni di un'epoca rivisitata dalla penna di un grande maestro.**” – *ebook-ita.eu*, 12 Oct 2011

La caratteristica del romanzo che viene messa in risalto è l'abilità di Ackroyd nel costruire una trama sorprendentemente complessa, la cui stessa intricatezza nulla toglie al piacere della lettura, anzi lo esalta. Se tuttavia il commento del sito italiano *ebook*²²⁹ mette l'accento sul 'gioco di rimandi' (sia infra-testuale che intra-testuale), identificando il diario di J. Cree quale perno attorno a cui ruota l'intera azione, quelli sui giornali anglofoni sottolineano invece proprio la relazione cui si accennava in precedenza, ovvero quella tra 'fatti' e 'finzione letteraria'. Il recensore dell'*Independent* individua la commistione di due generi letterari, ovvero la detective fiction e il romanzo storico, caratterizzata da un 'gioco con la natura dell'evidenza'; il *New York Times*, riprendendo quanto scritto dal giornale britannico, definisce 'esercizio cabalistico' tale sapiente miscela di realtà e finzione. Il *Daily Mail*, la cui recensione occupa ampio spazio all'interno del peritesto del libro (di cui si parlerà nelle pagine seguenti), qualifica il romanzo con tre aggettivi, ovvero "mesmerising, macabre and totally brilliant". Così come per Priest, ritorna qui l'aggettivo *mesmerizing*: se però nel primo caso si faceva riferimento ad una precisa volontà di sviare i lettori, nel caso di Ackroyd, l'aggettivo è posto in relazione al tentativo di trascendere i confini 'canonici' tra 'palcoscenico' e realtà. L'obiettivo viene raggiunto tramite la ripresa di personaggi più o meno famosi della letteratura vittoriana: nelle pagine che seguono saranno delineate le modalità adottate dallo scrittore.

²²⁹ Dai dati relativi ai download effettuati dagli utenti della rete è possibile dedurre che, nonostante il libro sia stato tradotto da più di tredici anni, continua a riscuotere un grande successo tra il pubblico di lettori italiani.

3.2 Analisi della struttura

3.2.1 La trama

Nonostante il tentativo di riassumere una trama così complessa comporti notevoli difficoltà, di seguito si propone una breve ricostruzione degli avvenimenti.

Il romanzo si apre con un'esecuzione, ovvero quella di Elizabeth Cree, che viene ritenuta colpevole di aver assassinato il marito: dietro un'apparente storia di uxoricidio si nasconde però qualcosa di più torbido. Nel diario di John Cree infatti, vengono descritti minuziosamente i delitti che nel settembre del 1880 sconvolgono Londra e che, data la loro efferatezza, vengono attribuiti ad un essere soprannaturale, ovvero al 'Golem di Limehouse'. Come nel caso di Jack the Ripper, la polizia ha molti sospetti e nessuna certezza e, al variare della condizione sociale delle vittime, variano anche gli indiziati. Così se per l'omicidio di uno studioso ebreo viene sospettato Karl Marx, con cui quest'ultimo amava intrattenersi discutendo di filosofia, per l'omicidio di una prostituta viene indagato invece George Gissing, che a causa della misera condizione economica, e delle abitudini della moglie, è costretto a frequentare i luoghi più squallidi della città. Secondo gli investigatori, Dan Leno potrebbe essere invece il responsabile del feroce omicidio della famiglia Gerrard, che sembra richiamare il famoso 'caso Marr' (descritto anche da De Quincey): prima di intraprendere l'attività di commerciante di abiti usati, il Sig. Gerrard infatti aveva lavorato come costumista per Leno. Chi si nasconde allora dietro il mito del golem? Da quanto si apprende dal diario, sembra che sia proprio John Cree il vero colpevole, e che Elizabeth (come una sorta di angelo vendicatore), essendo venuta a conoscenza del terribile segreto del marito, decida di porre fine a questa serie di atrocità. Ma un'altra verità emerge dagli atti del processo, e soprattutto dalle parole della stessa Elizabeth: la vita di Lambeth Marsh Lizzie è segnata dalla violenza e dal degrado sociale

sin dall'infanzia. La madre, una sorta di fanatica religiosa che cerca in tutti i modi di espiare le sue colpe (prima tra tutte quella di essere stata una ragazza madre), abusa della figlia sia fisicamente che psicologicamente, tanto da spingere quest'ultima a ferirla con un ago da lana. La svolta avviene grazie ad un incontro, ovvero quello con l'impresario di Dan Leno, in un teatro di Craven Street: approfittando della morte della madre, Lizzie si aggrega alla compagnia il "Funniest Man on Earth", a sua volta calcando il palcoscenico con enorme successo. Inizia così la sua nuova vita, o meglio le sue 'nuove vite': la protagonista infatti decide di indossare i panni di scena anche fuori dal teatro, e travestita da uomo fa lunghe passeggiate nei quartieri più malfamati, assaporando quella libertà che il suo essere donna le ha da sempre negato. Nessuno conosce il suo piccolo segreto, neanche il marito, così come nessuno ha idea della vera identità dell'omicida. La chiave per interpretare la storia è racchiusa nel diario: quelle pagine sono davvero state scritte dal colpevole, ma l'autore non è John, bensì Elizabeth.

§

Nel saggio *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, Seymour Chatman scrive che, al fine di analizzare la macrostruttura di un'opera, è necessario prendere in considerazione il contesto che le ha dato vita, in quanto

[t]he set of traits constituting a man's goodness changes from century to century, from society to society. To understand that a given trait or action is in fact good

requires familiarity and imaginative sympathy with traditions other than one's own.²³⁰

Viene così ancora una volta ribadito il legame inscindibile tra opera e società, che risulta qui più che mai appropriato, dal momento che l'opera analizzata è un romanzo neo-Vittoriano, e di conseguenza si presuppone che gli elementi caratterizzanti la dimensione socio-culturale di fine ottocento siano ripresi, e 'adattati' alle specifiche intenzioni dello scrittore. Nel caso dell'opera di Ackroyd, nonostante si presentino alcune difficoltà nell'identificazione della funzione espletata dalla protagonista, prendendo in considerazione le tipologie dei *plot* classici, si riscontrano delle affinità con la tragedia, ovvero la *peripeteia*: la protagonista infatti racconta la sua triste storia di miseria e violenza, e le azioni che compie sono giustificate dal tentativo di vivere una vita migliore, di conquistare la tanto agognata rispettabilità (esiste dunque una transizione, ma non a livello morale o conoscitivo²³¹, bensì a livello sociale). Come si accennava nelle pagine precedenti, la verità di Elizabeth non è che una verità costruita a proprio uso e consumo, un prospetto scintillante che serve a nascondere lo squallore che c'è dietro. Alla luce di questa considerazione, si potrebbe allora accostare la trama ad una delle tipologie individuate da Aristotele²³², ovvero a quella in cui il malvagio protagonista fallisce: considerando però il fatto che nessuno è capace di risolvere il mistero dell'identità del golem (se non il lettore), è più opportuno parlare di una *villainess* che riesce nel suo intento.

²³⁰ "L'insieme di tratti che costituisce la bontà di un uomo cambia di secolo in secolo, di società in società. Capire se un dato tratto o azione sia in effetti buono richiede familiarità ed empatia immaginativa con tradizioni diverse dalle proprie." Chatman, S., *op. cit.*, p. 89

²³¹ A nessuno infatti è "consentito" di conoscere, infatti nessuno conosce la protagonista veramente, così come nessuno sa chi sia il Golem. Il marito la accusa di essere diabolica non perché per via degli omicidi, bensì perché ha completato il dramma *Misery Junction* al posto suo.

²³² Sempre facendo riferimento al filosofo, l'intreccio sarebbe caratterizzato da un'alternanza di *fortunate plot* e *fatal plot*, dal momento che il lavoro in teatro prima ed il matrimonio poi segnano l'ascesa di Elizabeth, mentre il processo è il suo declino.

Partendo dalla considerazione che l'obiettivo 'apparente' del romanzo è quello di raccontare la vita della protagonista, ovvero una vita fatta di espedienti, si potrebbe qui richiamare il *Lazarillo de Tormes* e la tradizione del romanzo picaresco: come un picaro infatti Elizabeth si approfitta di tutti quelli che incrociano la sua strada, non esitando poi ad eliminarli nel momento in cui questi diventano 'scomodi'²³³. Utilizzando la classificazione proposta da Crane, si tratterebbe di un *plot of action*, dal momento che i diversi cambiamenti nella situazione vissuta dalla protagonista non interessano né il suo pensiero, né tantomeno la sua morale (un genere di cambi che si riferisce piuttosto a dei *plot of character*).

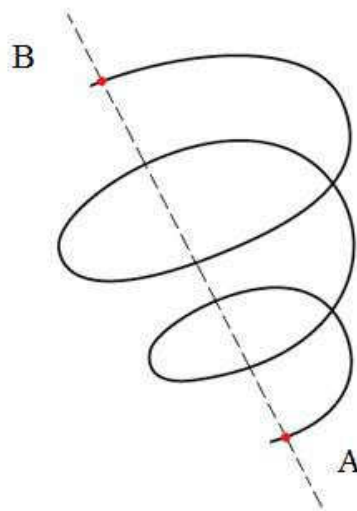
Anche secondo la classificazione Friedman si tratterebbe di una *trama d'azione*, afferente alla categoria delle *trame di destini*, e per certi versi potrebbe anche essere accostata alla *trama cinica*: in questo genere di trame, infatti, il protagonista malvagio trionfa, proprio come nel caso di Elizabeth per le ragioni fin qui esposte; in relazione alla categoria delle *trame di personaggi* invece, quella in analisi potrebbe essere intesa come una *trama di prova*: sebbene il risultato di queste prove non comporti nessun cambiamento del personaggio, in quanto Elizabeth come persona non subisce alcun mutamento dall'inizio alla fine, è infatti indubbio che la protagonista si trova a dover fronteggiare diversi tipi di problemi e a trovare delle soluzioni.

Significati diametralmente opposti sono attribuiti da alcuni critici alla terminologia fin qui utilizzata: infatti, data la centralità della volontà del personaggio, considerando la classificazione proposta da Todorov, più che una trama d'azione, quella in oggetto potrebbe essere ascritta alla categoria dei *character centered or psychological plot*.

²³³ Dal momento che il lettore segue le varie fasi della crescita di Elizabeth, o meglio viene a conoscenza delle informazioni che la protagonista gli 'concede', si potrebbe parlare di un 'black' Bildungsroman: si assiste infatti ad uno sviluppo del personaggio, ma in senso negativo, sia dal punto di vista dell'epilogo, che da quello etico-morale che riguarda l'azione.

Continuando sulla stessa falsariga, secondo la distinzione proposta da Frye (distinzione che si basa sia sul potere di azione dei personaggi che sull'azione vera e propria), Elizabeth sarebbe qualcosa di più di una comune mortale (anche la 'giustizia' finale appare come una caricatura, non come il trionfo della verità), dunque si potrebbe parlare di una macrostruttura di tipo *romantico*. Dal punto di vista dell'azione, invece, la trama viene accostata ancora una volta alla tragedia²³⁴, anche se in realtà quest'ultima nasconde una sorta di ironia tragica: nessuno immagina neanche lontanamente che la mostruosità di Lizzie si riferisca agli omicidi, infatti l'opinione pubblica la condanna 'solo' per aver sovvertito il ruolo di angelo del focolare che deriva del suo essere moglie.

Nel caso di *The Prestige*, seppur con le opportune modifiche, è stato utilizzato lo schema proposto da G. Freytag, ma in questo caso la figura più adatta a rappresentare la trama in oggetto è una spirale:



Sebbene il punto di partenza corrisponda a quello di arrivo, in quanto il romanzo si apre e si 'chiude' con un'esecuzione per impiccagione, i due eventi avvengono su un piano diverso. L'esecuzione di Elizabeth avviene nella realtà (A), mentre quella di Aveline

²³⁴ Frey accosta i diversi *mythoi* da lui individuati alle stagioni, e alla tragedia corrisponde proprio l'autunno, periodo in cui vengono perpetrati i delitti a Limehouse.

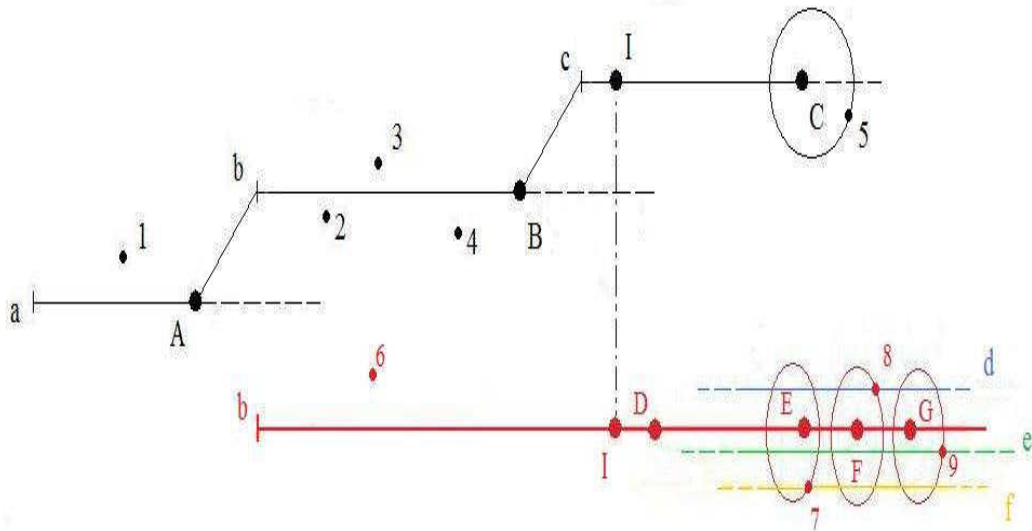
Mortimer (testimone chiave del processo e poi protagonista del dramma dedicato ai coniugi Cree) avviene su di un palcoscenico (B): questa pseudo conclusione non fa altro che riproporre la contiguità delle due dimensioni, sottolineando che i confini tra le due sono molto sfumati. A tal proposito, descrivendo la reazione del pubblico di fronte alla morte di Aveline, Ackroyd riesce a sintetizzare in poche righe tutta la tensione esistente tra ‘vedere’ ed ‘interpretare’, infatti:

Some of the audience had gasped, while others had screamed – not because they had any notion of the catastrophe played out before them, but because the whole scene had been mounted so impressively and so realistically.²³⁵

L’immagine della spirale serve proprio a rendere l’idea di un cerchio che si chiude, ma che presenta una ‘sfasatura’: questo spazio è funzionale per lo scrittore, in quanto è proprio qui che si colloca la sua interpretazione/ricostruzione dei fatti storici, ed è sempre qui che il lettore trova spazio per le sue considerazioni.

In *Dan Leno and the Limehouse Golem* è il motivo dell’incontro che lega tra loro i vari fili dell’ordito: la vita di Elizabeth è segnata dall’incontro con Tommy Farr (impresario di Leno), che la introduce nel mondo dei music-halls, e da quello con il futuro marito, John Cree; entrambi gli incontri sono dei *kernels*. Riprendendo dunque la distinzione individuata da Chatman, si avrà:

²³⁵ “Parte del pubblico rimase senza fiato, mentre altri urlarono – non perché avessero una qualche idea della catastrofe che si era consumata davanti ai loro occhi, ma perché l’intera scena era stata montata in maniera così impressionante e così realistica.” Ackroyd P., *Dan Leno and the Limehouse Golem*, London, Vintage, 2007, p. 281



Le linee in nero, indicate dalle lettere minuscole a, b e c, rappresentano le diverse fasi della vita di Lizzie: la scelta di tre segmenti distinti è data dal fatto che le diverse ‘fasi’ sono dei compartimenti a tenuta stagna, come se ogni incontro (con T. Farr, contrassegnato da A, e con J. Cree, contrassegnato da B) rappresentasse uno snodo per poter cambiare binario; inoltre, le sfasature tra gli incontri ed i rispettivi ‘inizi’ rappresentano l’ascesa della protagonista, di volta in volta un gradino più in alto nella scala sociale. A proposito del primo passaggio, ovvero quando Dan Leno decide di far entrare Elizabeth nella sua compagnia, la protagonista sente che “I had already entered a new life, and was so delighted by my transformation”²³⁶, mentre quando John Cree le chiede di sposarlo, lei pensa che questo corrisponda a “the end of my second life”, ovvero alla fine della carriera di attrice e all’inizio della vita da rispettabile signora borghese. Ad ogni segmento corrispondono dei *satellites*: il numero 1 rappresenta la morte della madre di Elizabeth, mentre i numeri dal 2 al 4 rappresentano nell’ordine le morti di Little Victor Farrell, Doris e Tommy Farr. Il terzo segmento invece, contrassegnato dalla morte del marito di Elizabeth (*kernel C*), ha come unico *satellite* l’esecuzione di quest’ultima.

²³⁶ “Avevo già iniziato una nuova vita, ed ero così deliziata dalla mia trasformazione.” *Idem*, p. 80

La linea in rosso, identificata anch'essa dalla lettera b, rappresenta la vita parallela condotta dalla protagonista: vestendo i panni di “The Older Brother” fuori dal teatro, Elizabeth frequenta i quartieri più poveri della città, con tutti i benefici che derivano dal suo travestimento da uomo. A questa sequenza di avvenimenti, come confesserà la donna al cappellano della prigione, appartiene la serie di omicidi attribuiti al Golem di Limehouse, che qui hanno la funzione di *kernels*: il primo omicidio, ovvero quello di Jane Quig, è indicato dalla lettera D; l'omicidio di Solomon Weil è contrassegnato dalla lettera E, mentre quello di Alice Stanton dalla lettera F; la strage della famiglia Gerrard è indicata dalla lettera G. I *satellites* che si trovano in prossimità degli ultimi tre *kernels* rappresentano il coinvolgimento dei personaggi storici: nel caso dell'omicidio di Weil, Karl Marx è indagato dalla polizia, e nello schema questo è rappresentato dal *satellite* numero 7; nel caso di Alice Stanton, è Gissing ad essere sospettato (*satellite* numero 8), mentre nel caso della famiglia Gerrard viene coinvolto Dan Leno (*satellite* numero 9).

A differenza di quanto detto per Tesla nel capitolo precedente, sebbene anche qui i personaggi storici vengano “collocati” nei *satellites*, la struttura è differente: in questo caso è come se le fila intrecciate dei diversi destini si trovassero in secondo piano, per poi ‘affiorare’ proprio nei *satellites*, ovvero nelle indagini condotte dalla polizia; le linee colorate rappresentano dunque le vite di Marx (f), di Leno (e) e di Gissing (d). Completano questo quadro l'omicidio di Jane Quig, che può essere considerato un *kernel* in quanto con questo evento “nasce” il Golem, e l'omicidio di una prostituta, compiuto il 6 settembre 1880: questo omicidio, che non viene reso ‘sensazionale’ dai giornali, è considerato un *satellite* (6) in quanto serve ad arricchire la carriera dell'omicida, quasi come una prova in teatro.

Il punto di contatto tra le due ‘vite’ condotte in maniera parallela, è costituito dalla rappresentazione del dramma *Misery Junction*, indicato nello schema dalla lettera I: questo

passaggio rappresenta un *kernel* della storia poiché è proprio a seguito del fallimento della rappresentazione che Elizabeth mette in atto il suo piano diabolico. Quello che doveva essere il suo biglietto d'entrata per il palcoscenico 'rispettabile', ovvero il teatro impegnato, ed il momento di gloria da sempre sognato da suo marito, si rivela un fiasco: il pubblico che la deride è composto dalla gente di Limehouse, tra cui proprio quelle prostitute che di lì a breve diventeranno il bersaglio preferito del golem.

Nonostante l'analisi fin qui condotta si sia rivelata molto interessante, soprattutto per via dei risultati concernenti l'oggetto del nostro studio, i personaggi storici, non bisogna dimenticare che in nessun caso

should the set of *mots-clefs* or descriptive terms naming the kernels of a large group of narratives be accounted categories to which any story whatsoever may be reduced. Kernels are real properties of plots; they exist, may be isolated, and should be named. For many narratives what is crucial is the tenuous complexity of actual analysis rather than the powerful simplicity of reduction.²³⁷

Di seguito saranno dunque analizzati gli elementi che 'definiscono' la complessità dell'opera, iniziando proprio dal genere a cui questa può essere ricondotta.

3.2.2 Il genere: un romanzo biografico?

Se nel caso del romanzo di Christopher Priest, la difficoltà insita nel tentativo di inscrivere in uno specifico genere letterario era rappresentata dalla plausibilità di più

²³⁷ “i gruppi di parole chiave, così come i termini descrittivi che designano i nuclei di un vasto gruppo di narrazioni, dovrebbero essere considerate categorie in relazione alle quali ogni storia possa essere ricondotta. I nuclei sono proprietà reali delle trame; essi esistono, possono essere isolati, e dovrebbero avere un nome. Per molte narrazioni è cruciale la tenue complessità dell'analisi piuttosto che la potente semplicità della riduzione.” Chatman S., *op. cit.*, p. 94

ipotesi, per l'opera in questione, nonostante quest'ultima sia 'facilmente' riconducibile al romanzo storico postmoderno, e più in particolare al romanzo neo-Vittoriano, resta da definire la modalità con cui la relazione testo-contesto prende forma. Un problema questo, che è stato affrontato nel saggio "Colonising the Past: The Novels of Peter Ackroyd", in cui David L. Higdon condensa in poche battute la posizione di Peter Ackroyd, affermando che

[a]lthough these works involve historical figures, constantly question the continuities between past and present, and foray deep into metafictional experiments, Ackroyd rejects being called either an historical novelist or a postmodernist, preferring to identify with what he calls 'English music' and the Cockney visionary traditions, a stance which marks him as both.²³⁸

Ed è proprio dalla definizione che Ackroyd offre di "English Music", che questa breve disamina prende le mosse. La quintessenza stessa della letteratura inglese, ovvero "the Englishness of English Literature", viene definita dallo scrittore in questi termini:

if this is part of the culture of Catholic England, it is also something we find in what Charles Dickens called the 'streaky bacon' effect of the narratives. It is in Sidney's *Arcadia*. It is in the advertisements placed on Reynolds's *Great Theatrical Booth* in August 1730, when he announced 'a medley of mirth and sorrow' as well as a puppet show which would be 'comical, tragical, farcical, droll'. It is everywhere. It has been described as baboonery but let us call it, more politely, heterogeneity. It lies in a characteristic mixture of forms and styles, in the

²³⁸ "Sebbene questi lavori riguardino personaggi storici, mettano costantemente in discussione la continuità tra passato e presente, e si lancino in esperimenti meta-fittizi, Ackroyd rifiuta di essere definito un romanziere storico o postmoderno, preferendo essere identificato con quelle che lui definisce 'English music' e tradizione visionaria Cockney, una presa di posizione che lo contrassegna come entrambi." Higdon D. L., "Colonising the Past: The Novels of Peter Ackroyd" in Acheson, J. and S. C. E. Ross (eds.), *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 217

alternation between tragedy and comedy, in the unwillingness to maintain one mood for very long, in the manipulation of form for theatrical effect.²³⁹

L'alternanza di momenti di pura comicità a scene ricche di pathos, è dunque il segreto che si cela dietro la grande tradizione letteraria inglese, e lo scrittore si inserisce in tale tradizione sfruttando appieno le potenzialità offerte dal *polyphonic text* e, soprattutto, dal *pastiche*. Inoltre, va rilevato che lo scrittore accenna ad una manipolazione della forma al fine di ottenere un *theatrical effect*, elemento che avvalorava la tesi che qui si intende sostenere: l'intera opera si poggia sulla metafora del teatro, della *mis-en-scène*, in quanto la 'rappresentazione' può essere riferita non solo alle relazioni interne tra i personaggi, ma anche e soprattutto, a quella 'esterna' tra scrittore e lettori.

In netta opposizione rispetto alla 'reticenza' di Christopher Priest, esiste una pleora di saggi ed articoli in cui Peter Ackroyd esprime le idee e i principi che sottendono le sue opere, e soprattutto, esplicita il suo rapporto con diversi generi letterari, tanto che l'editore della raccolta *The Collection*, Thomas Wright, si sente quasi in dovere di effettuare una selezione, al fine di chiarire alcuni punti. In particolare, nella "Editor's Preface", Wright scrive di voler far emergere una delle preoccupazioni maggiori negli scritti di Ackroyd, ovvero "the various ways in which the past may animate the present"²⁴⁰, come del resto "his tendency to place apparently modern literary trends in the context of older

²³⁹ "Se questo fa parte della cultura dell'Inghilterra cattolica, è anche qualcosa che troviamo in quello che Charles Dickens definisce l'effetto della 'pancetta striata' nelle narrazioni. Si trova nell'*Arcadia* di Sidney. Si trova nelle inserzioni poste nel *Great Theatrical Booth* di Reynolds nell'agosto del 1730, quando annunciava 'un misto di ilarità e dispiacere', così come uno spettacolo di marionette che sarebbe stato 'comico, tragico, farsesco, affascinante'. E' dappertutto. E' stato descritto come un comportamento da sciocchi, ma chiamiamolo, più cortesemente, eterogeneità. Risiede in un caratteristico miscuglio di forme e stili, nell'alternanza tra tragedia e commedia, nel rifiuto di mantenere un singolo umore troppo a lungo, nella manipolazione della forma per l'effetto teatrale." Ackroyd P., *The Collection*, p. 337.

²⁴⁰ Wright T., 'Editor's Preface', in Ackroyd p., *The Collection*, p. xv

traditions”²⁴¹, e la particolare ri-elaborazione di due generi letterari in particolare, il romanzo storico e la biografia.

Pur manifestando una certa avversione per le etichette di genere, reputandole arbitrarie e spesso improprie, Ackroyd sostiene che:

[t]here was a time when this classification would have amounted to a term of abuse, since the historical novel was considered (together with romantic fiction and science fantasy) as the last haven of a tired imagination. [...] But in recent years the importance of the form has been recognized. If ‘post-modernism’ means anything, it is in its disavowal both of conventional realism and self-conscious experimentalism; and this is precisely the area where historical fiction has come into its own. In simple terms, it increases the novelist’s options: he can choose his style, and thereby choose his world.²⁴²

Il romanzo storico dunque, con la sua ‘bad reputation’ dovuta a false credenze più che a limi oggettivi, diviene il mezzo per un recupero del passato che è più che mai vivo,

[...] not a dead past, to be described like a tapestry or an illuminated manuscript, but a past which still touches us because it embodies the secrets both of historical process and of time itself.²⁴³

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² “C’è stato un tempo in cui questa classificazione sarebbe equivalsa ad un insulto, dal momento che il romanzo storico era considerato (assieme alla narrativa romantica e alla fantascienza) come l’ultima oasi di un’immaginazione stanca. [...] Ma negli ultimi anni l’importanza della forma è stata riconosciuta. Se ‘post-modernismo’ significa qualcosa, è proprio nel suo rifiuto sia del realismo convenzionale che dello sperimentalismo consapevole; e questa è precisamente l’area in cui il romanzo storico trova la sua dimensione. In parole semplici, aumenta le opzioni dello scrittore: egli può scegliere il suo stile, e di conseguenza può scegliere il suo mondo.” *Idem*, p. 191

²⁴³ “[...] non un passato morto, da descrivere come un arazzo o un manoscritto miniato, ma un passato che ci tocca ancora perché incarna sia i segreti del processo storico che del tempo stesso.” *Idem*, p. 379

E così passato e presente, il cui aggettivo *post-modern* è inteso come ‘a belated academic recognition of what is a very old tradition’²⁴⁴, si legano inscindibilmente fondendosi al punto che lo scrittore non è più capace di distinguerli, ed utilizzando una metafora di grande effetto, scrive:

What I wanted to suggest to you was that my own novels and biographies are part of the same process. They are chapters in a single book which will only be completed at my death. In all of them I am concerned with that spectral and labyrinthine world where the past and present cannot necessarily be distinguished. Or to change the metaphor they represent a house with many rooms. In some it is a question of introducing the past to the present, and in others of introducing the present to the past. If they get on with each other, then we may introduce them to the future.²⁴⁵

Una vera e propria convivenza tra i due piani temporali, che prende corpo attraverso l’immagine della casa, e dove le voci vittoriane si inseriscono nell’istanza narrativa contemporanea, diventando un tutt’uno. E a tal proposito, soprattutto in relazione al suo romanzo *Chatterton*, lo scrittore dice di aver preso in prestito frasi e brani dagli originali “where it seemed appropriate to do so”, o ancora di aver scritto “in the voice of”, ricreando dunque il ‘suo’ passato, e, per dirla con Higdon, annettendo e colonizzando ‘nuovi territori’.

Adattando qui le affermazioni di Linda Hutcheon ha scritto a proposito di J. Fowles, e riprese da Dana Shiller nel suo articolo “The Redemptive Past in the Neo-

²⁴⁴ “tardivo riconoscimento accademico di quello che è un’antica tradizione” *Idem*, p. 373

²⁴⁵ “Quello che volevo suggerirvi era che i miei romanzi e le mie biografie sono parte dello stesso processo. Sono capitoli di un unico libro che sarà ultimato solo alla mia morte. In tutti loro mi interessa del mondo spettrale e labirintico dove passato e presente non possono necessariamente essere distinti. O per cambiare metafora, rappresentano una casa con molte stanze. In alcune è questione di introdurre il passato al presente, ed in altre di introdurre il presente al passato. Se vanno d’accordo, allora possiamo introdurli al futuro.” *Idem*, p. 368

Victorian Novel”, le caratteristiche finora qui delineate, tutte squisitamente postmoderne, non impediscono ad Ackroyd di essere “intimately concerned with its specifically Victorian social context”²⁴⁶. Ecco dunque che il risultato è una Historiographic Metafiction con la “H” maiuscola, in cui Ackroyd cotruisce dei *threads*²⁴⁷ (bidirezionali) che collegano i fatti tra loro, per poter creare la sua interpretazione del passato. La rappresentazione di Misery Junction gioca un ruolo cruciale nella vita dei coniugi Cree, ma è destinata ad ‘influenzare’ anche l’opera di Oscar Wilde; per non parlare del cast d’eccezione che mette in scena il dramma dopo la morte di Elizabeth, tra cui figura anche Eleanor Marx. E ancora, elemento rilevato da più critici, è il fatto che Dan Leno salvi la famiglia Chaplin: nella casa che una volta era appartenuta a Joseph Grimaldi, si trovano così riunite tre generazioni di comici inglesi; ancora una volta è il ‘luogo’ a permettere tale processo.

Si tratta di un’opera basata sull’estetica dell’*unsavoury*, – come scrive C. Gutleben–, un atteggiamento dissacrante (o meglio nella distanza dal soggetto che lo scrittore descrive), un atteggiamento che si avverte già dalle prime battute del romanzo (Elizabeth è destinata a morire in una “mid-Victorian privacy”), ma anche allo stesso tempo, un atteggiamento quasi reverenziale nei confronti di una tradizione a cui si sente di appartenere e di dedicare una devozione quasi filiale.

§

Nelle battute iniziali di questo capitolo, è stato sottolineato come Peter Ackroyd definisca *unnatural* la distinzione solitamente operata tra biografia e romanzo. Lo scrittore

²⁴⁶ “intimamente interessato al suo contesto specificamente vittoriano” Hutcheon L, *op. cit.*, p. 45

²⁴⁷ Alcuni critici parlano di “forzature”, o meglio, di come Ackroyd “pieghi” i fatti per i propri scopi: io credo che una tale interpretazione risulti invece fuorviante, e che sia più opportuno ricollegare l’operazione messa in atto dallo scrittore a quanto scrive A. Fleishman.

però non si limita ad ‘evitarla’, né tantomeno a propinarla come fosse una verità rivelata: egli al contrario è ansioso di esporre la sua tesi, di spiegare il suo teorema in ogni parte della sua produzione (nei saggi, nelle recensioni, nei romanzi), sviscerando l’argomento in ogni suo aspetto.

Secondo Ackroyd, sono molti i punti in comune tra i due generi letterari, in quanto entrambi si basano sulle stesse tecniche e gli stessi principi compositivi, così come comune è la ricerca che sta alla loro base. L’unica differenza consiste nel fatto che, “the biographer can make things up, but that a novelist is compelled to tell the truth”²⁴⁸. Un’affermazione del genere è senz’altro rivoluzionaria, sovversiva, in quanto nell’immaginario collettivo ai due generi viene attribuita una valenza diametralmente opposta: a differenza del romanzo, si ritiene che la biografia aderisca maggiormente ai cosiddetti ‘fatti’ e, di conseguenza, che sia proprio quest’ultima il genere *truthful*²⁴⁹. Secondo lo scrittore, invece, il biografo ha a disposizione dei *devices* appropriati, atti a colmare le lacune, le carenze di informazione sul soggetto (attraverso delle citazioni, ad esempio); il romanzo non possiede di questi ‘strumenti’, ed è proprio per questo che il romanziere

[...] is somehow bound to tell the truth, I mean that the power of the vision or the imagination must be strong and genuine enough to impress the reader with the force of reality itself. [...] So in essence the novel is the more truthful form.²⁵⁰

²⁴⁸ “Il biografo può mettere insieme le cose, ma il romanziere è costretto a dire la verità.” Ackroyd P., *The Collection*, p. 367

²⁴⁹ Sebbene, come scrive Cerutti nel suo *Le Vite dei Vittoriani* (Bari, Adriatica Editrice, 1981, a pag. 35, il biografo spesso non facesse altro che ubbidire ai voleri dei familiari del defunto, con il risultato che «la maggioranza delle biografie vittoriane sono come le figure di cera ora conservate nell’Abbazia di Westminster che venivano portate in processione durante i funerali lungo la via; effigi che avevano soltanto una sottile, superficiale somiglianza con il corpo chiuso nella bara.»

²⁵⁰ “[...] è in qualche modo obbligato a dire la verità, voglio dire che il potere della visione o dell’immaginazione deve essere forte e genuino abbastanza per imprimere al lettore la forza della realtà stessa. [...] Così in essenza il romanzo è la forma più veritiera.” *Idem*, p. 367

Il romanzo diventa dunque mezzo di conoscenza, quasi uno strumento di ‘educazione’, in quanto serve “to impart a vision of the truth to the reader”²⁵¹, e attraverso una “creative imagination” il passato può così essere *restored*.

Nella prefazione al suo *Le Vite dei Vittoriani*, Toni Cerutti scrive:

Nell’Inghilterra vittoriana, come in buona parte dell’Europa occidentale, biografie ed autobiografie assolsero alla funzione celebrativa dei grandi uomini, mentre il romanzo borghese narrava dell’uomo medio succube di un mondo che sfuggiva al suo controllo.²⁵²

Se in passato dunque i due generi espletavano un ruolo fondamentalmente diverso, in un certo senso quasi complementare, nella visione di Ackroyd la biografia, che diventa una sorta di sostituto del ‘critical thought’, si fonde al romanzo: il risultato è un “biographical novel/novelistic biography”, un genere che trova la sua ragion d’essere²⁵³, e soprattutto assume un significato tutto nuovo, proprio con Ackroyd, e di cui *Dan Leno and the Limehouse Golem* è di certo uno dei migliori risultati. Il romanzo altro non è che una biografia di Dan Leno, un omaggio alla sua figura ormai dimenticata dal grande pubblico. La vita del comico non solo fa da ‘sfondo’ all’intera vicenda, ma è proprio lui a ricoprire il ruolo più importante nell’ultima scena del romanzo: recitando la frase “here we are again”, già pronunciata dalla stessa Elizabeth in apertura, viene segnato un nuovo inizio, proprio come un cerchio che in realtà non può chiudersi. Allo stesso modo, così come per passato e

²⁵¹ Ackroyd P., *The Collection*, p. 367

²⁵² Cerutti T., *op. cit.*, p. 5

²⁵³ In *Speech genres and other late essays* di M. Bakhtin, si legge che: ‘In general the biographical novel has never actually existed in pure form. There was only the biographical (autobiographical) principle for shaping the novel’s hero and certain aspects of the novel that corresponded to this configuration.’ *Speech genres and other late essays*, translated by V. W. McGee, edited by C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 2004, p. 17

presente, non è più possibile distinguere le caratteristiche dei due generi, tanto che lo scrittore ammette:

My novels and biographies, which are set in the past, are engaged in precisely the same activity. They are not historical novels, or biographies, in the sense that they are concerned only with the minutiae of past times. They also dwell in the present. They are written in the present, after all.²⁵⁴

§

Nel gioco di rimandi che costituisce la dimensione intertestuale dell'opera, Peter Ackroyd, come del resto molti altri scrittori postmoderni, non fa mistero dei testi che cita e delle forme che utilizza, anzi rielabora: nel caso dell'opera in esame, è possibile riscontrare diversi elementi che rimandano in maniera chiara ed univoca al *sensation novel*.

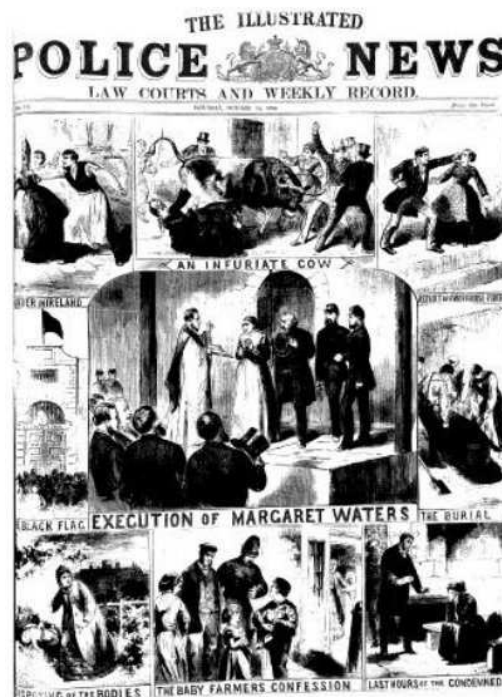
Rimandando ad altro luogo una discussione più ampia sulla ripresa postmoderna di questo genere, il *neo-sensation novel*, si vuole qui citare quanto Grace Moore scrive a proposito di questo *sub-genre*:

Adopting Gutleben's "iceberg" metaphor, there are some texts that protrude from the water and should obviously be regarded as representative of the "neo-sensational". Novels that would clearly fit into Marsh's category include Charles Palliser's *The Quincunx* (1989), Peter Ackroyd's *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1995) [...] Each of these texts is modelled on the work of nineteenth-

²⁵⁴ "I miei romanzi e le mie biografie, che sono ambientati nel passato, sono impegnati nella stessa attività. Non sono romanzi storici, o biografie, nel senso che riguardano solo le minuzie dei tempi passati. Vivono anche nel presente. Sono scritti nel presente, dopo tutto." *Idem*, p. 368

century sensation writers, including Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins, and Charles Dickens, and each overtly engages with the sensation form.²⁵⁵

Di seguito, si intende dunque analizzare la serie di affinità esistenti tra questo genere e l'opera in esame, affinità che possono essere riscontrate tanto a livello strutturale quanto a livello della caratterizzazione dei personaggi. Il *plot* è infatti organizzato attorno a degli eventi 'sensazionali': sia gli omicidi ad opera del golem sia i casi di uxoricidio scuotono l'opinione pubblica, diventando l'argomento preferito dei giornali illustrati. Di seguito sono riportate le prime pagine di due numeri del *The Illustrated Police News*:



²⁵⁵ “Adottando la metafora dell’“iceberg” di Gutleben, ci sono alcuni testi che emergono dall’acqua e dovrebbero ovviamente essere considerati come rappresentativi del “neo-sensazionale”. I romanzi che rientrerebbero chiaramente nella categoria di Marsh includono *The Quincunx* di Charles Palliser (1989), *Dan Leno and the Limehouse Golem* di Peter Ackroyd (1995) [...] Ognuno di questi testi è modellato sul lavoro degli scrittori sensazionalisti del diciannovesimo secolo, inclusi Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins, e Charles Dickens, e ognuno si confronta apertamente con la forma sensazionalista.” Moore G. in Gilbert P. K. (ed.), *A Companion to Sensation Fiction*, Chichester, John Wiley & Sons, 2011, p. 630

Non a caso, i casi giudiziari sopra illustrati riguardano crimini commessi da donne, che vengono punite con l'impiccagione: senza dubbio lo scrittore avrà tratto ispirazione proprio da immagini simili per creare la sua scena madre, ovvero la morte di Elizabeth.

Ackroyd però non si limita a questa ripresa, infatti, non solo fa esplicito riferimento all'abitudine dei giornali dell'epoca di 'ri-elaborare' i fatti di cronaca, 'arricchendo' gli eventi, e soprattutto di scovare dei presunti 'testimoni' che possano rilasciare delle interviste (come ad esempio l'intero capitolo secondo), ma rende il giornale in questione parte integrante della sua narrazione: gli stralci degli atti del processo di Elizabeth sono tratti proprio dalle pagine di questo settimanale.

Sempre dal punto di vista del *plot*, è facile notare come questo sia incentrato su un gioco di coincidenze: non solo i principali sospettati degli omicidi occupano regolarmente posti contigui all'interno della British Library, ma tutti, seppur con finalità diverse, vengono a contatto con il saggio di T. De Quincey, "On Murder Considered As One of the Fine Arts". E' la 'coincidenza' il vero motore dell'azione, come del resto conferma il narratore della storia quando dice "in one of those coincidences that are so much part of this, or any, history"²⁵⁶. Anche gli omicidi del golem sembrano essere dettati da coincidenze: si pensi a quando Cree (ovvero Elizabeth) incontra Karl Marx e decide che sarà lui la sua vittima, ma poi, quando ritorna a Scofield Street, si accorge che in realtà non è lui il proprietario della casa in cui si era recato²⁵⁷. Un caso specifico è quello di George Gissing. Nel libro si legge:

²⁵⁶ "In una di quelle coincidenze che sono in numero così cospicuo in questa, o ogni altra, storia." *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 165

²⁵⁷ Queste casualità sembrano richiamare le scelte di un famoso serial killer, Wainwright, che ricorre spesso tra le pagine del testo.

In the novels which Gissing subsequently wrote, there are often coincidental events and chance encounters; when asked about these devices he generally declared that ‘this is what happens’ or ‘this is the way life is’.²⁵⁸

Il narratore in terza persona commenta la correttezza del pensiero di Gissing, inserendo l’incontro fortuito con la moglie che fa sì che egli conosca Alice Stanton, una delle vittime del golem, e del cui omicidio sarà sospettato. Ad ulteriore riprova di quanto affermato, si veda quanto scrive Winifred Hughes relativamente al ruolo della coincidenza nella narrativa sensazionalista:

For the sensation novelists – groping toward the secrets contained by the realist novel, determined to disrupt its celebrated equipoise – plot meant accident rather than logic, coincidence rather than consequence. Action and event, both what had happened in the secret past and what would happen next, were valued as ends in themselves.²⁵⁹

Nel caso di Ackroyd la condizione che si profila è ben più complessa: la frammentarietà della narrazione si ripercuote sulla struttura, ma non viceversa: a differenza di quanto afferma Hughes, nell’opera c’è una stretta concatenazione di eventi, basata sulla logica di causa ed effetto. È come se l’azione fosse scaturita da un incontro casuale, per poi proseguire secondo una sorta di logica. Il movente che sottende le azioni di Elizabeth esula però da un’impostazione di questo tipo: il perché dei delitti è soltanto intuito dal lettore, prima grazie al racconto della prima rappresentazione di *Misery Junction*, e poi, in un secondo momento, grazie ad una pseudo-confessione della protagonista al cappellano del

²⁵⁸ “Nei romanzi che Gissing scrisse in seguito, ci sono spesso eventi convergenti ed incontri fortuiti; quando gli veniva chiesto di questi espedienti, generalmente dichiarava che ‘questo è quello che accade’ o ‘questa è la vita’”. *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p.121

²⁵⁹ “Per gli scrittori di romanzi sensazionalisti – brancolanti verso i segreti contenuti dal romanzo realista, decisi a sconvolgere il suo celebrato equilibrio – trama vuol dire incidente piuttosto che logica, coincidenza piuttosto che conseguenza. Azione ed evento, sia quello che era accaduto nel segreto passato che quello che sarebbe successo dopo, sono valutati come fine a se stessi”. Hughes W., “The Sensation Novel” in Brantlinger P. and W. B. Thesing (eds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 264

carcere. Questa scena fa parte di una serie di *climaxes* o *sensation scenes*, la cui forza però, per via dell'utilizzo del narratore in terza persona, che spesso e volentieri anticipa al lettore il prossimo sviluppo, viene per così dire smorzata, per poi riaffacciarsi con forza nelle ultime pagine, ovvero quelle in cui è descritta *The Crees of Misery Junction*, durante la cui rappresentazione trova la morte Aveline Mortimer.

Per tornare al gioco delle coincidenze, val forse la pena di ricordare

la centralità della coincidenza nella costruzione della trama – una coincidenza da intendersi come (im)probabile e comunque credibile, nel senso di ‘possibile’, in una concezione dell’*Actual* più ampia di quella usuale.²⁶⁰

nell’opera di quel padre fondatore del *sensation novel* che è W. Collins. Un gioco che per Ackroyd si fa ‘gioco costante tra la realtà ‘entro’ il raggio d’esperienza del lettore e quella ‘al di là’ e ‘al di fuori della sua esperienza’: quello che ‘accade’ ad Elizabeth rientra nel campo dell’esperienza del probabile, tanto del lettore vittoriano quanto del lettore contemporaneo, ed il fatto che si ‘trasformi’ in un killer, può essere considerato una derivazione, una ulteriore degenerazione.

Altre caratteristiche riconducibili al medesimo genere, per quanto attiene i personaggi, sono: l’estrazione sociale, in quanto sebbene Elizabeth provenga da un ceto non abbiente (ed è proprio la scoperta di queste origini che fa presagire uno sviluppo tragico della vicenda), con il matrimonio diventa parte della borghesia; e il fatto che teatro del delitto è proprio l’interno delle mura domestiche. Come si avrà modo di discutere in maniera più specifica nella sezione dedicata ai personaggi, inoltre, anche in *Dan Leno and the Limehouse Golem*, come in molti *sensation novels* vittoriani, vi è la presenza di una coppia di figure femminili antinomiche, che presentano peculiarità radicalmente opposte;

²⁶⁰ Persico G., *Madonne, Maddalene e Altre Vittoriane: Modelli Femminili nella Letteratura Inglese al Tempo della Regina Vittoria: i Testi e il Contesto*, 5 Voll., La Spezia, Agorà Edizioni, 2003, Vol. V – *Criminali, assassine, adultere, degenerate...folli?*, p. 9

senza contare che le caratteristiche fisiche generalmente attribuite alla *villainess*, capelli corvini e pelle olivastra, sono mutate dal prototipo di donna angelica e qui attribuite ad un uomo, John Cree.

§

Diversi sono i critici che si sono occupati, e continuano ad occuparsi, delle opere di Ackroyd, ed altrettanti sono i pareri che sono stati emessi sul genere di appartenenza dell'opera. Così se nelle sezioni precedenti sono stati discussi gli elementi più 'evidenti', si intende ora inserire qui alcuni brevi richiami alle componenti 'secondarie', ma non per questo meno importanti.

Sebbene secondo Christian Gutleben, "the tradition of the detective novel serves as a structural basis"²⁶¹, Patricia Pulham individua un accostamento, ovvero quello all'*anti-detective novel*. In 'Mapping Histories: The Golem and the Serial Killer in *White Chappell*, *Scarlet Tracings* and *Dan Leno and the Limehouse Golem*', la studiosa riprende quanto scritto da Stephano Tani, ovvero l'idea che esiste una relazione tra i procedimenti connessi alla *detective fiction* e la ripresa del passato. Tani scrive che, mentre in questo genere di romanzi 'classici', il detective investiga sul passato fino a svelarne il segreto facilitato dal fatto di avere dei precisi riferimenti temporali (ad evitare che il suo retrocedere nel tempo sia infinito), nell'*anti-detective novel*, l'investigatore non gode della stessa opportunità e trova una soluzione temporanea, che ha il compito di catapultarlo direttamente in un'altra storia, in un processo senza fine. Di conseguenza, come accade nel romanzo di Ackroyd, solo in apparenza sembra esserci una soluzione al mistero del golem, perché in realtà,

²⁶¹ Gutleben C., *op. cit.*, p. 215

as in the text he reconstructs, unacknowledged gaps remain, leaving invisible spaces for the existence of a further mystery²⁶².

In questo contesto si inserisce l'immagine del *palimpsest*, creata da M. Holquist per descrivere il rapporto tra "old and new detective fiction": in questa 'coesistenza' è la *new metaphysical detective story* che elide le tracce della prima, determinando la mancanza di un vero e proprio 'finale' e soprattutto la mancanza di risposte a tutte le domande presenti all'interno della narrazione; in tale modo, il compito precipuo di questo genere letterario, ovvero quello di 'rassicurare' il lettore, viene completamente sovvertito.

Elemento di una certa rilevanza è il fatto che le opere di Ackroyd sono associate al nascente genere²⁶³ della *Slipstream fiction*²⁶⁴: per la precisione, Bruce Sterling annovera ben due romanzi di Ackroyd nella sua lista, ovvero *Chatterton* e *Hawksmoor*. Le analogie con il romanzo di Priest, come si avrà modo di verificare nella sezione conclusiva di questo studio, sono dunque molteplici.

A chiusura di questa parte, riportiamo il 'giudizio' che un recensore d'occasione (la 'collega' di Ackroyd, Valerie Martin), esprime sul libro sulle colonne del *New York Times*:

Mr. Ackroyd's insistence upon peppering his historical scenes with events that did not occur, or could not have occurred, should no longer be a source of concern to

²⁶² "Come nel testo che ricostruisce, restano dei vuoti non riconosciuti, lasciando degli spazi invisibili per l'esistenza di un ulteriore mistero." Pulham P., 'Mapping Histories: The Golem and the Serial Killer in *White Chappell*, *Scarlet Tracings* and *Dan Leno and the Limehouse Golem*', in Arias R. and P. Pulham, *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 171

²⁶³ Sterling ci tiene a precisare che, essendo il termine "genere" suggerisce l'idea di lavori internamente coesi, mentre il termine "categoria" è utile solo a fini commerciali, lo Slipstream è un genere che non è ancora diventato categoria.

²⁶⁴ Le cui caratteristiche sono state descritte a pagina 42 di questo studio.

his critics. He is an accomplished novelist and so thoroughly acquainted with the world he re-creates that he is entitled to the pleasures of such invention.²⁶⁵

Dato che la Martin è autrice di una delle più interessanti rielaborazioni dell'opera di Robert Luis Stevenson, questo intervento potrebbe essere letto come una sorta di *plea* per perorare la 'causa' dello scrittore: in realtà, ritengo tuttavia che le sue affermazioni possano essere ricondotte a ciò che più volte è stato ribadito nel presente studio, ovvero che l'interesse delle 'rielaborazioni' neo-Vittoriane non risiede nell'esame di ciò che è 'reale' e di ciò che è 'fittizio', bensì nel prodotto che tale mescolanza regala al pubblico.

§

Ackroyd scrive che “the interest in the styles and languages of the past is an intrinsic feature of the English literary inheritance”²⁶⁶, e il suo libro ne costituisce di certo un esempio. Il linguaggio riflette magistralmente la polifonia del testo: le narrazioni in terza persona sono caratterizzate da una prosa concisa, cogente, e senza dubbio efficace; questa modalità narrativa è permeata da un'ironia caustica, mezzo con cui il narratore/scrittore prende le distanze dalla materia narrata per condurre la sua critica/parodia dell'epoca vittoriana. Tale atteggiamento è desumibile già dalle prime battute, quando nella descrizione dell'esecuzione di Elizabeth si legge:

²⁶⁵ “L'insistenza del Signor Ackroyd nel dar sapore alle sue scene storiche con eventi che non hanno avuto luogo, o che non sarebbero potuti accadere, non dovrebbe più essere fonte di preoccupazione per i suoi critici. E' un romanziere dotato e così perfettamente in intimità con i mondi che ri-crea, da avere titolo a godere dei piaceri di tale invenzione.” MARTIN, V., “A Victorian Nightmare”, *The New York Times*, 16 April 1995

²⁶⁶ “L'interesse negli stili e nei linguaggi del passato è una caratteristica intrinseca dell'eredità letteraria inglese.” Ackroyd P., *The Collection*, p. 334

So she had to die in mid-Victorian privacy, in a wooden shed that smelled of the sweat of the workmen who had erected it two days earlier.²⁶⁷

Un esempio diverso è rappresentato dalle descrizioni che l'omicida fa dei suoi delitti: passi che reggono quasi il confronto con la prosa di De Quincey, vengono qui raggiunti veri e propri punti di virtuosismo lirico, in cui affiora un sostrato denso di riferimenti biblici (dal momento che si paragona ad un angelo liberatore che consegna le sue anime all'eternità)²⁶⁸. Una scrittura, va detto ancora, che manifesta la ritualità connessa all'opera del killer, in cui risiede l'insanità dei gesti. Elizabeth dunque si serve di diversi registri linguistici, e oltre a quello appena descritto che si riscontra nel cosiddetto diario di John Cree, se ne possono individuare altri, come ad esempio quello della ragazzina che vuole a tutti i costi dimostrare il suo 'candore' per entrare a far parte della compagnia di Leno (in cui gioca con termini ambigui di cui fa finta di non capire il vero significato), oppure ancora il 'masculine slanguage' che si crea per vestire i panni di 'The Older Brother'. Gli inserimenti di termini specifici, o appartenenti al Cockney (spesso utilizzato per caratterizzare la figura di Leno²⁶⁹), sono sempre "spiegati" per facilitare la comprensione da parte del lettore moderno. In questi passaggi dunque, sia nel racconto personale di Elizabeth, come nei dialoghi in cui è presente Dan Leno, si riscontra presente un linguaggio colloquiale, che rende l'immediatezza dell'esperienza quotidiana, come ad esempio a pagina 56:

'He's the one who hands out the spondulicks'.

²⁶⁷ "Così doveva morire nella *privacy* medio-vittoriana, in un casotto in legno che puzzava del sudore dell'uomo che lo aveva costruito due giorni prima." *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 1

²⁶⁸ Elemento che riconduce direttamente ad Elizabeth, in quanto, come da sua stessa ammissione, la madre le ha insegnato a leggere proprio sulle pagine della Bibbia.

²⁶⁹ Questa ad esempio è la sua battuta di esordio: «Don't let them dumb yer». In questo caso si rivolge a Lizzie, dicendo di non farsi prendere in giro dagli altri attori.

‘The dear girl doesn’t understand, Dan. You see, dear, he means the backsheesh’

‘Sir?’

‘The bustle. The bunce. The money’²⁷⁰

Oppure ancora, quando è la stessa Elizabeth a fare una vera e propria chiosa in relazione al termine utilizzato, come a pagina 152:

‘It’s the dough that does it.’ Dough in those days was the latest morsel of lingo for backsheesh.²⁷¹

Volendo sintetizzare le osservazioni fin qui fatte, si può affermare che il linguaggio svolge una triplice funzione, in quanto non solo caratterizza i singoli personaggi, ma è allo stesso tempo sorgente dell’azione (dal momento che l’azione si origina dagli scritti di De Quincey, ed è il *Morning Advertiser* a creare il nome ‘Golem’), e schermo per eludere ogni tentativo di comprensione tanto da parte dei personaggi quanto da parte dei lettori. Il linguaggio diventa dunque una traccia, o forse sarebbe più appropriato dire, un *simulacrum*, poiché, la dimensione ‘visiva’ si sostituisce a quella più propriamente linguistica nella rappresentazione dell’epoca vittoriana.

²⁷⁰ “‘Lui è quello che distribuisce la grana.’ ‘La cara ragazza non capisce, Dan. Vedi, cara, lui intende i sacchi.’ ‘Prego?’ ‘La moneta. Il denaro. I soldi.’” *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 56

²⁷¹ “E’ il *dough* che lo fa. *Dough* a quel tempo era l’ultima trovata del gergo per denaro.” *Idem*, p. 152

3.2.3 Una polifonia di voci o voci polifoniche?

Per dirla con le parole di B. Lewis, le differenti modalità narrative presenti nell'opera di Ackroyd sono “folded together as intricately as a piece of Japanese origami”²⁷². Un'immagine senza dubbio di grande fascino, che rende perfettamente la complessità della struttura dell'opera. Una complessità che Ackroyd ci aiuta a districare fornendoci alcuni precisi suggerimenti sul suo stesso *modus operandi*, indicando il modello a cui si ispira:

There was one work of English fiction which two or three years ago most impressed and affected me when I was about to embark upon one of my own novels, *English Music*, and it is probably well known to all of you – it is *The Arcadia* by Sir Philip Sidney. It can, I suppose, be designated as a sixteenth-century prose romance but what has always intrigued me is the multitude of forms and devices which Philip Sidney employed. His narrative is interrupted by letters, songs, sonnets, theatrical dialogues in the forms of eclogues, while the story itself moves from pantomime to tragedy, from melodrama to magical fantasy, from the depiction of battles to the invocation of pastoral.²⁷³

Il suo romanzo richiama dunque l'organizzazione che Sidney ha conferito alla propria opera, così come del resto R. L. Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*: un insieme eteroclito di narrative, di tecniche stilistiche, in un'alternanza di

²⁷² “ripiegate insieme in modo altrettanto intricato come un origami giapponese” Lewis B, *op. cit.*, p. 81

²⁷³ “C'è stata un'opera di narrativa inglese che, due o tre anni fa, mi ha particolarmente impressionato ed influenzato quando stavo per imbarcarmi in uno dei miei romanzi, *English Music*, e probabilmente è ben noto a tutti voi – si tratta di *The Arcadia* di Sir Philip Sidney. Può, credo, essere descritta come un romance in prosa del sedicesimo secolo, ma ciò che mi ha sempre intrigato è la moltitudine di forme e meccanismi impiegati da Philip Sidney. La sua narrazione è interrotta da lettere, canzoni, sonetti, dialoghi teatrali in forma di ecloghe, mentre la storia stessa si muove dalla pantomima alla tragedia, dal melodramma alla fantasia magica, dalla raffigurazione di battaglie all'invocazione del pastorale.” Ackroyd P., *The Collection*, p. 334

narrazioni in prima persona, pagine di diari, atti di processo, saggi, romanzi e articoli di giornale.

Il romanzo si articola in 51 capitoli di lunghezza variabile, che possono essere raggruppati a seconda della narrazione che li caratterizza:

Racconto di Elizabeth (capp. 4, 13, 17, 20, 25, 31, 36, 38, 40, 42, 44): in questi capitoli la protagonista racconta in prima persona la sua storia. Dall'infanzia, segnata dalla violenza materna e dalla povertà, al successo come attrice di music hall, fino al matrimonio con John Cree. Elizabeth è estremamente onesta quando parla della madre e del suo primo ruolo, ovvero quello della povera orfana, per conquistare la simpatia di Leno, ma tace sulle 'sparizioni' di alcuni membri della compagnia teatrale, e soprattutto, rivela ben poco sulla vera relazione tra lei e il marito.

Narrazione in terza persona (capp. 1, 2, 5, 6, 9, 11, 15, 19, 21, 24, 28, 30, 34, 35, 39, 41, 43, 45, 48, 50, 51): il narratore informa il lettore degli omicidi che interessano il quartiere di Limehouse, seguendo da vicino le indagini della polizia e, di conseguenza, occupandosi delle vite degli indiziati, nello specifico di K. Marx, G. Gissing e D. Leno. Spesso costituisce una sorta di commento all'azione che viene proiettata sullo schermo, completando le parti omesse dalla narrazione di Elizabeth, o 'correggendo' quello che emerge dai dialoghi tra i vari personaggi.

Diario di John Cree (capp. 7, 14, 18, 22, 27, 29, 33, 46): è qui che il famoso 'Golem di Limehouse' descrive minuziosamente la preparazione dei suoi delitti, e la relativa attuazione. Elegge a suo modello il saggio di T. De Quincey, e la sua narrazione è ricca di riferimenti biblici. Non mancano delle descrizioni di momenti di vita coniugale.

Estratti del processo (capp. 3, 8, 10, 12, 16, 22, 23, 26): in queste pagine vengono riportati gli interrogatori a cui viene sottoposta Elizabeth, da cui emerge la descrizione degli ultimi istanti di vita di John Cree, così come il ruolo giocato da Aveline Mortimer.

Confessione di Elizabeth (capp. 47, 49): se non fosse per la nota esplicativa, anche gli altri capitoli potrebbero essere intesi come parte del colloquio tra Elizabeth ed il cappellano della prigione. La protagonista racconta diversi episodi, allude al finto diario del marito, ma non confessa apertamente.

Articoli di giornale (cap. 37): diversi sono gli stralci di articoli inseriti all'interno del testo, ma questo capitolo è occupato per intero da un avviso apparso sul *The Morning Advertiser*, in cui è pubblicato un identikit del golem.

Le diverse sezioni sembrerebbero non essere collegate tra loro, ma ad un'analisi più attenta si deduce che, per certi versi, è proprio la narrazione di Elizabeth a fungere da 'collante', o meglio, spesso si ha l'impressione che il suo 'raccontare' scaturisca dalle domande che le sono poste in tribunale: in particolare, questo accade quando si passa dagli atti del processo ai suoi ricordi, come tra il cap. 3 ed il 4, oppure tra il cap. 12 ed il 13. Altri brani invece, sono collegati da oggetti o luoghi come, ad esempio, quando Mr. Groatorex accenna al libro di De Quincey (cap.8) definendolo irrilevante ai fini del giudizio sul misfatto della Signora Cree, mentre nel capitolo successivo si parla proprio dell'influenza che questo scritto ha sui protagonisti. Ackroyd definisce una vera e propria 'fortuna' il fatto che un romanzo possa vantare un inizio, uno sviluppo e una fine, in quanto, di solito, si 'lascia trasportare' dai suoi personaggi: in questo caso però, l'assenza di un finale 'definito', dipende sia dal genere a cui può essere ricondotta l'opera, ovvero l'*anti-detective novel* (che quasi impone l'assenza di una risoluzione), e dal fatto che Ackroyd applichi qui quei 'sistemi' della biografia di cui si è parlato in precedenza. La

frammentarietà può essere dunque ricondotta tanto all'esperienza postmoderna quanto alla precisa intenzione dello scrittore di lasciare degli spazi 'liberi'.

§

Secondo C. Gutleben, la produzione della *retro-Victorian fiction* rappresenta un conglomerato che può essere associato, come abbiamo visto, ad un iceberg: la parte sommitale è costituita da romanzi che “perfectly exemplify the postmodern Zeitgeist”²⁷⁴, mentre la base sommersa è fatta di quei romanzi che “seem to partake of Habermas’s category of ‘neo-Conservative fiction’”²⁷⁵. Nei romanzi appartenenti al primo gruppo,

narrative fragmentation is always supplemented with a plurality of literary genres and modes; the narrative accounts are never left unqualified, tinged as they are with irony and metafictional elucidations; the dislocation of the unified presentation of the surface of the pages goes hand in hand with a privileged attention to the signifiers and a predilection for linguistic playfulness; the practice of narrative uncertainty corresponds to a questioning of all kinds of certainties.²⁷⁶

Entrambi i narratori di questa storia, ovvero Elizabeth e lo storico (come lo definisce Susana Onega²⁷⁷), non fanno altro che minare le certezze dei lettori, e, nel loro processo di

²⁷⁴ “esemplificano perfettamente lo Spirito del tempo postmoderno” Gutleben C, *op. cit.*, p. 165

²⁷⁵ “sembrano rientrare nella categoria di ‘narrativa neo-conservatrice di Habermas’” *Ibidem*.

²⁷⁶ “La frammentazione narrativa è sempre supportata da una pluralità di generi e modi letterari; i resoconti narrativi non sono mai lasciati non qualificati, sfumati come sono con ironia e delucidazioni meta-narrative; la dislocazione della presentazione unificata della superficie delle pagine va a braccetto con un’attenzione particolare ai significanti e a una predilezione per la giocosità linguistica; la pratica dell’incertezza narrativa corrisponde ad una messa in discussione di tutti i tipi di certezze.” Gutleben C., *op. cit.*, p. 164

²⁷⁷ Cfr. S. Onega, *op. cit.*, p. 133

ricerca, inseriscono nuovi quesiti più che rispondere a quelli già posti. I profili che emergono dalla narrazione sono:

- 1) Elizabeth: si tratta di un narratore autodiegetico, e come tale la sua prospettiva è limitata. Potrebbe essere considerata un narratore inattendibile in quanto, come il lettore apprende, non ha delle buone credenziali: la sua vita si basa sull'interpretazione di ruoli, che cambiano di volta in volta, a seconda delle situazioni, dunque non vi è ragione per cui debba dire la verità proprio al lettore. Inoltre, è impossibile definire chi sia il narratore del suo racconto, e sembra più probabile che Elizabeth costituisca una sorta di voce fuori campo: come se in un certo senso fosse "ritornata" per dire la sua, ma dalle sue parole è possibile cogliere solo degli indizi.
- 2) Narratore: un narratore extradiegetico, palese, che, come è stato detto, commenta l'azione e colma le lacune del racconto della protagonista. Avendo una visione di insieme, a lui è affidato il compito di mostrare quelle *coincidences* su cui si basa il romanzo, e soprattutto di illustrare le 'consequences' delle azioni dei vari personaggi. Si rivolge spesso in maniera diretta al lettore, come ad esempio a pag. 4, dove, per introdurre l'argomento principale dell'opera (ovvero gli omicidi del Golem) dice:

Who now remembers the story of the Limehouse Golem, or cares to be reminded of the history of that mythical creature?²⁷⁸

Oppure ancora, a pag. 65, quando lamenta il fatto che certe "elusive textures and atmospheres" delle conversazioni tra K. Marx e S. Weil si perdano a causa della

²⁷⁸ "Chi ricorda ora la storia del Golem di Limehouse, o a chi importa che gli sia ricordata la storia di quella creatura mitica?" Dan Leno *and the Limehouse Golem*, p. 4

traduzione in inglese²⁷⁹. Questo genere di commenti, così come le anticipazioni ed riferimenti al mondo contemporaneo, ci permettono di stabilire una certa prossimità tra questo narratore ed il lettore, in quanto entrambi condividono sistemi di riferimento non solo dal punto di vista temporale, ma anche, e soprattutto, dal punto di vista socio-culturale (alcuni riferimenti possono essere colti nella loro sottile ironia solo se si possiede una cultura abbastanza vasta). Sebbene non possa essere considerato un narratore inattendibile alla stregua di Elizabeth, la sua narrazione è ambigua: nonostante infatti, per definizione, il suo sia un ruolo privilegiato, ha una visione parziale della storia, in quanto descrive John Cree come il vero Golem, dando credito dunque alla ‘teoria’ di Elizabeth. La sua reticenza, o meglio il suo fraintendimento, potrebbe essere dovuto al fatto che, basandosi esclusivamente sui testi, non ha modo di conoscere la confessione di Elizabeth (dove si fa esplicito riferimento al fatto che il diario sia un *fake*). Questa considerazione ci porta ad individuare due ipotesi: nella prima, il narratore ‘regge il gioco’ di Elizabeth, la sua intenzione è quella di ‘sviare’ il lettore; nella seconda, si trova una conferma a quanto ipotizzato in precedenza, ovvero che la voce di Elizabeth sia ‘estranea’ alla diegesi del nostro narratore, e che si inserisca a sua insaputa²⁸⁰.

Nonostante i due narratori siano profondamente diversi tra loro, è possibile fare una riflessione comune ad entrambi: richiamando lo schema inserito a pag. 76 di questo studio, con cui Chatman definisce il ruolo svolto dal narratore inattendibile, si può affermare che il messaggio ‘credibile’ si trasmette dall’*implied author* all’*implied reader*, senza passare

²⁷⁹ “toni ed atmosfere elusive”. La lingua usata dai due studiosi è un ‘agreeable argot of German and English, with the occasional use of Latin and Hebrew terms for an exact or particular sense’, *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 65

²⁸⁰ Susana Onega ritiene che il racconto di Elizabeth possa essere quello a cui fa riferimento Mr. Lister, ovvero il suo avvocato, e che di conseguenza faccia parte dei documenti in possesso dello storico che narra la storia. Ma in tal caso, questo narratore diventerebbe inattendibile, in quanto pur essendo a conoscenza della verità ne omette deliberatamente ogni accenno ai lettori.

attraverso i narratori interni alla diegesi. Nella sezione dedicata ai personaggi, e soprattutto nelle conclusioni, questo tema sarà trattato più approfonditamente, al fine di evidenziare in cosa consiste il messaggio implicito di Ackroyd per i suoi lettori: qualunque sia il risultato, è indubbio che la combinazione di queste due voci, ovvero quella della protagonista e del narratore in terza persona, regala un risultato simile al contrappunto in musica.

Facendo riferimento a quanto appena detto, ritengo opportuno richiamare quanto L. Hutcheon scrive a proposito della parodia, ovvero

What I mean by “parody” here – as elsewhere in this study – is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity.²⁸¹

Parole che – a mio avviso – ben esprimono la posizione assunta da Peter Ackroyd: il suo narratore si serve dell’ironia per creare quella distanza che gli permetterà di rendere omaggio alla tradizione a cui appartiene, di cui si sente parte; nulla a che vedere dunque, con la ‘random cannibalization of all the styles of the past’ di cui parla Jameson²⁸².

Ritornando a C. Gutleben, lo studioso si chiede se la struttura dei romanzi *retro-Victorian* sia influenzata maggiormente dalla ricerca ontologica, tipicamente postmoderna,

²⁸¹ “Quello che intendo qui per “parodia” – come altrove in questo studio – non è l’imitazione ridicolizzante delle teorie standard e delle definizioni che sono radicate nelle teorie d’ingegno del diciottesimo secolo. Il peso collettivo della pratica parodica suggerisce una ridefinizione della parodia come ripetizione con distanza critica che permette la segnalazione ironica della differenza proprio al cuore della somiglianza. Nella metanarrativa storiografica, nelle pellicole, nella pittura, in musica, in architettura, questa parodia paradossalmente mette in scena sia il cambiamento sia la continuità cultural.” Hutcheon L, *op. cit.*, p. 26

²⁸² “cannibalizzazione casuale di tutti gli stili del passato” Jameson F., *op. cit.*, p.

o dalla tradizione vittoriana a cui fanno riferimento: *Dan Leno and the Limehouse Golem* fa parte di quei romanzi che presentano una serie di scene ricche di suspense, che in chiusura usano “the revelation as the finishing stroke”²⁸³ per il lettore. Nonostante sia riscontrabile tale attenzione per la narrazione, tanto la riflessione sulla natura dell’individuo, quanto quella sul *medium* attraverso cui la soggettività si manifesta, ovvero il testo, costituiscono un tema centrale dell’opera. Coesistono dunque, perfettamente integrati, elementi “strutturali” che pertengono ad entrambe le epoche: l’apertura, con la descrizione della protagonista che sta per essere giustiziata, così come le vedute di Londra (soprattutto dei quartieri degradati, come Gutleben riscontra anche in M. Kneale e in C. Palliser), sono degne della penna di C. Dickens. Di conseguenza,

[c]ontemporary fiction reviving the Victorian world is stimulated not only by the Victorian referent but by its aesthetic programme, made as it is of a narrative-driven structure, metonymy-based descriptions and a documentary function²⁸⁴.

Inoltre, in riferimento alla presenza di citazioni,

[t]he presence of Victorian voices in the postmodern novel is first and foremost ostensible in the extensive use of quotations and citations. By this practice which Genette has included in his study of “transtextuality”, of which incidentally pastiche is another aspect, the presence of the nineteenth-century texts is made visible and even eye-catching.²⁸⁵

²⁸³ “la rivelazione come pennellata finale”, Gutleben C., *op. cit.*, p.

²⁸⁴ “La narrativa contemporanea nel vivificare il mondo vittoriano è stimolata non solo dal referente vittoriano, ma anche dal suo programma estetico, composto come è da una struttura che si basa sulla narrativa, descrizioni basate sulla metonimia e funzione documentaristica.” Gutleben C., *op. cit.*, p. 66

²⁸⁵ “La presenza di voci vittoriane nel romanzo postmoderno è in primo luogo e principalmente simulata nell’uso considerevole di citazioni e riferimenti. Da questa pratica che Genette ha incluso

Nelle parole di Gutleben si trova così la ragione dell'utilizzo dei diversi estratti delle opere di Gissing, di Marx, o persino dei testi di Dan Leno: è però possibile "estendere" questa definizione anche all'inserimento di testi quali il diario di Cree (che ha un suo *status* di fonte, in quanto è conservato all'interno della British Library), con il compito principale di far riflettere sull'individualità, ed i giornali che, assieme ai testi teatrali, costituiscono la controparte più "popolare" rispetto alle opere dei grandi scrittori ottocenteschi. Per dirla con le parole di G. Letissier, con la sua *second degree narrative*, Peter Ackroyd fa sì che

[a]s soon as the reader's vigilance starts to lapse, and as soon as the novel starts being imperceptibly pushed back into the inner recesses of the mind, what operates are the more or less conscious workings of the psyche, stimulated by the mnemonic traces left by the previously read fiction.²⁸⁶

Un riferimento alla traccia dunque, concetto che caratterizza il pensiero di Derrida, e che spesso è utilizzato nel campo dei *Neo-Victorian Studies*. È importante notare come il riferimento alla dimensione inconscia del processo di elaborazione dell'interpretazione sia suffragato dallo stesso Ackroyd, in particolare quando afferma che sono i personaggi a prendere il sopravvento sulla narrazione, a guidarla a dispetto delle intenzioni proprie dello scrittore.

Riguardo alle riflessioni dedicate allo stile dell'opera, risulta illuminante il concetto di *heteroglossia* elaborato da Bakhtin:

nel suo studio della "trans-testualità", di cui, incidentalmente, il pastiche è un altro aspetto, la presenza dei testi del diciannovesimo secolo è resa visibile e persino appariscente." *Idem*, p. 16

²⁸⁶ "Appena il lettore inizia ad abbassare la guardia, e appena il romanzo inizia ad essere impercettibilmente riportato nei più profondi recessi della mente, quello che si mette in funzione sono i più o meno consci meccanismi della psiche, stimolata dalle tracce mnemoniche lasciate dalla narrativa letta in precedenza." Letissier G., "Dickens and Post-Victorian fiction", in Onega S. and Gutleben C. (eds.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004

When heteroglossia enters the novel it becomes subject to an artistic reworking. The social and historical voices populating language, all its words and all its forms [...] are organized into a structured stylistic system that expresses the differentiated socio-ideological position of the author amid the heteroglossia of his epoch.²⁸⁷

In questo caso, si tratta di due epoche, quella in cui si scrive e quella in cui è ambientata la storia: è dunque adesso possibile dare una risposta alla pseudo domanda che era stata posta all'inizio di questa sezione, e prendendo in prestito le parole di Michael Holquist si può affermare con certezza che, nell'opera di Ackroyd, "heteroglossia is a plurality of relations, not just a cacophony of different voices"²⁸⁸.

La stessa polifonia si ripercuote a livello strutturale, non solo in quanto, come abbiamo visto, sono presenti diversi filoni narrativi, ma in quanto non esiste un unico finale definito, bensì tre. Dopo la rivelazione di Elizabeth, infatti, avvenuta durante la confessione con Padre Lane (ovvero che è lei la vera autrice del diario, e dunque l'autore della serie di omicidi), il narratore inserisce un parallelo tra la sorte toccata alla protagonista e quella di Williams, il feroce omicida descritto da De Quincey: entrambi sono seppelliti al centro di un quadrivio, con un paletto conficcato nel cuore. Questo 'riconoscimento' della malvagità della protagonista è anticipato, nel cap. 48, dalle descrizioni delle conseguenze che questi giorni di terrore hanno sull'intera cittadinanza, soprattutto sull'elaborazione di metodi per 'prevenire' la povertà.²⁸⁹ A questi due finali parziali, come si avrà modo di evidenziare nelle pagine seguenti, segue l'apparizione di

²⁸⁷ "Quando l'eteroglossia entra a far parte del romanzo, diventa il soggetto di una rielaborazione artistica. Le voci sociali e storiche popolano il linguaggio, tutte le sue parole e tutte le sue forme [...] sono organizzate in un sistema stilistico strutturato che esprime la posizione socio-ideologica differenziata dell'autore entro l'eteroglossia della sua epoca." Bakhtin M., in S. Vice, *op. cit.*, p. 19

²⁸⁸ "L'eteroglossia è una pluralità di rapporti, non solo una cacofonia di voci diverse" Holquist M., in Hohne K. A., *A Dialogue of voices: feminist literary theory and Bakhtin*, p. 30

²⁸⁹ Per quanto riguarda invece gli altri protagonisti, Gissing e Marx, gli sviluppi della loro attività si trovano in capitoli diversi.

Dan Leno nella rappresentazione di *Misery Junction*: a lui è lasciata l'ultima parola, in quanto è il vero protagonista di questo romanzo.

§

Un discorso a parte merita il diario di John Cree. Per alcuni versi, esistono delle evidenti affinità tra la scelta operata da Ackroyd e quella di Priest, poiché entrambi situano la 'rivelazione' sulla natura del testo nella parte finale dei loro lavori e questo sebbene nel primo caso la rivelazione rappresenti la scena madre dell'opera, mentre nel secondo caso la scoperta della manipolazione da parte dell'editore anticipa il momento del ritrovamento del *prestige*, che rappresenta il vero *climax*. La motivazione che sottende la stesura dei diari è simile, in quanto sia Elizabeth che Angier agiscono per vendicarsi dell'altro, ma nel caso dei coniugi Cree c'è un elemento che complica ulteriormente la possibile interpretazione:

You see, father, my late husband was a dramatic writer. But he was never a success, I'm afraid. That is why he tried to steal my plot. He wanted to change the denouement, and expose my little adventures to the world. So then I managed the funniest bit of business. Do you remember how Harlequin always blames Pantaloon? Well, I made up a diary and laid the guilt upon him. I had finished a play for him once, you see, so I knew all the lingo. I kept a diary in his name, which will one day damn him before the world. Why should I bear any blame, when I know that I am pure still? Is it true, father, that the Lord giveth and the Lord taketh away? [...] Well, I saved him half the job. I took away. Wasn't it a neat piece of business, too? When his diary is found, I will be exonerated even for his death. The world will believe I destroyed a monster.²⁹⁰

²⁹⁰ “Vede, padre, il mio defunto marito era un autore teatrale. Ma non è stato mai di grande successo, temo. Questa è la ragione per cui ha provato a rubare la mia trama. Voleva cambiare il finale, ed esporre le mie piccole avventure al mondo. Allora ho organizzato il lavoretto più

Questo passaggio si rivela cruciale per diverse ragioni: oltre ad essere un esempio perfetto del tono sarcastico con cui si riferisce alla religione (atteggiamento dovuto al comportamento della madre), qui la protagonista confessa apertamente di aver ucciso il marito, ma non di essere responsabile degli omicidi attribuiti al golem. La ‘necessità’ di vendicarsi di John Cree, nasce dal fatto che lui vuole impedirle di compiere la sua missione purificatrice: così, non solo lo elimina, ma si crea un alibi, cosicché, anche se da defunta, ancora una volta reciterà la parte dell’innocente, mentre la colpa sarà addossata al marito; ancora una volta, in un delirio di onnipotenza, lei si sostituirà a Dio. Inoltre, è importante rilevare che il riferimento al *lingo* usato dal marito può essere messo in relazione all’operazione postmoderna del *pastiche* neo-vittoriano: la protagonista sa come scrive il marito, conosce lo stile che deve utilizzare, e crea un testo che viene ‘scambiato’ per l’originale.

Dalle parole di Elizabeth è possibile ricavare un’ulteriore elemento che va ad avvalorare la tesi esposta nei paragrafi dedicati all’analisi del *plot*: l’immagine della spirale si rivela ancora una volta appropriata a rappresentare lo sviluppo dell’opera in analisi. Se la famosa battuta pronunciata da Elizabeth in punto di morte, “Here we are again”, è pronunciata da Dan Leno come battuta finale dell’opera, sottolineando così il ripetersi della storia, e la conseguente ‘non-conclusione’ del processo di recupero del passato, allo stesso

divertente. Ricorda come Arlecchino addossi sempre la colpa a Pantalone? Bene, ho composto un diario e ho fatto ricadere la colpa su di lui. Una volta ho finito un’opera per lui, sa, quindi conoscevo il gergo. Ho tenuto un diario a nome suo, che un giorno lo dannerà di fronte al mondo. Perché dovrei assumermi la responsabilità, quando so di essere ancora pura? E’ vero, padre, che il Signore dà e il Signore toglie? [...] Bene, gli ho risparmiato metà del lavoro. Ho tolto. Non è stato un lavoretto ben fatto? Quando il suo diario sarà scoperto, sarò disculpata della sua morte. Il mondo crederà che ho distrutto un mostro.” *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 272

modo la domanda posta dal narratore ai lettori in apertura, riecheggia nelle parole che Elizabeth rivolge a padre Lane: “Surely you have heard of the Limehouse Golem?”²⁹¹.

3.2.4 Edizioni differenti per differenti mercati

Prima di addentrarci nella dissezione di quello che a buon diritto potrebbe essere considerato il biglietto da visita di un libro, è utile ricordare quanto Gerard Genette scrive nel saggio intitolato emblematicamente *Soglie*. Al fine di identificare le caratteristiche di questo elemento ai ‘confini’ del testo, per lo studioso si rivela vantaggioso l'utilizzo di un questionario che miri ad evidenziare il momento della comparsa dell'elemento paratestuale²⁹², la sua ubicazione e soprattutto il destinatario di tale ‘inserimento’. Nel capitolo precedente, un'analisi imperniata sulle risposte a queste domande apparentemente ‘banali’, ha reso possibile ricostruire la complessa relazione tra libro e trasposizione cinematografica, soprattutto la scelta dei temi ritenuti più rappresentativi dagli sceneggiatori. Anche per quanto riguarda *Dan Leno and The Limehouse Golem*, si ritiene dunque utile che la trattazione degli elementi che compongono il peritesto²⁹³ trovi spazio all'interno di questa sezione.

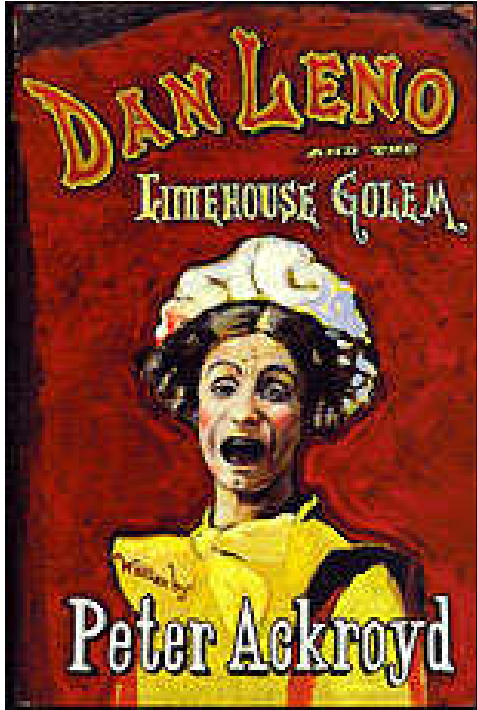
Per dirla ancora una volta con Genette, ogni titolo deve essere preso alla lettera, ed io aggiungerei anche ogni scelta grafica, perché qualunque essa sia, c'è sempre una motivazione a sottenderla. Tramite l'analisi dell'iconografia, si vuole qui dimostrare come ogni preferenza accordata ad un'immagine, piuttosto che ad un'altra, corrisponda all'intenzione precisa di evidenziare un dato elemento della trama. A questo proposito, si

²⁹¹ “Naturalmente ha sentito parlare del golem di Limehouse?” *Idem*, p. 273

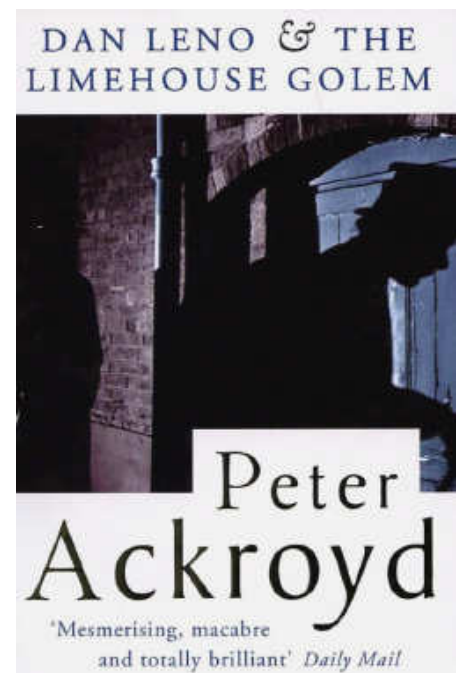
²⁹² Infatti, partendo dall'assunto che ogni elemento del contesto è in relazione con il sistema paratestuale, nel passaggio da un'edizione all'altra quest'ultimo diventa parte integrante di quell'insieme eteroclitico che cinge il testo.

²⁹³ A tale proposito si legga la definizione fornita a pagina 60 di questo studio.

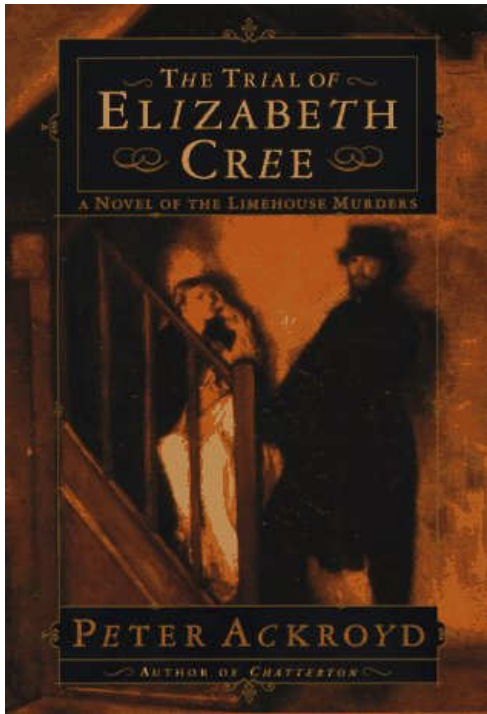
inserisce di seguito una panoramica delle varie edizioni al fine di facilitare la comprensione delle osservazioni che verranno fatte:



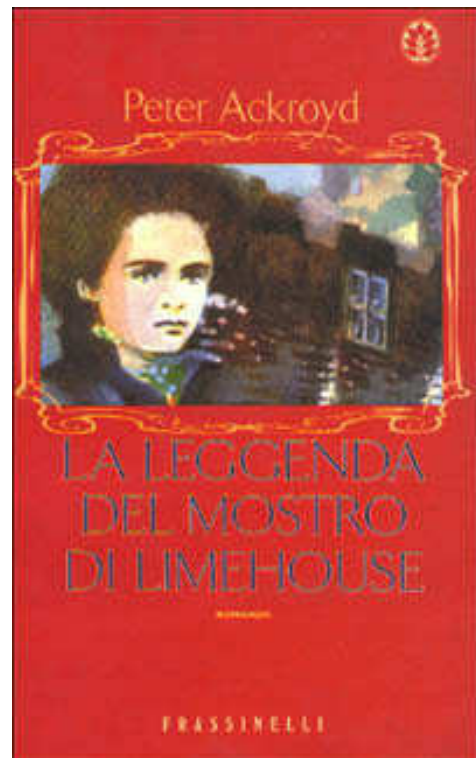
Edizione Sinclair - Stevenson, 1994



Edizione Vintage, 1995 – UK



Edizione Nan A. Talese, 1995 – USA



Edizione Frassinelli, 1998 - IT

Secondo P. Lejeune²⁹⁴, il paratesto è una zona di transizione, o forse sarebbe meglio dire di ‘transazione’, perché è qui che viene negoziato il significato del testo tra l’autore e il suo pubblico²⁹⁵: proprio nella scelta delle immagini di copertina avviene il primo atto di questa ‘negoziante’. Nel caso del romanzo di Ackroyd, a dispetto del copioso numero di ristampe, le scelte editoriali relative al peritesto hanno goduto di una certa stabilità: fatta eccezione per la prima pubblicazione infatti, sia per l’edizione britannica che per quella americana, viene riproposta la medesima grafica.

Nella prima edizione del romanzo, ovvero l’edizione *hardcover* del 1994 edita dalla Sinclair – Stevenson, la scelta ricade su un’immagine piuttosto ‘semplice’, ovvero quella di Dan Leno in costume di scena: il filo rosso che attraversa il romanzo è difatti costituito dalla ‘presenza’ del noto comico britannico. Prediligendo questa alternativa, si mette in primo piano, o meglio si porta alla luce, il vero intento del nostro scrittore, in altre parole quello di ‘raccontare’ Leno. Di conseguenza, questa potrebbe sembrare una scelta ‘favorevole all’apparenza’, cioè volta a rinsaldare il legame tra la prima impressione fornita dal titolo e lo sviluppo del testo. In realtà questa decisione si lega ad una dimensione più profonda, quasi intima: raschiando via lo strato superficiale, si osserva infatti come il romanzo non segua le vicende di Dan Leno in quanto *nouvelle* detective (come ad esempio nel caso del Wilde di G. Brandreth) impegnato a scoprire la verità sul famigerato golem, bensì ottemperi allo scopo di ‘resuscitarlo’ (come scrive lo stesso Ackroyd) all’attenzione del grande pubblico. Inoltre, anche l’utilizzo di un rosso molto scuro, con evidenti striature di colore nero, implica una presa di posizione: secondo Wassily Kandinsky, in pittura il nero viene utilizzato per ridurre la forza del colore. Per dirla con le sue parole:

²⁹⁴ P. Lejeune in G. Genette, *op. cit.*, p. 4

²⁹⁵ Sebbene, come già chiarito nel capitolo precedente, non si conosca fino a che punto lo scrittore abbia partecipato alla definizione del peritesto editoriale. Di conseguenza, per convenzione, parliamo di scelte operate dall’editore e di motivazioni di natura commerciale.

[c]ome ogni colore fondamentale freddo, anche il *rosso freddo* (per esempio la lacca di garanzia) può acquistare profondità (specialmente con la velatura). Allora cambia anche carattere: sembra più passionale, meno dinamico [...] l'attesa di una nuova dirompente esplosione, come qualcosa di mimetizzato ma ancora vigile, capace di emergere improvvisamente.²⁹⁶

Questa vitalità 'spenta' del rosso, associata dall'artista ai toni gravi ed appassionati del violoncello, ben si adatta al tema centrale dell'opera, in quanto, al di là dell'apparente richiamo alla serie di omicidi, rende l'idea della minaccia nascosta pronta a manifestarsi in tutta la sua violenza, proprio come il 'golem' che si aggira tra i vicoli di Limehouse.

Nel 1995 fanno la loro comparsa sulla scena due edizioni che presentano copertine completamente differenti, così come del resto i loro titoli. Nell'edizione curata da Nan T. Talese, ovvero quella destinata al mercato statunitense, si opta per l'utilizzo di un'immagine 'vittoriana': vengono rappresentati un uomo ed una donna in abiti d'epoca, e l'immagine è resa brunita, quasi ad ottenere un effetto 'anticato'. Dal momento che il titolo sottolinea la centralità del personaggio di Elizabeth Cree, si desume che l'immagine sia stata prediletta per via del suo *domestic appeal*: l'interno di una casa e una donna in camicia da notte sono elementi che sostengono tale interpretazione. C'è però qualcosa che non è in sintonia, che quasi 'disturba': nella scena sono inseriti dei 'dettagli' che dovrebbero risultare estranei ad una scena di questo genere, come il fatto che la donna indossi un soprabito, e che entrambe le figure si trovino sulle scale, come in attesa di qualcuno o qualcosa. Ed è proprio in questa attesa che risiede la 'soluzione': la scena richiama la condizione di Elizabeth prima di essere giustiziata, ed il fatto che la donna indossi una *white gown* non fa altro che avallare questa ipotesi. A sostegno di questa lettura, si veda a proposito quanto Ackroyd scrive nelle prime pagine del suo libro: "She

²⁹⁶ Kandinsky W., *op. cit.*, p. 69

had been wearing a white smock, or gown, at the moment of her deliverance”²⁹⁷. Il vestito svolge una funzione ben precisa, infatti seguendo il suo ‘percorso’, ovvero i vari passaggi di proprietà che si susseguono dopo la morte della protagonista, il lettore scopre il sordido segreto del direttore del penitenziario, di cui si parlerà in maniera approfondita nelle pagine seguenti.

La casa editrice Vintage presenta una copertina che indirizza verso un’interpretazione ben più complessa, in quanto contiene in nuce un tema che verrà ampiamente trattato dal romanzo in analisi. Lo scorcio di un vicolo, una luce fioca inghiottita dalle tenebre, un uomo anziano la cui ombra assume un aspetto quasi mostruoso. Il tema della discordanza tra rappresentazione e realtà, o meglio dell’influenza che l’interpretazione individuale ha nella percezione della realtà oggettiva, costituisce il perno attorno a cui ruota la singolare storia narrata da Peter Ackroyd. A tal riguardo, risulta particolarmente fruttuoso accostare la presenza dell’ombra, all’interno di questa immagine, al Mito della caverna di Platone: i concittadini di Elizabeth credono che le ombre costituiscano la realtà sensoriale, non riuscendo a cogliere la vera natura di ciò che si trova di fronte ai loro occhi, e il credo nell’apparenza è reiterato anche dai mezzi di comunicazione di massa (a differenza della società descritta da Platone, in cui almeno uno schiavo, il filosofo, riesce a liberarsi dalle catene). La possibilità di capire la sottile differenza tra essere ed apparire, su cui Elizabeth/Golem gioca la sua partita, è riservata esclusivamente ai lettori contemporanei. Al di là di questa implicazione filosofica, è facile inoltre leggere in questa figura, non solo il richiamo al travestimento della protagonista, ma anche, e soprattutto, al mito letterario di Jack the Ripper.

²⁹⁷ “Indossava una tunica bianca, o un vestito, al momento della sua dipartita.” *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 2

Dal momento che *Dan Leno and the Limehouse Golem* è stato tradotto in lingua italiana, è sembrato opportuno inserire in questa breve disamina anche l'edizione della Frassinelli. Dalla comparazione con le edizioni precedenti emerge un fatto alquanto strano: nonostante sia stato in un certo senso rispettato il colore predominante, poiché anche in questa copertina viene scelto il rosso, viene qui messa in risalto la protagonista femminile, mentre sullo sfondo si staglia il profilo del tetto di un'abitazione tipicamente ottocentesca. Privilegiando questi elementi, si vuole porre l'accento sulla dimensione domestica dell'omicidio di John Cree, ricollegandosi così ad una lunga serie di precedenti letterari, che variano dagli articoli di giornale ai *sensation novels* vittoriani. Quest'ultima scelta risulta sicuramente 'riduttiva', in quanto il favorire questi elementi comporta una visione parziale dell'opera²⁹⁸.

§

A proposito del titolo, L. Hoek afferma che quest'ultimo, secondo l'accezione con cui oggi viene inteso, non è altro che

un oggetto artificiale, un artefatto legato alla ricezione o al commento, arbitrariamente dedotto dai lettori, dal pubblico, dai critici, librai, bibliografi [...] e dai titologi che siamo, o che ci capita di essere, dalla massa grafica e eventualmente iconografica di un frontespizio o di una copertina.²⁹⁹

²⁹⁸ Di notevole interesse risulta l'esame delle edizioni delle differenti traduzioni, e che solo per ragioni di brevità viene inserito in nota. Nell'edizione tedesca ed in quella olandese vengono privilegiati due scorci di Londra, il primo presenta il Tamigi in primo piano, mentre il secondo ospita il profilo del Big Ben: entrambi richiamano i dipinti di Turner. Gli editori francesi puntano invece su acrobati circensi, quasi a voler sottolineare la *theatricality* che pervade l'intera opera. Infine l'edizione polacca, nella sua essenzialità, presenta uno sfondo blu scuro su cui spicca un cappio.

²⁹⁹ In G. Genette, *op. cit.*, p. 56

Alla luce di quanto appena letto, risulta quanto mai calzante l'esempio fornito dalle diverse edizioni del libro di Ackroyd: alle differenti scelte operate, tanto dagli editori inglesi quanto da quelli americani, corrisponde infatti una modifica sostanziale del titolo. Nelle pagine precedenti si è più volte fatto riferimento a scelte autoriali o editoriali, ma è opportuno precisare che, dopo la prima edizione, in questo rapporto a due, entra un terzo elemento: l'autore e l'editore devono infatti rapportarsi con il pubblico. Questo è molto più vasto per il titolo che per il testo in sé, in quanto raccoglie persone che non leggeranno mai per intero l'opera: "il testo è un oggetto di lettura, il titolo è un oggetto di circolazione, un soggetto di conversazione"³⁰⁰. In quest'ottica possono essere spiegati i cambiamenti che interessano l'opera in esame, ipotesi suffragata da quanto scrive B. Lewis, che sostiene:

Ackroyd's eighth novel bears a different title on each side of the Atlantic. In Britain it is called *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994); in the United States, *The Trial of Elizabeth Cree: A Novel of the Limehouse Murders* (1995). Perhaps this is because the Victorian comedian Dan Leno is practically unheard of in America (although his name is hardly a household one within Britain, either). The American title, alternately, puts the unfamiliar name into a particular context and promises the familiar cut-and-thrust of a courtroom drama. Even so, the British title encapsulates better the thematic richness of the book.³⁰¹

La necessità di avere un titolo diverso sarebbe dunque dettata dall'esigenza di rendere il libro 'familiare' ad un pubblico che poco o nulla conosce di Dan Leno. Lewis riesce così a

³⁰⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 74

³⁰¹ "L'ottavo romanzo di Ackroyd ha un titolo diverso su ciascuna sponda dell'Atlantico. In Gran Bretagna è intitolato *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994) ; negli Stati Uniti, *The Trial of Elizabeth Cree: A Novel of the Limehouse Murders* (1995). Forse questo è dovuto al fatto che il comico Dan Leno è praticamente sconosciuto in America (sebbene il suo nome sia difficilmente familiare anche in Gran Bretagna). Il titolo americano, alternativamente, pone il nome non familiare all'interno di un particolare contesto e promette il familiare taglia-e-conficca del dramma giudiziario. Anche così, il titolo britannico incapsula meglio la ricchezza tematica del libro." LEWIS B., *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd*, Columbia, University of South Carolina Press, 2007, p. 80

sintetizzare in poche battute un tema di grande rilievo: risponde a verità il fatto che il lettore preferisca avere delle coordinate di riferimento, vale a dire che l'elemento sconosciuto venga inserito in un contesto noto, piuttosto che lanciarsi in una lettura che non 'dà garanzie'. La medesima esigenza si avverte anche nei riguardi dell'autore, in quanto viene presentato come "Author of *Chatterton*", quasi che per lo scrittore si renda indispensabile una presentazione.

Mentre in passato venivano considerate parti del titolo³⁰² anche il nome dell'autore, la sua occupazione ed altri elementi connessi, si è gradualmente passati a considerarlo un insieme di proporzioni minori, e ad individuare oltre ad esso, un *sottotitolo* ed un'*indicazione generica*³⁰³. Alla classificazione appena proposta, operata tramite un principio sia formale che funzionale, se ne affianca un'altra (già utilizzata nel capitolo precedente) che distingue tra titoli tematici e titoli rematici. I titoli in esame³⁰⁴ afferiscono alla prima categoria, in quanto entrambi si trovano in relazione diretta al contenuto del testo e occupano delle posizioni canoniche³⁰⁵, ma presentano delle differenze fondamentali:

- 1- *Dan Leno and the Limehouse Golem*: come già evidenziato nei paragrafi dedicati all'iconografia, questo titolo sottolinea l'obiettivo principale che sottende la stesura di quest'opera, ovvero scrivere di Dan Leno. E' però interessante notare che tra l'edizione del 1994 e quella del 1995 avviene un passaggio: nel primo caso il titolo

³⁰² A tal proposito si legga G. Genette, *op. cit.*, p. 56

³⁰³ Con questo termine si intende l'indicazione del genere a cui appartiene un libro.

³⁰⁴ Il libro è stato tradotto in diverse lingue, ed il titolo ha subito altrettante modifiche. L'edizione italiana è intitolata *La Leggenda del Mostro di Limehouse*, sottolineando così la dimensione "non comune" della storia; sia l'edizione polacca, *Golem z Limehouse*, che quella tedesca, *Der Golem von Limehouse*, eliminano ogni riferimento a Dan Leno, così come del resto l'edizione francese, che invece del singolo quartiere parla di Londra, *Le Golem de Londres*. L'edizione olandese è l'unica che si rifà all'edizione statunitense, ovvero *Het proces tegen Elizabeth Cree*; in Spagna invece, gli editori danno risalto all'ambientazione del romanzo, scegliendo il titolo *El Golem y el Music hall*.

³⁰⁵ Ovvero sul dorso della copertina, sul frontespizio e sulla pagina che precede il frontespizio.

è bipartito, in questo modo il cognome del comico si trova in una posizione di massimo rilievo; nel secondo caso, è il cognome dello scrittore a imporsi sugli altri elementi della copertina;

2- *The Trial of Elizabeth Cree*: questo titolo presenta una definizione generica che funge da sottotitolo, in quanto “A Novel of the Limehouse Murders”, costituisce una puntualizzazione rispetto al tema dell’opera, e al tempo stesso un richiamo al genere letterario di appartenenza. In particolare, il termine novel potrebbe essere letto in relazione ad una re-interpretazione dei fatti menzionati, e dunque implicherebbe che c’è un fondo di storia/verità in quello che si legge. Come più volte accennato nel corso di questa dissertazione, l’adozione di un titolo piuttosto che dell’altro, denota una presa di posizione: se, infatti, nel primo caso si favorisce l’elemento biografico del romanzo, nel secondo si dà maggior rilievo alla dimensione *sensational* del testo, qui direttamente giocata sul ruolo della Cree in quanto assassina (in particolare, avvelenatrice) e sul timore quasi parossistico che scatenava nella società inglese. Un timore, osserva G. Persico,

forse esasperato dalla difficoltà di provare con certezza cause e modalità di eventuali avvelenamenti e conseguentemente di assicurare i colpevoli alla giustizia, e certo amplificato dalla risonanza data dalla stampa giornalistica – oltre che dai tribunali e dalla letteratura popolare – alle figure di ‘avvelenatrici domestiche’, spose, madri e figlie capaci di stravolgere il mito dell’angelo domestico sfruttando le opportunità offerte dai loro sacri doveri di amore, servizio e cura per tradire la propria ‘missione’ e trasformare in strumento di morte il cibo che dovrebbe alimentare la vita.³⁰⁶

³⁰⁶ Persico G., *Contrasti Vittoriani: Bibbia e veleno nella letteratura e nella società inglesi dell’Ottocento*, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, Università degli Studi di Catania, 2007, p. 46

Il titolo si carica dunque qui di una valenza specifica, giacché si fa esplicito riferimento al processo di una donna. L'elemento sconvolgente, quello che fa sì che la figura dell'avvelenatrice entri a far parte con prorompente violenza dell'immaginario collettivo vittoriano, è il luogo domestico, familiare in cui il crimine è perpetrato. Se infatti è vero che da tempo immemore la storia, così come la letteratura, è costellata da figure di donne 'diaboliche'³⁰⁷, qui l'elemento sovversivo non è rappresentato tanto dalla femminilità 'anomala' in sé, bensì dal fatto che teatro dei misfatti è proprio il 'focolare' e che a cospirare per la sua distruzione sia la stessa persona deputata a custodirlo.

Per quanto riguarda gli intertitoli, questi sono muti, poiché sono indicati da un numero progressivo e hanno la funzione di scandire le varie parti della narrazione, o meglio di delimitare le diverse 'voci': i vari interventi, quali quelli della protagonista o del narratore in terza persona non sono segnalati in alcun modo. L'inserimento degli estratti del diario di J. Cree, così come degli atti del processo³⁰⁸, è indicato da alcuni riferimenti, sebbene soltanto per la loro prima apparizione:

*All extracts from the trial of Elizabeth Cree, for the murder of her husband, are taken from the full reports in the Illustrated Police News Law Courts and Weekly Record from the 4th to the 12th of February, 1881.*³⁰⁹

³⁰⁷ Come esempio per tutte valga Lucrezia Borgia.

³⁰⁸ A questi si aggiunge l'articolo di *The Morning Advertiser*, in *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 216

³⁰⁹ "Tutti gli estratti del processo ad Elizabeth Cree, per l'omicidio di suo marito, sono tratti dai rapporti completi apparsi nell' Illustrated Police News Law Courts and Weekly Record, dal 4 al 12 febbraio 1881." *Idem*, p. 9

Nella sezione segnalata da questa nota, è riportato l'interrogatorio condotto dal difensore di Elizabeth; nella ventitreesima sezione, quando subentrano gli estratti del controinterrogatorio, si legge

*The transcript in the Illustrated Police News Law Courts and Weekly Record continued with the cross-examination of Mrs Cree by the barrister acting for the prosecution, Mr Greatorax.*³¹⁰

E' indubbio che le note esplicative contribuiscano ad accrescere la veridicità delle fonti utilizzate³¹¹, e rappresentino una sorta di bussola per il lettore: se però si considera il fatto da un altro punto di vista, soprattutto in relazione al diario di John Cree, la nota si dimostra particolarmente importante perché informa il lettore sul luogo in cui è conservato il diario:

*These extracts are taken from the diary of Mr John Cree of New Cross Villas, South London, now preserved in the Manuscript Department of the British Museum, with call-mark Add. Ms. 1624/566.*³¹²

Questo testo non è dunque inteso per essere letto dai contemporanei dei protagonisti, bensì dai posteri, cui è riservata 'l'ardua sentenza'.

³¹⁰ "La trascrizione nell' Illustrated Police News Law Courts and Weekly Record continua con il controinterrogatorio di Mrs Cree da parte dell'avvocato dell'accusa." *Idem*, p. 131

³¹¹ Le fonti utilizzate per quest'opera sono di diverso genere, ed allo stesso modo lo sono i riferimenti che vengono fatti dallo scrittore. Le fonti "infratestuali/fittizie", come il diario e gli estratti del processo sono inserite all'interno della narrazione; i riferimenti ad altri scritti, quindi a fonti "extratestuali" si evincono dalle numerose citazioni inserite nel testo: si pensi agli scritti di Gissing, di Marx, oppure ancora ai *ditties* di Dan Leno.

³¹² "Questi estratti sono tratti dal diario del Sig. John Cree di New Cross Villas, Londra sud, ora conservato nel Dipartimento dei Manoscritti del British Museum, con l'entrata Ad. Ms. 1624/566." *Idem*, p. 24

§

Ulteriori spunti per considerazioni sulle componenti del peritesto, dal momento che ci sono altri elementi del peritesto editoriale che meritano alcune parole, sono offerti in particolare dall'edizione della Vintage. Per quanto riguarda il formato, si tratta di un'edizione *paperback* di 12 x 19,5 cm, e la disposizione dei vari elementi segue un'impostazione classica, come descritta da Gerard Genette in *Soglie*. Nella prima pagina di copertina figurano l'immagine scelta per rappresentare il romanzo, il titolo, il nome dell'autore e della casa editrice; si è inoltre scelto di inserire un breve estratto della recensione del *Daily Mail*. La seconda pagina e la terza sono lasciate in bianco, mentre la quarta presenta il *blurb*, ovvero i *promotional statements*: per invogliare il lettore ad addentrarsi nell'universo testuale si può ricorrere ad un parere esterno 'autorevole' o almeno presentato come tale, oppure si può cercare di renderlo esteriormente accattivante. Se per quanto riguarda la copertina è stato possibile fare una piccola rassegna, per quanto riguarda il consiglio è d'obbligo ricordare che nel caso dell'edizione di *The Prestige* qui presa in esame era il film a promuovere il libro, mentre nel caso di *Dan Leno and the Limehouse Golem* si fa ricorso ai 'tradizionali' stralci di recensioni. Le recensioni fanno parte del *paratesto ulteriore*, dal momento che sono state aggiunte alla seconda edizione, quasi a voler rassicurare il lettore sulla qualità dell'opera.

Le sguardie sono occupate rispettivamente da una breve menzione ai premi vinti dallo scrittore e da alcuni elementi biografici (come l'accento alla sua attività di biografo ed il luogo in cui vive); viene inoltre fornito l'elenco delle opere precedenti, suddiviso in *fiction* e *non fiction*, con specifico riferimento ad alcune opere di particolare successo

3.2.6 Temi: la conoscenza del/attraverso il testo

Come è stato dimostrato, la storia raccontata da Ackroyd si basa su una serie di coincidenze, che danno vita ad una serie di ben definite relazioni di tipo causa-effetto. Allo stesso modo, i temi presenti in quest'opera sono strettamente collegati tra loro, e possono essere ricondotti da un lato al cronotopo dell'incontro, già individuato in relazione a *The Prestige*, dall'altro al ruolo svolto dai testi. Di seguito si fornisce una breve descrizione:

- 1) La ***theatricality***: la metafora teatrale è senza dubbio l'elemento che caratterizza quest'opera. Volendo trovare una definizione appropriata per questo elemento, si legga quanto scrive Ackroyd:

The theatricality displayed by the pantomime and Gothic art is an intrinsic aspect of the English genius. It is a theatricality in which pathos and comedy, tragedy and farce, are combined. Of course it is not the theatre of Racine; it is much closer to the theatre of Shakespeare. And it is a theatre which, in England at least, is not necessarily confined to the stage.³²⁶

Ancora una volta ricorre l'alternanza tra comico e tragico, già individuata dallo scrittore come l'elemento caratterizzante *the Englishness* della letteratura inglese. Il teatro è come uno specchio che riflette la vita, e la relazione che si instaura con la vita reale è di tipo bidirezionale, in quanto si influenzano a vicenda: di conseguenza, il teatro mette in scena la vita di tutti i giorni, e il personaggio teatrale può diventare parte della realtà se, come fa Elizabeth, inizia a vagare per le strade

³²⁶ “La teatralità dimostrata dalla pantomima e dall'arte gotica è un aspetto intrinseco del genio inglese. E' una teatralità in cui il pathos e la commedia, tragedia e farsa, sono combinate. Di certo non è il teatro di Racine; è più vicino al teatro di Shakespeare. Ed è un teatro che, in Inghilterra almeno, non è necessariamente confinato al palcoscenico.” Ackroyd P., *The Collection*, p. 335

della città. La rappresentazione teatrale è utilizzata come strumento per conoscere gli altri, di conseguenza viene prestata molta attenzione alla reazione del pubblico ai vari numeri. Ogni personaggio è impegnato ad interpretare un ruolo, che in fondo non è il suo: come ad esempio John Cree, figlio di un ricco borghese, che vuole a tutti i costi sfondare come scrittore anche se non ne è capace; Aveline Mortimer che, non avendo un ingaggio fisso, decide di 'arrendersi' ad Elizabeth e di lavorare come sua cameriera; il serial killer, prima di 'andare in scena', prova i suoi misfatti in ambienti nascosti. Un caso a parte è costituito da Elizabeth: sin da bambina si impegna nel dare agli altri un'immagine di sé non veritiera, e come scrive S. Onega³²⁷, a differenza di Leno (che sin da bambino calca i più famosi palcoscenici), diventa sempre più alienata da se stessa, giungendo a credere di essere veramente quello che sta interpretando.

- 2) Il **testo**: il fulcro dell'azione è la lettura/scrittura di testi, la creazione dell'identità tramite il testo. Elizabeth, ad esempio, anche prima di morire dice di scrivere un'opera intitolata *The London Phantom*; scrivere diventa quasi una necessità, ed è proprio questa la causa della 'crisi' dei coniugi Cree, perché Elizabeth scrive il dramma al posto del marito. L'identità stessa del mostro è creata tramite dei testi: non solo infatti Elizabeth legge De Quincey per appropriarsi del 'metodo' di Williams, ma è proprio attraverso il giornale *The Morning Advertiser* che il mito viene creato, proprio come è accaduto per Jack the Ripper. Dunque il potere della parola (reso esplicito attraverso la discussione tra Weil e Marx) che regola le relazioni umane: vari sono i tentativi degli studiosi del tempo (sociologi e non solo) di alleviare le condizioni dei ceti indigenti tramite la pubblicazione di studi che ne definiscano le caratteristiche; anche la scienza, a differenza dell'opera di Priest, è

³²⁷ Cfr. S. Onega, *op. cit.*, p. 143

mediata dal testo, ovvero dall'articolo di Gissing. Il testo diviene dunque non solo fonte, modello, ma strumento per agire e, soprattutto, 'voce': diversi personaggi storici sono presenti sulla scena grazie ai loro testi (come ad esempio C. Babbage).

- 3) Il *ventriloquism*: individuato da diversi critici come *main characteristic* del romanzo neo-Vittoriano, in quanto, seppur a diversi livelli, quasi tutti i romanzi appartenenti a questo genere presentano l'inserimento di *Victorian voices*. Peter Ackroyd, come è stato detto in precedenza in riferimento a *Chatterton*, dice di aver scritto con la voce del personaggio, ed anche in questo romanzo si può dire che abbia fatto lo stesso con Dan Leno. Per quanto riguarda Gissing e Marx, l'operazione è più articolata, in quanto alla 'ricostruzione' della voce si affianca l'esteso utilizzo di citazioni tratte dai loro scritti.
- 4) Il **doppio**: come in *The Prestige*, anche nel romanzo di Ackroyd questo tema è più che mai presente e assume sfumature molto particolari. Sebbene si sia tentati di vedere come unica incarnazione di questo tema il personaggio di Elizabeth, in quanto sembrerebbe essere una *nouvelle* Dr. Jekyll, in realtà, è possibile rilevare delle connessioni profonde con altri personaggi. A tal proposito, Susan Onega scrive che,

Marx and Weil may be said to stand in a doppelgänger or "shadow" relationship (similar to the polar opposition existing between Gissing and Marx), with the magus and the atheist representing the opposite yet complementary extremes of the Jewish philosophical tradition.³²⁸

³²⁸ "Si potrebbe dire che Marx e Weil si trovano in una relazione di doppelgänger o "ombra" l'uno nei confronti dell'altro (simile all'opposizione esistente tra Gissing e Marx), con il mago e l'ateo che rappresentano gli opposti, seppur complementari, estremi della tradizione filosofica ebraica." Onega S., *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia, European Studies in the Humanities - Camden House, 1999, p. 138

Viene qui richiamato il concetto di doppelgänger (già individuato in relazione al personaggio di Priest), ma in questo caso, si tratta di due persone distinte viste come due facce della stessa medaglia, due parti complementari. Inoltre, in relazione al personaggio di Leno, la stessa Onega ritiene che

[...] from a mythical perspective, Dan Leno, the (historical) male transvestite impersonator of Sister Anne, and Elizabeth Cree, the (fictional) female transvestite impersonator of Bluebeard, may be said to stand in a doppelgänger relationship, with Dan Leno embodying the comic or “white” emanation, and Elizabeth Cree the tragic or “black” emanation [...].³²⁹

- 5) La **scienza**: questo tema è presente in maniera, per così dire, ambigua, in quanto come scrive D. Candel Bormann,

would not be suited to the kind of analysis I intend here, because Peter Ackroyd is just too interested in presenting science as a “scientia umbrarum” which pervades the very life of London and has its fulcrum in the British Library (see Onega, 1998) to let himself be bothered by the kinds of influences I posit.³³⁰

La scienza dunque viene associata a qualcosa di spirituale, tanto che la macchina di Babbage ispira a Gissing un timore quasi reverenziale. Questo apparato, troppo ‘moderno’ perché possa esistere nel passato, viene quasi rifuggito dai

³²⁹ “[...] da una prospettiva mitica, Dan Leno, il maschile imitatore travestito (storico) di Sister Anne, e Elizabeth Cree, l’imitatore femminile travestito di Barbablù, si può dire che si trovino in relazione di doppelgänger, con Dan Leno che impersona l’emanazione comica o “bianca”, ed Elizabeth Cree l’emanazione “nera” o il tragico [...]” *Idem*, p. 144

³³⁰ “Non sarebbe adatto per il tipo di analisi che voglio proporre qui, perché Peter Ackroyd è fin troppo interessato a presentare la scienza come una “scientia umbrarum” che pervade la stessa vita di Londra ed ha il suo fulcro nella British Library (vedi Onega 1998) per essere preoccupato dai tipi di influenze che qui ipotizzo.” Candel Bormann D., *op. cit.*, p. 21

contemporanei dello scienziato, e, assieme alla piramide che si trova davanti alla chiesa di St. Anne, simboleggia dolore e al tempo stesso, necessità di espiare le proprie colpe. Secondo Gissing,

These works – the Analytical Engine and Blake’s mad verses – seemed equally the work of curious and obsessive men who laboured in the production of designs which only they themselves could fully comprehend.³³¹

Un lavoro dunque non compreso, ma geniale, che per certi versi fa sì che la macchina di Babbage possa essere accostata alla macchina di Tesla, mentre per altri è profondamente diversa: a differenza di quest’ultima infatti, la sua ‘funzione’ negativa è soltanto immaginata da Gissing.

- 6) La **ricerca**: tutti i personaggi sono coinvolti in una ricerca, sia essa relativa ad un miglioramento nelle condizioni di vita, oppure, come nel caso dell’Ispettore Kildare, all’identificazione del killer. In entrambi i casi il risultato non cambia, si tratta sempre di un enigma non elucidato, di un miglioramento ottenuto solo in apparenza.
- 7) La **critica sociale**: inserendo un velato, anche se non troppo, richiamo alla critica sociale, lo scrittore si inserisce nell’illustre tradizione vittoriana. La sua rielaborazione è però peculiare, in quanto mette l’accento sull’inutilità dei vari interventi delle *talking heads*, ridotti a pura demagogia, e soprattutto ‘attacca’ il sistema che vuole ridotti a numeri, a statistiche, le sofferenze di una popolazione: è proprio nell’ingiustizia sociale che Londra rimane sempre la stessa, anche a secoli di distanza.

³³¹ “Questi lavori – l’Analytical Engine e i folli versi di Blake – sembravano alla stessa stregua l’opera di uomini strani e ossessivi che faticavano nella realizzazione di progetti che solo loro riuscivano a capire pienamente.” *Dan Leno and the Limehouse Golem*, p. 118

- 8) Lo **spiritualismo**: dal momento che St. Anne è una delle chiese costruite da Hawksmoor (le cui chiese formano una sorta di pentagono magico), teatro dell'azione del precedente romanzo di Ackroyd, è chiaro il riferimento che qui intende fare. Inoltre, è palese che il fanatismo religioso della madre di Elizabeth influisce in maniera preponderante sulla formazione, o meglio deformazione, della protagonista. L'elemento rituale degli omicidi è dunque strettamente collegato all'infanzia di Elizabeth e riecheggia, in un certo senso, le funzioni a cui la madre la costringeva ad assistere. V'è nel testo un'immagine emblematica dell'oppressione religiosa subita da Elizabeth: le pagine della Bibbia che foderano il soffitto della misera abitazione delle due donne veicolando l'idea di una religiosità opprimente, soffocante; pagine che, una volta bagnate, si incollano tra di loro creando strani abbinamenti sottolineando il fraintendimento del loro messaggio da parte della madre.
- 9) La **sessualità**: il tema della sessualità si manifesta in Ackroyd in due modi diversi. Il primo riferimento è al *tranvestism*³³², a cui brevemente si è fatto cenno nel paragrafo precedente, mentre il secondo interessa una sessualità 'deviata': il direttore del carcere, infatti, ha un'abitudine alquanto bizzarra, quella di tenere per sé, e poi indossare, gli indumenti delle condannate a morte; Tommy Farr, come scopre Elizabeth, ha una passione per il sado-masochismo. Quello che rende interessante la scrittura di Ackroyd, è che i riferimenti al *dark side* della vita di personaggi pubblici (come l'impresario o il direttore del carcere) sono inseriti in maniera molto garbata, naturale, ma con un elemento che alla fine colpisce il lettore come un pugno sullo stomaco:

³³² Nonostante questo sia un tema a cui lo scrittore ha dedicato ampio spazio, pubblicando ad esempio un libro dal titolo *Dressing up, transvestism and drag: the history of an obsession*, ritengo opportuno, per motivi di spazio, fare riferimento a quello che scrive Susana Onega, rimandando una discussione più approfondita sull'argomento ad altra sede.

Conclusione

Identità Postmoderne

When a young painter studies an old master, he studies, not the form, that is an abstraction which does not exist [...] but the State of Soul of the great old artist, so that he, the young artist, may understand his own soul and gain a reconciliation between the aspiration and the resistant.

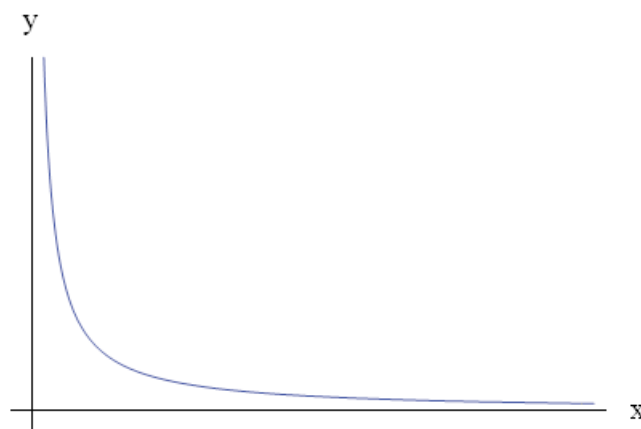
D. H. Lawrence³³⁶

Questo studio, frutto della ricerca condotta nell'arco dei tre anni del corso di dottorato, ha avuto come oggetto la letteratura neo-vittoriana, con particolare riferimento al genere del romanzo storico, in quanto prodotto di una cultura e una sensibilità contemporanea e alla trasposizione letteraria del personaggio storico. Al fine di fornire una risposta alle domande poste inizialmente, sul ruolo svolto dai personaggi storici in seno al procedimento di 'coloritura' dei fatti, di cui si rendono 'responsabili' gli scrittori di romanzi storici (per usare le parole dell'articolo già citato del *New York Times*), è stata condotta un'analisi dettagliata di due romanzi, *The Prestige* di Christopher Priest e *Dan Leno and the Limehouse Golem* di Peter Ackroyd. L'intenzione di partenza era quella di verificare fino a che punto la tesi sulla metafora dell'innesto/trapianto dei personaggi potesse essere applicata alle opere scelte e, cosa non meno importante, se il 'terzo' approccio, ovvero quello dell'omaggio, qui adottato per avvicinarsi alle opere neo-

³³⁶ In *Study of Thomas Hardy and other essays*. Edited by Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 90

vittoriane potesse avere una qualche validità. Alla fine di questo percorso di ricerca, ritengo che sia possibile dare quelle risposte e, soprattutto, gettare nuova luce su due opere, su due artisti, giacchè l'analisi condotta ha permesso di dimostrare come queste produzioni profondamente diverse tra loro, sia per obiettivi che per contesti, sono in realtà riconducibili alla stessa matrice.

Partendo dall'individuazione del *problem of reference* elaborato da Linda Hutcheon, è stato possibile sviluppare alcune implicazioni: adattando qui quanto scritto da Avrom Fleishman, e tenuto conto delle intenzioni specifiche degli scrittori presi in esame, è possibile affermare che il modello più adeguato per rappresentare la posizione del personaggio storico all'interno del romanzo neo-Vittoriano, è un modello matematico, ovvero l'iperbole.



Dove gli assi delle ascisse e delle ordinate rappresentano le dimensioni di 'realtà' e 'testo', dimensioni tra cui lo scrittore si destreggia, ed il personaggio prende corpo. Ritengo infatti che il personaggio storico, così come l'iperbole, tenda all'infinito senza mai identificarsi totalmente con uno dei due assi. Proprio in questo spazio, se vogliamo così minuto, esistente tra l'iperbole e gli assi, si situa l'intento dello scrittore: lo spazio rappresenta l'anello mancante che collega l'esistenza del personaggio tra le pagine dell'opera e la

realtà. In questo senso, il quadro di Giuliano Sale a cui si faceva riferimento nella premessa, ritengo possa rappresentare un caso quasi da manuale: il quadro si basa su un procedimento simile a quello qui identificato per il romanzo storico, poiché vi è la ripresa di un personaggio ed il successivo ‘conferimento’ di nuove valenze, ovvero il ‘filtraggio’ della figura attraverso una sensibilità diversa. Il pittore sceglie un titolo provocatorio, ovvero ‘Bed and Breakfast’, riagganciandosi così all’epoca contemporanea, e decide di proiettare nella Sanfelice l’idea del male inconscio che alberga nell’uomo: la presenza dei topi bianchi (forse cavie di laboratorio) diviene così indicativa. Sale dice che “i topi uccisi dalla stessa, penso che vengano anche mangiati”, ed è proprio l’uso del verbo ‘pensare’ che lascia intuire che il personaggio creato ha una vita propria

Sebbene dalle interviste effettuate sia possibile evincere che l’inserimento del personaggio storico presuppone un’accuratezza nella resa della sua descrizione (un’intenzione esplicita di non ‘contraddire’ i fatti conosciuti dai lettori), e che, spesso, il suo utilizzo può essere ricondotto a quanto A. Heilmann (in questo richiamando Cora Kaplan) definisce un “reader appeal, thus marketability”, è vero anche che gli scrittori utilizzano delle ‘tecniche’ che permettono loro di avere uno ‘spazio di manovra’. Se Susan Sellers si serve di un narratore in prima persona per ‘realizzare’ la sua Vanessa Bell, ammettendo così di voler comunicare al lettore che quanto legge deve godere del beneficio del dubbio, Christopher Priest ricorre ad un narratore palesemente inattendibile³³⁷, mentre Peter Ackroyd ad uno storico ‘ambiguo’, che ha il compito di mettere insieme la sua documentazione pseudo-vittoriana. Queste scelte trovano la loro ragion d’essere in quello

³³⁷ In *Travesties* di T. di Stoppard, in relazione all’incontro tra Lenin, Tzara, Joyce, si legge ‘unreliable memory for the account of this meeting’: una notazione che suona quanto mai opportuna in relazione alle scelte dei due scrittori qui analizzati, in quanto le loro narrazioni sono dominate da narratori indiscutibilmente inattendibili. La scelta è spiegabile in vari modi, ma che di certo serve a costruire una sorta di alibi per lo scrittore, che in questo modo ha la possibilità di indagare senza alcuna pressione.

che costituisce una delle caratteristiche principali del neo-vittorianesimo, ovvero nel *ventriloquism*, nell'appropriazione delle 'voci vittoriane'.

Credo sia possibile dunque riprendere qui, adattandolo, quello che G. Letissier scrive a proposito dell'opera di Ackroyd: se è vero che, leggendo un'opera, il lettore, attraverso una rielaborazione inconscia, è in grado di recuperare le tracce lasciate dalle letture precedenti, si potrebbe dire lo stesso dell'attività che lo scrittore compie con il personaggio storico. L'intervista rilasciata a chi scrive da Christopher Priest, dove lo scrittore parla esplicitamente di un personaggio storico 'metaforico', rappresenta un avallo alle ipotesi che erano state formulate in merito al suo testo. Una funzione analoga rivestono gli scritti di Ackroyd, in cui, quanto lo scrittore sostiene in relazione al suo scrivere *in the voice of*, è facilmente ricollegabile a quanto formulato dalla Hadley a proposito del procedimento dell'appropriazione. Tale procedimento implica un cambiamento, e allora è corretto affermare, in risposta alla domanda formulata dal giornalista del *New York Times*, che essendo frutto di una individualità, non può essere soggetto a limiti per definizione. Inoltre, in riferimento all'approccio più corretto per l'analisi di questo genere di produzione, si può richiamare quanto elaborato da G. Letissier, ovvero il concetto di "blending of homage and challenge", che, sintetizzando le posizioni assunte dai nostri scrittori, è un'ulteriore convalida della tesi esposta in questo studio. A quanto detto è d'obbligo aggiungere che, dall'analisi del ruolo di Nikola Tesla nell'opera di Priest, e soprattutto di quello di Dan Leno nell'opera di Ackroyd, si deduce che il riferimento a questo tipo di personaggi, non è dettato da 'semplici' esigenze di *authenticity*, bensì dalla più profonda necessità di guardare alla propria *identity*. Ecco dunque in cosa consiste la *reverse tradition* di cui parla R. Kiely: si procede sì linearmente, ma secondo una duplice direzione, dal presente al passato e dal passato al presente.

§

La scelta di condurre due analisi parallele che mettessero in evidenza i punti forti delle due opere, sebbene forse non ‘ortodossa’ o in parte dispersiva, si è rivelata molto proficua, in quanto diverse sono le affinità che sono state riscontrate tra le due opere. Il peso di un’opera nell’analisi dell’altra è stato senza dubbio evidente: in particolar modo, è stato possibile ricondurre *The Prestige* alla *main stream* letteraria, ed allo stesso tempo, associare *Dan Leno and the Limehouse Golem* al genere, ancora in evoluzione, della *slipstream fiction*.

L’elemento di affinità più evidente è senza dubbio di tipo strutturale, poiché entrambi i testi si configurano come un *pastiche*, con l’inserimento di testi ‘originali’ e ‘pseudo-originali’ (non sappiamo se lo siano veramente, ma di certo potrebbero esserlo). Dal punto di vista tematico, la presenza del ‘teatro’ è decisiva: in entrambe le opere, questo luogo è presente sia dal punto di vista fisico, in quanto gran parte dell’azione si svolge proprio su un palcoscenico, sia da un punto di vista metaforico, poiché i personaggi sono impegnati nel recitare dei ruoli. A questo tema si riaggancia quello relativo alla ricerca della propria identità: una ricerca che è condotta tramite il recupero del passato, e soprattutto, tramite il testo: di conseguenza, identità e testo sembrano essere legati indissolubilmente, e l’incertezza che grava sul primo è causa di una identità ‘non definita’. Ecco dunque che entrambi gli scrittori rielaborano ciascuno una propria versione del tema vittoriano del doppio, non più basata sulla presenza di bene e male nell’individuo, quanto piuttosto sulla relazione di *doppelgänger* che lega individui diversi. Volendo definire i personaggi di Rupert Angier ed Elizabeth Cree in base ai loro ‘archetipi’ vittoriani, ritengo che il primo sia riconducibile a Dorian Gray, mentre la seconda al Dr. Jekyll.

Il tema della ‘spiritualità’, presente in entrambe le opere, è oggetto di una ‘velata’ critica da parte degli scrittori: nel caso di Priest, questa critica viene ricondotta ad una prassi specifica, ovvero alle sedute spiritiche, tanto in voga nel *fin-de-siècle*; Ackroyd, invece, sceglie di rappresentare un caso di fanatismo religioso, ma allo stesso tempo di conferire all’opera un’aura quasi spirituale, quando ad esempio si parla di Charles Babbage e della sua credenza che le voci si propaghino all’infinito nell’aere.

La ‘coscienza semiotica’ di cui parla L. Hutcheon si manifesta nel lavoro dello scienziato N. Tesla, nel fatto che l’energia elettrica diventi la causa di un ‘male’ (la clonazione): argomento che, ripreso in Ackroyd con le ‘emanazioni’ provenienti dalla Analytical Engine, sottolinea una sorta di processo degenerativo. Il tema della scienza viene però trattato in maniera diversa: nel caso di *The Prestige*, lo scienziato è presente, interagisce con gli altri personaggi, mentre nel caso di *Dan Leno and the Limehouse Golem*, Babbage è presente attraverso degli stralci dei suoi trattati, riportati da G. Gissing nel suo articolo. Le due ‘macchine’ sono descritte come degli apparati maestosi, che ispirano quasi reverenza, ma se nel primo caso, il *coil* è simbolo dell’energia elettrica, dunque di una modalità fantascientifica ‘vecchio stile’, nel secondo, l’Analytical Engine anticipa quello che sarà.

La matrice che caratterizza entrambe le opere, è il loro essere profondamente neo-vittoriane. Come scrive C. Gutleben,

[L]ike their forbears, the retro-Victorian novels try to combine entertainment and instruction by taking a meticulous care of the narrative interest and imparting social and historical information.³³⁸

Christopher Priest, definito da A. Butler come uno scrittore profondamente morale, e Peter Ackroyd, la cui ‘missione’ è dare al lettore una visione di verità tramite il romanzo, condividono questa funzione quasi didattica della narrativa. Quanto detto, implica che gli scrittori abbiano qualcosa da comunicare al loro pubblico, un messaggio: ecco che allora l’analisi delle modalità ricettive con cui il pubblico ha fruito delle opere diventa fondamentale, soprattutto nell’ottica di spiegare dei cambiamenti dovuti al mercato dell’editoria o ai cambi ‘fisiologici’ determinati dalla trasposizione cinematografica. Quali temi migliori, per parlare all’uomo contemporaneo, del rapporto tra realtà e apparenza, o della clonazione?

Le due figure storiche sono dunque prescelte per le loro qualità, N. Tesla in quanto scienziato etico, e Dan Leno, in quanto profondo conoscitore della natura umana e di una Londra in trasformazione. Il compito precipuo assegnato al personaggio storico da G. Lukács, ovvero quello di supporto alla trama, si è qui evoluto, e così essi non solo espletano la funzione di aiutanti, ma soprattutto quella di ‘portavoce’ dello scrittore. Da queste considerazioni derivano due implicazioni molto importanti. La prima riguarda l’ipotesi del trapianto/innesto formulata in apertura: sia N. Tesla sia Dan Leno possono essere considerati casi di innesto, poiché da personaggi reali vengono innestati sulla trama fittizia, portando con sé delle caratteristiche consolidate nel corso dei secoli. Per alcune piante, l’innesto è fondamentale per produrre dei frutti che siano commestibili: allo stesso modo, diventa necessario che i personaggi storici valichino le soglie del romanzo per

³³⁸ “Come i loro antecedenti, i romanzi retro-vittoriani cercano di associare l’intrattenimento e l’istruzione, prendendosi una cura meticolosa dell’interesse narrativo e trasmettendo informazioni storiche e sociali.” Gutleben C., *op. cit.*, p. 84

essere fruiti da un pubblico contemporaneo. Affrontando queste due figure a quelle che popolano il romanzo storico ottocentesco, si nota così come questi personaggi travalichino i confini del loro *status*, ponendosi in relazione diretta con il lettore: il personaggio storico non è più inteso qui in funzione della rappresentazione del contesto che lo ha generato, bensì si carica di valenze che appartengono ad una cultura postmoderna.

In riferimento alla nostra seconda ipotesi, ovvero alla distinzione tra *characters* e *figures*, nelle due opere sono presenti entrambe le tipologie. In riferimento alla prima, però, gli scrittori adottano modalità differenti. Al termine dell'analisi condotta in questo studio, si giunge alla conclusione che il modo di rappresentare il personaggio è strettamente legato al concetto di *simulazione* proposto da Baudrillard. In particolare, la rappresentazione di Priest potrebbe essere ricondotta ad una *simulazione di II ordine* (propria del periodo della II Rivoluzione Industriale) in cui, con l'avvento dell'era della riproduzione di massa, e la risultante proliferazione di riproduzioni, esistono immagini dell'immagine originale, che a sua volta è l'immagine della cosa reale. Nel caso di Ackroyd invece, si parlerebbe di *simulazione di III ordine* (più propriamente contemporanea), in quanto il simulacro ha perso ogni contatto con la realtà, una produzione di realtà, non imitazione di realtà. Il contatto è perso. È il testo in quanto *simulacrum* che ha preso il posto del reale, ecco perché diversi temi sono trattati da Ackroyd attraverso il testo, una modalità quasi 'canonica' per i *neo-Victorian Novels*. La storia di Borges, che Baudrillard utilizza per introdurre il suo *Precession of Simulacra*, si può adattare al personaggio storico: tanto minuziosamente è stato descritto che, alla fine, il testo che lo descrive è diventato la realtà. Scrive il filosofo

Representation stems from the principle of the equivalence of the sign and of the real (even if this equivalence is utopian, it is a fundamental axiom). Simulation, on

the contrary, stems from the utopia of the principle of equivalence, *from the radical negation of the sign as value*, from the sign as the reversion and death sentence of every reference. Whereas representation attempts to absorb simulation by interpreting it as a false representation, simulation envelops the whole edifice of representation itself as a simulacrum³³⁹.

I personaggi storici, dunque, utilizzati per rappresentare l'epoca in cui hanno vissuto, ma creati da un'epoca per fissare l'immagine che questa ha del passato: quindi 'astrazioni', o meglio, *simulacra*. Se però, spinta alle estreme conseguenze, la tesi di Baudrillard porta ad una lettura del personaggio storico come *simulacrum*, ossia come un segno che si è sostituito ad una realtà che non esiste più, paradossalmente, è proprio la rappresentazione classica a essere vittima di questa assenza di relazioni, con il suo uso delle *figures*, in altri termini di personaggi storici che servono esclusivamente a validare ed arricchire lo sfondo. I personaggi storici creati nelle pagine dei due scrittori in esame, sono invece 'vivificati'. Se in precedenza, per il lettore, il personaggio reale non era altro che ciò che ci era stato tramandato, un insieme di cliché pervenutoci attraverso i testi, l'operazione di Ackroyd e Priest va oltre, e può essere associata ancora una volta a quell'operazione di appropriazione di cui parla L. Hadley. E nel fare questo, nel parlare con la voce di questi personaggi ormai scomparsi, lo scrittore rende loro omaggio, un tributo. Nella condizione qui delineata, in un certo senso, non c'è nulla di negativo, è un dato di fatto: la nostra riflessione su quello che è accaduto in passato, non può che basarsi su fatti che sono filtrati dagli autori dei testi che leggiamo. In conclusione, possiamo affermare che si riscontra una connessione tra le tematiche affrontate nel testo e la presenza dei personaggi storici: sebbene la 'storicità' di

³³⁹ "La rappresentazione deriva dal principio di equivalenza del segno al reale (anche se se questa equivalenza è utopica, costituisce un assioma fondamentale). La simulazione, al contrario, deriva dall'utopia del principio di equivalenza, *dalla radicale negazione del segno come valore*, dal segno come reversione e sentenza di morte di ogni riferimento. Mentre la rappresentazione tenta di assorbire la simulazione, interpretandola come una falsa rappresentazione, la simulazione contiene l'intero edificio della rappresentazione stessa come un simulacro." Baudrillard J., *Simulacra and Simulacrum*, op. cit., p. 6

Dan Leno and the Limehouse Golem sia intenzionale, mentre per *The Prestige* si tratta quasi di una ‘casualità’, è il caso di sottolineare come entrambi condividano le stesse tematiche quali la ricerca dell’identità, l’indagine sul rapporto tra testo e fatti, il rapporto tra scienza e società.

§

A proposito del concetto di *refraction*, G. Letissier scrive:

When metaphorically applied to literature, it would imply that a source-text – the composite, Victorian corpus – has been passed on, through reading, to a contemporary filtering consciousness, which in its turn, produces its own mediated version of the original.³⁴⁰

Il processo di rifrazione interessa principalmente il presente. Nel passato si trova la distanza sufficiente per discutere sul presente, dunque non nostalgia, non parodia, ma il riconoscimento del valore della tradizione. Tale riconoscimento delle ‘proprie origini’ rappresenta il primo passo per la costruzione di una nuova individualità, di una identità postmoderna, da riferirsi tanto al personaggio storico quanto al pubblico di lettori. In questo senso, prendendo in prestito le parole usate da Mark Llewellyn, il romanzo neo-vittoriano può essere considerato un *mediator*, in quanto questo genere di testi sono il risultato di un processo di scrittura, che a sua volta deriva dalla lettura dei testi vittoriani, e che per tale ragione finge da collegamento, da tramite, con il XIX secolo. Io aggiungerei, che questi

³⁴⁰ “Quando è metaforicamente applicato alla letteratura, implicherebbe che un testo fonte - il composito, corpus vittoriano – è stato trasmesso, attraverso la lettura, ad una coscienza contemporanea che filtra, che, a sua volta, produce la sua versione mediata dell’originale.” Letissier G., *op. cit.*, p. 112

romanzi costituiscono una tramite tra lo scrittore e l'epoca stessa in cui vive, in quanto per poter comprendere meglio i meccanismi del presente, ha bisogno di tornare indietro, e così guardarli da una prospettiva diversa.

In quest'ottica vanno dunque letti i risultati che emergono da questa analisi: con la metafora del trapianto e dell'innesto, credo venga resa la complessità di un personaggio sia esso storico o fittizio, attorno a cui vengono costruite nuove trame. Tutto quello che è stato fin qui detto ricade nel campo della supposizione, dell'ipotesi, e per quanto si possano trovare delle conferme nelle parole degli scrittori, rimane sempre quella piccola percentuale di grigio, che non può, e non vuole, diventare bianco o nero. Senza alcuna pretesa di esaustività l'obiettivo di questo studio sarà raggiunto se grazie alla sua lettura sorgeranno nuove domande

Questo 'viaggio' è iniziato nell'arte e si 'conclude' nell'arte: si sceglie di ritornare proprio alla mostra che ha segnato l'inizio di questo lavoro, ed in particolare all'opera di Robert Longo, e alla sua serie *Men in the City*,

[i]n each of these images, a man in a suit is captured in the throes of a mysterious convulsion. Is he dancing? Or is this the scene of a crime? It is impossible to tell, and that is the artist's intention. The figure is at once ambiguous, unsettling and ecstatic. In this sense, at least, we are all postmodern now.³⁴¹

³⁴¹ “In ognuna di queste immagini, un uomo in giacca e cravatta è catturato mentre ha delle fitte di una strana convulsione. Balla? O questa è la scena di un crimine? E' impossibile dirlo, e questa è l'intenzione dell'artista. La figura è al tempo stesso ambigua, inquietante ed estatica. In questo senso, almeno, siamo tutti postmoderni ora.” Questa citazione è tratta dalla presentazione della mostra, e può essere consultata sul sito del Victoria and Albert Museum, nella sezione “About the exhibition”.

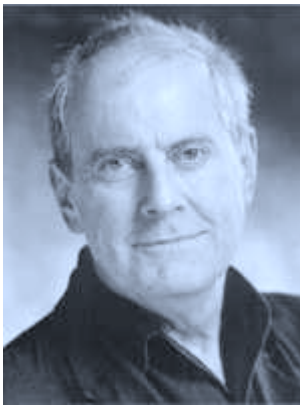
APPENDICI

A

- *Intervista a Gyles Brandreth – 03/09/2009*

1) When you were creating your characters, what did you have in mind: the real Oscar Wilde or what you had read or just...your project?

The real Oscar Wilde - I wanted to write both a serial biography of Wilde AND a series of traditional English detective stories. All the facts about Wilde are accurate, I hope - except when it comes to the murder mysteries. It is important that my Wilde "rings true".



2) According to Prof. Susan Sellers, a writer doesn't have to write something which denies known elements about the character/events: what do you think? As Machiavelli said, "il fine giustifica i mezzi" (the end justifies the means) ?

For me, the satisfaction is ensuring that Wilde and Conan Doyle and the other real people in the stories do behave as they would have done: I am attempting to be accurate. But, given Wilde's personality and his own delight in making a myth of himself, I think his ghost would allow me a certain degree of licence.

3) The first novel seems to me a sort of plea for Wilde, for the reader to believe Wilde was not the man depicted by the process.

Not "a plea": it is sympathetic to Wilde, and the narrator is Sherard who admired Wilde hugely - but, remember, the story takes place some years before his downfall. I believe it is true to how he was and how he was perceived at that time.

The second is more concerned with the detective story, even if more than one sentence let us see Wilde as a "puppet" in the hands of Bosie. Which are the differences between the two books?

In book 1 I was keen to establish Wilde as my central character; having done that (I hope successfully) in the sequels my priority can be creating a strong mystery.

Why more than one title for the same book but different editions?

Because the marketing people in the UK and the US felt that different titles would work better in their different markets. In future, I hope for the same titles to be used worldwide.

4) In the creation of a character, how much influence has its historical being and how much plot needs.?

Being true to the character - what he/she was really like - is of paramount importance

5) Do you think your work may influence public opinion on O.W.?

Wilde is now generally viewed through the prism of his downfall. I want to portray him in the round - and many of my stories will show him as he was before the tragedy of 1895.

In your opinion, what is the reason for its success? Is it Oscar Wilde, or the genre?

Both!

For you, was Wilde a sort of guarantee or was it difficult for you to deal with this character?

Wilde is the reason I am writing the books. His meeting with Conan Doyle is what inspired the concept

B - *Intervista ad Ann Heilmann – 03/01/2010*

1) Which are in your opinion the main characteristics of the genre?

This entirely depends on how you define the genre – there are probably as many varieties of neo-Victorianism as there are critics, and anybody who writes on the subject will need to identify what for them are the central traits. Victorianists will look at neo-Victorianism from a different angle than contemporary literature specialists. For Victorianists the essential issue is likely to be neo-Victorianism’s engagement with Victorianism, contemporary literature specialists may be more concerned about the postmodernist aspects of the genre. In Mark Llewellyn and my book on *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009* (Palgrave, 2010) we refer to nostalgia, ‘mourning’ (for an ‘ideal’, always of course illusory period of time) and the quest for a 21st-century



identity (which seems to need markers in the past to define itself), commercial interests, the popular appeal of what Christian Gutleben calls ‘sex and crinolines’, postmodernism’s play with intertextuality and metafiction, feminism’s and postcolonialism’s concern with redressing the past. The most important feature of intellectual neo-Victorianism, for Mark and myself, is twofold: the neo-Victorian texts we look at reflect, seriously and with sophistication, on the Victorian (mere costume drama doesn’t do the trick, but rather plays into marketing strategies), and they all have a metafictional element

to it.

2) Concerning your forthcoming book, which are the sub-genres we can identify?

Our book is divided into the following chapters:

Introduction: Neo-Victorianism and Post-Authenticity: On the Ethics and Aesthetics of Appropriation

1. History, literature, and criticism
2. Neo-Victorianism: The Victorians in the twenty-first century
3. Going forward, looking backward

1 - Memory, Mourning, Misfortune: Ancestral Houses and (Literary) Inheritances

1. Meta-morphoses: Classical, (early) modern, and neo-Victorian echoes in Wesley Stace’s *Misfortune* (2005)
2. ‘My mother not my mother; myself not myself’: The mother (as) text in Sarah Blake’s *Grange House* (2000)

3. 'Tell me the truth': Trauma, witnessing, and authorship in Diane Setterfield's *The Thirteenth Tale* (2006)
4. 'There was something *unheimlich* about it': Familial/textual legacies and spectral returns in John Harwood's *The Ghost Writer* (2004)
5. Conclusion

2 - Race and Empire: Postcolonial Neo-Victorians

1. Hybridity and resistance: Amitav Ghosh's *Sea of Poppies* (2008)
2. Voices across borders: Laura Fish's *Strange Music* (2008)
3. Orientalism and transculturalism: Ahdaf Soueif's *The Map of Love* (1999) and Kate Pullinger's *The Mistress of Nothing* (2009)
4. Conclusion

3 - Sex and Science: Bodily and Textual (Re)Inscriptions

1. Scopophilia and paratextuality
2. Subaltern subversions: Jane Harris's *The Observations* (2006)
3. Race, science, and the gaze: Barbara Chase-Riboud's *Hottentot Venus* (2003)
4. Reclaiming the (textual) body: Belinda Starling's *The Journal of Dora Damage* (2006)
5. Conclusion

4 - Spectrality and S(p)ecularity: Some Reflections in the Glass

1. '[L]ights and shadows moving on the inside of the windows': Charles Palliser's *The Unburied* (1999) and Jem Poster's *Courting Shadows* (2002)
2. 'When Alice stepped through liquid glass': A.S. Byatt's *The Children's Book* (2009)
3. 'A pure-Victorian half-made window': Rachel Hore's *The Glass Painter's Daughter* (2008)
4. '[T]here may be some truth in those tales': John Harwood's *The Séance* (2008)
5. Conclusion

5 - Doing It with Mirrors, or Tricks of the Trade: Neo-Victorian Metatextual Magic

1. 'Are you watching closely?': Christopher Nolan's *The Prestige* (2006)
2. The conjuror in the closet: Sarah Waters's *Affinity* (1999)
3. Simulation and consciousness: Mind travel in Scarlett Thomas's *The End of Mr Y* (2006)
4. Death, resurrection, and cinematography in Neil Burger's *The Illusionist* (2006) and Steven Millhauser's 'Eisenheim the Illusionist' (1990)
5. Conclusion

6 - The Way We Adapt Now: or, The Neo-Victorian Theme Park

1. Victoriana World: TV, Theme parks, and the object of authenticity
2. 'Memory fatigue': The great (neo-)Victorian collection
3. From Lark Rise to Cranford and back again
4. 'I'm not sure how much of a Dickensian I am really': The adaptive affinities of Andrew Davies
5. Conclusion

3) In your opinion, what is more important: form or themes?

Both, as it depends on the author and the specific text. For writers like Sarah Waters it's predominantly themes (such as lesbian mainstreaming) – but in her latest novel, *The Little Stranger* (2009), she also adapts forms (the Gothic, the 1940s text). For texts which adapt Victorian novels or real-life figures – Colm Toibin's *The Master*, Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* - it's forms as well as themes.

4) Advantages and disadvantages of using historical characters?

The use of historical characters is of course not a neo-Victorian monopoly – see historical fiction more generally, and Hilary Mantel's novels specifically.

The advantages are probably reader appeal, thus marketability (consider the synchronicity of texts published on Henry James – David Lodge has written an article about this; see also Dickens; for a discussion of both James and Dickens see Cora Kaplan's *Victoriana*). Too many texts on the same historical character that are published too closely together, however, can also result in direct comparisons being made, which then often leads to the downgrading as 'inferior' of some of the texts (the James texts are a good example, see again David Lodge's essay: 'The Year of Henry James; or, Timing is All: The Story of a Novel', in *The Year of Henry James: The Story of a Novel*. London : Penguin, 2006, pp.1-103).

Disadvantages: the author risks losing credibility if s/he takes too much freedom with the characters. Atwood is a good example here – in an interview she said that for *Alias Grace* she had to abandon a scene which would have worked particularly well in her novel because in actual reality the characters couldn't have met at that stage. [See: 'Interview with Margaret Atwood, Hay-on-Wye, 27 May 2001' by Ann Heilmann and Debbie Taylor, *European Journal of American Culture*, vol.20:3 (2002), 133-47] She also refers to the difficulties of getting any of the minor 'facts' wrong, as some particularly matter-of-fact reader is sure to send the author a critical letter to put her/him right. So: if you work with historical characters, and want to have your historical novel taken seriously, there are constraints which wouldn't apply to working with purely imaginary characters.

5) In writing your book, have you and Mr. Llewellyn always the same ideas? How do you approach an always increasing novel production? Is it possible to distinguish between novels of high quality and not?

As for the last question: it surely is – and it's important too to make that distinction, otherwise it would be almost impossible to define the genre as you see it. We took the decision early on only to discuss novels and films we consider having intellectual and literary/aesthetic value, which can genuinely be said to 'play' with Victorianism because the authors or film directors engage seriously with it and have deliberately built in intertextual or metafictional elements. Our book very much looks at the Victorian contexts as they are adapted in the contemporary texts. The final chapter, on Adaptation, also

considers the more popular strands of neo-Victorianism. What we don't discuss, for example, is the popular genre of 'Steampunk'.

Topicality: we wanted to be as up to date as possible, so the book is about the last ten years and contains a number of texts (novels and films/TV adaptations) published or screened in 2009; in fact we were still adding references to our final manuscript over Christmas. One distinct weakness of current criticism is its unadventurousness: critics, even ten years into the 21st century, tend to go over the same 20th century texts that everybody has already discussed x number of times, and we very much wanted to get away from that. John Fowles's *French Lieutenant's Woman* is hardly a 'contemporary' novel in 2010, and even *Possession* is now 20 years old. We need to move on and look at the most recent literature, otherwise we can't say anything of substance about neo-Victorianism in the contemporary period. Waters tends to be the only 21st-century writer to be discussed widely, and people tend to shy away from more recent novels.

Co-authorship: we talked about what chapters we'd need and then divided them up between us, so each of us wrote some of the chapters (with of course many times ideas being exchanged and adopted across the different chapters; so we had an active input in each other's chapters).

6) Which are the elements to analyze in a book of this kind? Fidelity to the historical fact? New elements added?

Depends on what you want to focus on – what these texts achieve for you, or what you think they should achieve. The great advantage of working on this topic is that it is still in flux, so you can approach it from whatever angle you regard as most interesting. There is no ready-made answer – it's up to the individual critic. As I said above, if you are a Victorianist, you are probably interested in the actual Victorian contexts that are being adapted and rewritten: how and why. I've always been fascinated by the question of ventriloquism – can a contemporary author 'really' ever create voices that might read, even fleetingly, 'authentic', that might trick us into believing they could just about be 'real'? What is the nature of the 'real' and 'authentic'? How does this translate into the games neo-Victorian writers and film directors engage us in? (This is partly what the chapter on metatextual magic is about, where we look at the way in which neo-Victorianism sets up a quasi-magic performance, with a pledge of authenticity, a magic turn, and a concluding revelation of how we have been tricked all along).

7) Which are the main themes of Neo-Victorian novels? Why are sex and crime used more than others?

I would imagine because both sell. But the more sophisticated texts go far beyond that formula. Again, it's a matter of how you define the genre, and whether you want to identify sub-genres: neo-sensational, neo-Gothic, neo-crime fiction etc.

8) What is the meaning of Postmodern rewritings, and in particular the Neo-Victorian one?

That's too big a question to be answered in anything less than a book!

9) What do you think about the distinction made by Robin Gilmour?

Useful, if perhaps a bit schematic and the categories overlap. A lot of texts have been published in the decade since that essay came out. It's important to keep the definitions open and fluid, otherwise criticism risks ossifying while the primary literature is continually evolving. A category he doesn't have is metafiction, and yet that is central to our definition (adapted from Linda Hutcheon's concept of historiographic metafiction). Again, it depends on the eye of the beholder/critic. No one definition will ever be the 'last word' - and that can only be a good sign, otherwise the genre would be too formulaic, with no real life to it, and thus of no great interest.

10) What do you think about adaptations? Not only the adaptations of Victorian novels, but especially of the Neo-Victorian ones. Do you think these novels have a sort of privileged relationship with "new media", as television, websites, etc.?

It depends on what you understand by adaptation – of a Victorian text, in a novel (i.e. a revision of a Victorian novel, like *Wide Sargasso Sea*) or a TV/film adaptation? The underlying rationale can be completely different – engaging with the sexual/racial politics of the urtext, playing with the reader's knowledge and expectations, popular nostalgic costume drama, commercial interests, etc. There is no ready-made answer.

11) What is the role of History, with capital H?

Again, far too big a question. It depends on the neo-Victorian text you are looking at. For the costume drama kind, history is irrelevant other than getting the props to look more or less right. The more sophisticated texts play with our knowledge of history. It can also be about rewriting history; this is of particular importance to feminist and postcolonial authors.

C - *Intervista a Christopher Priest – 20/09/2011*



1) In your opinion, what kind of effects had the film version on your book? (I think that, without the story of Andrew Westley, people fail to recognize its complexity).

Three years ago I published a book called *The Magic*, which was a long and detailed discourse on this subject. If you go to my website, then choose GRIMGRIN, you'll see a description of it. But I agree with you about the missing Westley material. Americans are literal-minded. They saw the Westley story as a "frame", within which the main story was told. I saw it differently.

I saw the present-day story as providing a context, rationale and ethical background for the events in the 19th century. The Americans just saw it as unnecessary, and got rid of it.

2) You wrote that your ‘interest in Tesla was largely metaphorical within the limits of the novel’: what does it mean?

The Prestige is a novel; Tesla is a historical character. It's wrong for a novelist to try to recreate history (that's not the function of a novel, in my view), so the only way I felt it legitimate to use Tesla in a novel was to re-create him in fictional, or metaphorical, terms. You could say he represented the imminent 20th century, with all its technology and troubles. However, I still tried to make much of Tesla's story believable. He kept a diary of his time in Colorado, for instance, and I used that to make sure my background was correct. I also read one of his books on his inventions, but could not understand it.

3) In an interview you said you don't like “genres” and “labels” in general, so I decided to describe your text as a sum of different characteristics: it is neo-victorian, it is science fiction, it is slipstream, it is historiographic metafiction. What do you think about it?

The Prestige is many things, and none of them. It's a Gothic story. A murder. Science fiction. Metafiction. A ghost story. A metaphor for the writing process. But it is also none of these. It is in effect a slipstream novel, but I say that only on the strict understanding that slipstream is an intellectual or emotional *approach*, a way of seeing or thinking, rather than another bloody literary genre. Again, literal-minded Americans use ‘slipstream’ as a description of a certain kind of book for which they cannot apply any other label. I oppose that completely, because once you accept the existence of a genre then an orthodoxy is created. People soon start deciding what IS or what IS NOT in that genre. The beauty and strength of the slipstream approach is that it defies (or should defy) description. My new novel, *The Islanders* (which is published this week in the UK) is pure slipstream: it cannot

be described or summarized, even by me. It has no discernable plot, no central character, no consistent theme. It can only be read and understood on that level, as an individual novel. I think this is also true of *The Prestige*, although that is a bit easier to describe. “It’s about two magicians in a feud” ... that certainly describes *The Prestige*, but at the same time it tells us nothing about the complexity and range of ideas in the novel. The film, however, is exactly about that literal subject, and in some senses is better for it and more comprehensible in Hollywood terms, but at the same time does not adequately reproduce the novel.

D

- *Intervista a Giuliano Sale*

1) Partendo dall'intervista rilasciata a Roberta Vanali, come definirebbe il suo rapporto con la tradizione italiana, in particolare con la pittura dell'800? E' difficile non notare delle 'affinità' tra il suo dipinto *Bed & Breakfast - 1970* e l'opera di G. Toma che ritrae Luisa Sanfelice.

Direi che ho un ottimo rapporto con la tradizione italiana e, in particolare, in questi ultimi tempi, ho riscoperto un amore per l'800 italiano. Il dipinto *Bed & Breakfast* non è nient'altro che un omaggio al dipinto di G. Toma, ovviamente reinterpretato e da me 'ri-personalizzato', per incontrare la mia direzione pittorica.

L'acconciatura della Sanfelice rimanda a qualcosa di demoniaco, così come i topi bianchi morti sparsi per la stanza: cosa voleva mettere in evidenza? La ripresa della Sanfelice che però diventa un personaggio metaforico?

Sì, il personaggio ha di sicuro dei disturbi mentali. I topi morti, uccisi dalla stessa penso che vengano anche mangiati. Da qui un'interpretazione satanica calza a pennello, potremmo definirla una metafora sul male inconscio portato da anomalie psichiche, quindi di un immaginario demoniaco del male.

2) Riferendomi sempre all'intervista della Vanali, cosa ne pensa dell'utilizzo di modelli del passato, o addirittura di personaggi (in questo caso letterari) inseriti in romanzi postmoderni: nuove opportunità o scomodi vincoli? La riscrittura del passato, la ripresa in termini generali, cosa significa: un non riuscire a liberare o un cercare le proprie origini per costruire il presente?

Direi, rispondendo alle tue ultime parole che a mio giudizio c'è un sentito bisogno (per me sicuramente) di rispolverare e riportare alla luce le parti significative dell'arte e giustamente anche della letteratura del 'glorioso passato'. Stiamo vivendo un tempo che è alla continua ricerca di stupire con modi e cose pseudo contemporanee e all'avanguardia ma oramai mi sembra che sempre più spesso si cade nell'essere patetici e giovanilisti. In questo caso, l'arte *in primis* ha bisogno di spontaneità e purezza senza porsi troppi interrogativi su cosa sia o non sia contemporaneo. Quello che manca è la personalità e la sincerità. Unica chiave per trovare qualcosa di veramente originale e credibile. Il mio interesse nei confronti dell'arte, ha da sempre fatto riferimento alla pittura del passato. Per passato intendo, non un periodo storico particolare o una tecnica pittorica, ma vari capitoli con i loro molteplici rappresentanti.

3) Temi caratteristici del fenomeno neo-vittoriano: quali secondo lei sono recepiti in Italia?

In Italia viene recepita per lo più la parte simbolica del neo-vittorianesimo, quali le architetture, le ambientazioni ed una certa estetica del bello inteso come esteriorità ai fini della moda.

4) Il tema del doppio rappresentato dai gemelli: in particolare con riferimento al dipinto *Il dubbio*.

Il “Dubbio” racconta di due giovani donne che dialogano attraverso lo sguardo. Da qui il vero dubbio del cosa si stiano dicendo, in relazione a qualcosa che avviene sullo sfondo, all'interno del bosco che compare in alto a destra.

5) In *Nightclubbing (two whores)* del 2009, il fatto che un viso sia definito e l'altro no, ha a che fare con la condizione alienata della prostituta oppure ...?

Sicuramente il dipinto racconta abbastanza esplicitamente lo ‘sporco’ che trasfigura il viso di una delle ragazze. Sono chiaramente due giovani donne sorridenti, ma il fatto che una delle due abbia un viso deformato e grottesco, vuole significare che quello è il vero volto della ragazza privato della sua luciferina e ammaliante bellezza.

E - *Intervista a Susan Sellers – 25/08/2009*

1) You stated that when you wrote your book your aim was to not contradict any known thing about History and historical characters: the use of a first person narrator is in contrast with your will to remain faithful to History or is it a compromise to give you the freedom to write?

Although I made a strict rule to myself that I would not deliberately contradict any known fact, I was also very clear that I was writing a novel as opposed to a biography or historical account. I think using the first person helps signal to readers that although *Vanessa and Virginia* is inspired by actual historical figures, it is nevertheless a work of fiction.

2) What is the function of historical characters in a novel? Are they an obstacle or a way to give authority to a novel, a sort of added truth value?



I wanted to write a novel about the intensity of the sibling relationship. At the same time, I was researching the lives of Vanessa Bell and Virginia Woolf in my academic research, and the two things fused!

3) When you wrote, ‘who’ was the Vanessa you had in mind? the one who lived in the real world or the one who lives in the book’s world? Do you ever think about the fact that our knowledge of History is mediated by other texts? How does this consciousness influence your writing?

The main sources were Virginia Woolf's writings, Vanessa Bell's paintings, Hermione Lee's biography of Woolf, Frances Spalding's biography of Vanessa Bell, and Maggie Humm's collection of Bloomsbury photographs. I also read with great interest Angelica Garnett's memoir of her mother. However, once I began writing my novel, the pictorial sources became much more important than the written sources. I think this was because the pictorial sources gave greater freedom in attempting to bring the sisters alive to readers.

4) How do you feel thinking that your novel will give readers the possibility to know Vanessa Bell?

One of the best things about writing the novel has been discovering that it has led readers to want to discover more about both sisters!

INDICE DELLE TAVOLE

1. Gioacchino Toma, *Luisa Sanfelice in carcere*, 1875 - Galleria Nazionale D'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
2. Giuliano Sale, *Bed and Breakfast* – 1970, 2008 - Galleria Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano.
3. Immagine della locandina del convegno “Fashioning the Neo-Victorian”, 8-10 Aprile 2010, Friedrich Alexander Universität Erlangen-Nuremberg.
4. Immagine della locandina del convegno “Neo-Victorian Art and Aestheticism”, 26 Marzo 2011, University Of Hull.
5. Copertina del libro di S. Joyce, *The Victorians in the Rearview Mirror*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 2007.
6. Copertina del libro di C. Krueger(ed.), *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, Athens, Ohio UP, 2002.

BIBLIOGRAFIA SCELTA*

OPERE DI PETER ACKROYD

FICTION

Ouch: The Curiously Strong, Vol. 4 n. 2, London, Curiously Strong Press, 1971

London Lickpenny, London, Ferry Press, 1973

Country Life, London, Ferry Press, 1978

Ezra Pound and His World, London, Thames & Hudson, 1980

The Great Fire of London, London, Hamish Hamilton, 1982

**The Last Testament of Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton, 1983

**Hawksmoor*, London, Hamish Hamilton, 1985

**Chatterton*, London, Hamish Hamilton, 1987

The Diversions of Purley and Other Poems, London, Hamish Hamilton, 1987

First Light, London, Hamish Hamilton, 1989

English Music, London, Hamish Hamilton, 1992

**The House of Doctor Dee*, London, Hamish Hamilton, 1993

**Dan Leno and the Limehouse Golem*, London, Sinclair-Stevenson, 1994

Blake, London, Sinclair-Stevenson, 1995

Milton in America, London, Sinclair-Stevenson, 1996

The Plato Papers, London, Chatto & Windus, 1999

Dickens: Public Life and Private Passion, London, BBC Books, 2002

The Haunted House, by Charles Dickens and Others, London, Hesperus, 2003

* L'asterisco segnala le opere consultate.

The Clerkenwell Tales, London, Chatto & Windus, 2003

Illustrated London, London, Chatto & Windus, 2003

The Lambs of London, London, Chatto & Windus, 2004

The Fall of Troy, London, Chatto & Windus, 2006

Coffee with Dickens, (with Paul Schlicke), London, Duncan Baird, 2008

The Casebook of Victor Frankenstein, London, Chatto & Windus, 2008

The Canterbury Tales: A Retelling, London, Penguin, 2009

The English Ghost, London, Chatto & Windus, 2010

NON-FICTION

Notes for a New Culture: An Essay on Modernism, London, Vision Press, 1976

Dressing up: Transvestism and Drag, the History of an Obsession, London, Thames & Hudson, 1979

T. S. Eliot: A Life, London, Hamish Hamilton, 1984

Dickens' London: An Imaginative Vision, London, Headline Book Publishing, 1987

Ezra Pound and his World, London, Thames & Hudson Ltd, 1981

Dickens, London, Sinclair-Stevenson, 1990

Introduction to Dickens, London, Sinclair-Stevenson, 1991

Blake, London, Sinclair-Stevenson, 1995

The Life of Thomas More, London, Chatto & Windus, 1998

London: the Biography, London, Chatto & Windus, 2000

**The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures*. Edited and with an introduction of T. Wright, London, Chatto & Windus, 2001

Albion: the Origins of the English Imagination, London, Chatto & Windus, 2002

Voyages through Time: Escape from Earth, London, Dorling Kindersley, 2003

Voyages through Time: The Beginning, London, Dorling Kindersley, 2003

Chaucer, London, Chatto & Windus, 2004

Shakespeare: A Biography, London, Chatto & Windus, 2004

Voyages through Time: Ancient Egypt, London, Dorling Kindersley, 2004

Turner, London, Chatto & Windus, 2005

Voyages through Time: Ancient Greece, London, Dorling Kindersley, 2005

Voyages through Time: Ancient Rome, London, Dorling Kindersley, 2005

Newton, London, Chatto & Windus, 2007

Thames: Sacred River, London, Chatto & Windus, 2007

Poe: A Life Cut Short, London, Chatto & Windus, 2008

Venice: Pure City, London, Chatto & Windus, 2009

The Death of King Arthur: The Immortal Legend, London, Penguin, 2010

The English Ghost, London, Chatto & Windus, 2010

A Brief Guide to W. Shakespeare: without the boring bits, London, Robinson Publishers, 2010

London under, London, Chatto & Windus, 2011

Foundation, the History of England, Vol. 1, London, Macmillan, 2011

PLAYS

The Mystery of Charles Dickens, 2000

TELEVISION/DOCUMENTARY

Dickens, 2002

London, 2004

The Romantics, 2006

London Visions (documentary series) – Artsworld, 2007

Peter Ackroyd's Thames – ITV, 2008

Peter Ackroyd's Venice, 2009

OPERE DI CHRISTOPHER PRIEST³⁴²

FICTION

Indoctrinaire, London, Faber and Faber, 1970

Fugue for a Darkening Island, London, Faber and Faber, 1972

The Inverted World, London, Faber and Faber, 1974

The Space Machine, London, Faber and Faber, 1976

A Dream of Wessex (US title *The Perfect Lover*), London, Faber and Faber, 1977

**The Affirmation*, London, Faber and Faber, 1981

**The Glamour*, London, Cape, 1984

**The Quiet Woman*, London, Bloomsbury, 1990

**The Prestige*, London, Simon and Schuster/Touchstone, 1995

**The Extremes*, London, Simon and Schuster, 1998

eXistenZ, New York, Harperentertainment, 1999

The Separation, London, Simon and Schuster, 2002

The Islanders, London, Gollancz, 2011

³⁴² Per una lista completa di articoli e recensioni scritte da C. Priest si rimanda a quella fornita da A. M. Butler in *Christopher Priest: The Interaction*, London, The Science Fiction Foundation, 2005

NON FICTION

The Book on the Edge of Forever (The Last Deadloss Visions), Seattle WA, Fantagraphics, 1994

Seize the Moment: Autobiography of Helen Sharman, with Helen Sharman, London, Gollancz, 1993

Running Tall, with Sally Gunnell, London, Bloomsbury, 1994

COLLECTIONS, ANTHOLOGIES

Real-time World, London, NEL, 1974

Anticipations, London, Faber and Faber, 1978

Stars of Albion, with R. Holdstock, London, Pan, 1979

An Infinite Summer, London, Faber and Faber, 1979

The Dream Archipelago, London, Earthlight, 1999

Christopher Priest Omnibus 1, London, Earthlight, 1999

Christopher Priest Omnibus 2, London, Earthlight, 1999

SHORT STORIES AND OTHER WORKS

“The Run”, *SF Impulse*, Vol. 1 n. 3, May 1966

“Conjugation”, *New Worlds*, n.169, December 1966

“The Ersatz Wine”, *New Worlds*, n.171, March 1967

“The Match”, *Tit-Bits*, 11 November 1967

“Occupation Force”, *Tit-Bits*, 25 November 1967

“The Haul”, *Tit-Bits*, 31 August 1968

- “The Interrogator”, *New Writings in SF 15*, ed. J. Carnell, London, Dobson, 1969
- “The Perihelion Man”, *New Writings in SF 16*, ed. J. Carnell, London, Dobson, 1969
- “Breeding Ground”, *Vision of Tomorrow*, January 1970
- “Double Consummation”, *The Disappearing Future*, ed. G. Hay, London, Panther, 1970
- “Fire Storm”, *Quark/n.1*, eds. S. R. Delany and M. Hacker, New York, Paperback Library, 1970
- “Nothing Like the Sun”, *Vision of Tomorrow n.10*, July 1970
- “Real-Time World”, *New Writings in SF 19*, J. Carnell, London, Dobson, 1971
- “Sentence in Binary Code”, *Fantastic*, August 1971
- “The Head and the Hand”, *New Worlds Quarterly 3*, ed. M. Moorcock, London, Sphere, 1972
- “The Inverted World”, *New Writings in SF 22*, London, Sidgwick & Jackson, 1973
- “Transplant”, *Worlds of If*, January/February 1974
- “A Woman Naked”, *Science Fiction Monthly*, Vol. 1 n.1, February 1974
- “The Invisible Men”, *Stopwatch*, ed. G. Hay, London, NEL, 1974
- “Men of Good Value”, *New Writings in SF 26*, ed. K. Bulmer, London, Sidgwick & Jackson, 1975
- “An Infinite Summer”, *Andromeda 1*, ed. P. Weston, London, Futura, 1976
- “The Cremation”, *Andromeda 3*, ed. P. Weston, London, Futura, 1978
- “The Watched”, *Fantasy and Science Fiction*, April 1978
- “Whores”, *New Dimensions 8*, ed. R. Silverberg, New York, Harper & Row, 1978
- “The Negation”, *Anticipations*, ed. C. Priest, London, Faber and Faber, 1979
- “Palely Loitering”, *Fantasy & Science Fiction*, January 1979
- “The Agent”, *Aries 1*, ed. J. Grant, London, David & Charles, 1979

- “The Making of the Lesbian Horse”, *Novacon 9*, Birmingham, Novacon, 1979
- “The Miraculous Cairn”, *New Terrors n.2*, ed. R. Campbell, London, Pan, 1980
- “The Ament”, *Seven Deadly Sins: A Collection of New Fiction*, London, Severn House, 1985
- “Impasse”, *SF Impulse*, n.12, February 1997
- “I, Haruspex”, *The Third Alternative*, n.16, 1998
- “The Cage of Chrome”, *Interzone*, n.154, April 2000
- “The Discharge”, SciFi.com Website, 13 February 2002
- “A Dying Fall”, *Asimov’s Science Fiction*, Vol. 20 n.12
- “The Trace of Him”, *Interzone*, Issue 214

**ALTRE FONTI PRIMARIE VITTORIANE E NEO-VITTORIANE, CONSULTATE
E UTILIZZATE**

- *BAYARD, L., *Mr. Timothy*, London, John Murray, 2005
- *- *The Pale Blue Eye: A Story of Murder*, London, John Murray, 2007
- *BRANDRETH, G., *Oscar Wilde and the Candlelight Murders* (American title: *Oscar Wilde and a Death of No Importance*), London, John Murray, 2007
- *- *Oscar Wilde and the Ring of Death*, (American title: *Oscar Wilde and a Game Called Murder*), London, John Murray, 2008
- *- *Oscar Wilde and the Dead Man’s Smile*, London, John Murray, 2009
- *- *Oscar Wilde and the Nest of Vipers*, (American title: *Oscar Wilde and the Vampire Murders*), London, John Murray, 2010
- *COX, M., *The Meaning of Night*, London, John Murray, 2007

- *FOWLES, J., *The French Lieutenant's Woman*, London, Pan Books, 1987
- *GALLOWAY, J., *Clara*, Croydon, Vintage, 2003
- *HARRIS, J., *The Observations*, London, Faber and Faber, 2007
- *HARWOOD, J., *The Ghost Writer*, Croydon, Vintage, 2005
- *KOSTOVA, E., *The Historian*, London, Little, Brown and Company, 2005
- *MARTIN, V., *Mary Reilly*, London, Abacus, 2004
- *MILLHAUSER, S., *The Barnum Museum*, New York, Poseidon Press, 1990
- *PALLISER, C., *The Unburied*, London, Phoenix, 2000
- *-, *The Quincunx*, Harmondsworth, Penguin, 1995
- *RHYS, J., *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin Classics, 2000
- *SELLERS, S., *Virginia and Vanessa*, Uig, Two Ravens Press, 2008
- *SHELLEY, M., *Frankenstein: Or. The Modern Prometheus*, London, Longman, 2003
- *STACE, W., *Misfortune*, Croydon, Vintage, 2006
- *STEVENSON, R. L., *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Prato, Giunti, 2001
- *TAYLOR, D. J., *Kept: A Victorian Mystery*, Croydon, Vintage, 2007
- *TENNANT, E., *Travesties*, London, Faber and Faber, 1995
- *WATERS, S., *Fingersmith*, London, Virago Press, 2003
- *- *Tipping the velvet*, London, Virago Press, 1999
- *- *Affinity*, London, Virago Press, 2000
- * WILSON, J., *The Dark Clue*, London, Faber and Faber, 2002

STUDI, SAGGI E ARTICOLI SU PETER ACKROYD E CHRISTOPHER PRIEST

VOLUMI

*BUTLER, A. M. (ed.), *Christopher Priest: The Interaction*, London, The Science Fiction Foundation, 2005

FIORATO, S., *Il gioco con l'ombra. Ambiguità e metanarrazioni nella scrittura di Peter Ackroyd*, Verona, Grafiche Fiorni, 2003

*GIBSON, J. and J. WOLFREYS, *Peter Ackroyd: the Ludic and the Labyrinthine Text*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2000

GIOVANNELLI, L., *Le vite in gioco. La prospettiva ontologica e autoreferenziale nella narrativa di Peter Ackroyd*, Pisa, ETS, 1999

*GUIGNERY, V., *(Re-) mapping London: visions of the metropolis in the contemporary novel in English*, Paris, Publibook, 2008

*ONEGA, S., *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia, European Studies in the Humanities - Camden House, 1999

ARTICOLI

*AA. VV., "Christopher Priest: An Unreliable Narrator", *Locus online*, June 2006

AGARWAL, D., "An Interview with Christopher Priest", *Albedo One*, N. 32, 2007

*BERNARD, C. e M. AMFREVILLE, "An Interview with Peter Ackroyd", *sources*, automme 1996

*BERNSTEIN, R., "BOOKS OF THE TIMES; The Limehouse Killings And Much, Much More", *The New York Times*, 21 August 1995

BROSNAN, J., "Christopher Priest", *Science Fiction Monthly*, December 1974

*DALVIN, G., "The Prestige", *Interzone*, N. 207, December 2006

*DICKSON, G., "A Quick Chat With Christopher Priest", *The Richmond Review*, 1998, in <http://www.richmondreview.co.uk/features/priesint.html>

- *ELLIS, S., “Like a golem on a string”, *The Guardian*, 22 October 2003
- *FERGUSON, E., “Peter Ackroyd: ‘I just want to tell a story’ ”, *The Guardian*, 25 August 2011
- *GEVERS, N., “The Interrogation: an Interview with Christopher Priest”, *Infinity Plus*, 2002, in <http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/intcpriest.htm>
- *GUEST, K., “Peter Ackroyd: ‘Retire? Only if my arms are chopped off first’”, *The Independent*, 12 July 2009
- *HAWKINS, R., “Christopher Priest – Interview on *The Prestige*”, *Science Fiction Uk Review*, 3 July 2006
- *HEILMANN, A., “Doing it With Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in *Affinity*, *The Prestige* and *The Illusionist*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 18-42
- *HIGDON, D. L., “Colonising the past: the novels of Peter Ackroyd” in *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd, 2005, 217-228
- *IFFERGRIN, D., “The Prestige”, *christopherpriest.co.uk*, October 2006
- JAMES, G., “Interview with Christopher Priest”, *Matrix*, December 1980/January 1981
- *KENDALL, D., “Christopher Priest – Taken to the Extremes”, *The Edge*, 1998
- *KINCAID, P., “Throwing Away the Orthodoxy”, *Vector*, N. 206, 1999
- *LANGFORD, D., “Christopher Priest Interview”, *SFX Magazine*, September 1995, in <http://www.ansible.co.uk/writing/cpriest.html>
- *MANN, E., “Interview: Emily Mann meets Peter Ackroyd”, *The Guardian*, 15 September 2007
- *MARTIN, V., “A Victorian Nightmare”, *The New York Times*, 16 April 1995
- *MARTÍNEZ, M. J., “Postmodernism and the Ontological Dominant: The Poetics of Integration in Peter Ackroyd’s *The House of Doctor Dee*”, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 12 (1999): 105-116
- *MILLER, L., “BOOK REVIEW/Pea soupers and the smell of Babbage: ‘Dan Leno and the Limehouse Golem’ - Peter Ackroyd: Sinclair Stevenson”, *The Independent*, 10 September 1994
- SWAIM, D., *Interview with Peter Ackroyd*, (file audio) 11 January 1991

*THOMPSON, S., "Can the Prestige survive its Hollywood Transformation?", *guardian.co.uk* – Books Blog, 15 November 2006

WILLIAMS, L., "Liz Williams interviews Christopher Priest", *Scheherazade*, N. 19, 2000

STUDI CRITICI SUL NEOVITTORIANESIMO

VOLUMI

*ARIAS, R. and P. PULHAM, *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009

BAK, J. S. (ed.), *Postmodern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007

*CANDEL BORMANN, D., *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel*, Germany, Peter Lang AG, 2002

*CLAYTON, J., *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*, Oxford, OUP, 2003

*DAVIS, P., *Why Victorian Literature Still Matters*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2008

*DAY, G. (ed.), *Varieties of Victorianism: The Uses of a Past*, Basingstoke, Macmillan, 1998

*DONNER, H. T., *The Thinning Ranks: Neo-Victorians and the Victorian Intellectual Tradition, 1860-1980*, Leicester, Leicester University Press, 1990

*GARDINER, J., *The Victorians. An Age in Retrospect*, London and New York, Hambledon and London, 2002

*GAY, P., J. JOHNSTON and C. WATERS, *Victorian Turns, Neovictorian Returns: Essay on Fiction and Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008

*GUTLEBEN, C., *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2001

*HADLEY, L., *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*, Palgrave Macmillan, 2010

- *HEILMANN, A. and M. LLEWELLYN, *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Basingstoke, Palgrave, 2007
- *-, *Neo-Victorianism: the Victorians in the Twenty-First Century, 1999 – 2009*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2010
- *JENKINS, A. and J. JOHN (eds.), *Rereading Victorian Fiction*, Basingstoke, Palgrave, 2000
- *JOYCE, S., *The Victorians in the Rearview Mirror*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 2007
- *KAPLAN, C., *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007
- *KIELY, R., *Reverse tradition: Postmodern Fictions and the 19th Century Novel*, Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press, 1993
- *KING, J., *The Victorian Woman Question in Contemporary Fiction*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2005
- *KOHLKE, M. L. and C. GUTLEBEN, *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2010
- *KONTOU, T., *Spiritualism and Women's Writing: from the Fin de Siècle to the Neo-Victorian*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2010
- *KRUEGER, C. (ed.), *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, Athens, Ohio University Press, 2002
- *KUCICH J. and D. F. SADOFF, *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000
- MILLER, F. P., A. F. VANDOME and J. McBREWSTER, *Neo-Victorian*, Mauritius, Betascript Publishing, 2011
- *MILLER, R. K., *Recent Reinterpretations of Stevenson's Dr Jekyll and Mr Hyde. Why and How this Novel Continues to Affect Us*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2006
- *MITCHELL, K., *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2010
- *MUNFORD, R. and P. YOUNG (eds.), *LIT: Literature Interpretation Theory*, 20:1-2, 2009
- *ONEGA S. and GUTLEBEN C. (eds.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004

*PARSONS N. and K. MITCHELL (eds.), *Reading the (Re) Presented Past: Literature and Historical Consciousness, 1700-present*, (forthcoming)

*SHUTTLEWORTH, S., *Natural History: the Retro-Victorian Novel, the Third Culture: Literature and Science*, Berlin and New York, Elinor Shaffer ed., Walter de Gruyter, 1998

SIGLER, C. (ed.), *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*, Lexington, University of Kentucky Press, 1997

SWEET, M., *Inventing the Victorians*, London, Faber, 2001

*TAYLOR, M., and M. WOLFF, *The Victorians since 1901: Histories, Representations and Revisions*, Manchester, Manchester University Press, 2004

WAGNER, T., *Relocating Victorian Settler Narratives: Emigrants, Exiles, Returnees in Nineteenth-Century Fiction*, London, Pickering and Chatto, 2011

WALLACE, D., *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2008

ARTICOLI

*ARIAS, R., '(Spirit) Photography and the Past in the Neo-Victorian Novel' in Munford R. and P. Young (eds.), *LIT: Literature Interpretation Theory*, 20:1-2, 2009, 104

*BAITCH ZELENY, R., "Ophelia, the Singing Corpse: Pleasure and the Gaze in *Where the Wild Roses Grow*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 56-72

BELL, M., "Narration as Action: Goethe's Bekenntnisse Einer Schönen Seele and Angela Carter's *Night at the Circus*", in *German Life and Letters*, Vol. 45, Issue 1, January 1992, 16-32

*BLAIR, K., " 'The Steam Arm': Proto-Steam-punk Themes in a Victorian Popular Song", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 196-207

*BOWLER, A. L. and J. COX, "Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 1-17

*BOWSER, A. and B. CROXALL, "Introduction: Industrial Evolution", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 1-45

- *BRINDLE, K., "Diary as Queer Malady: Deflecting the Gaze in Sarah Waters's *Affinity*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 65-85
- BRYK, M., "The Maidservant in the Attic: Rewriting Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* in Valerie Martin's *Mary Reilly*", in *Women: A Cultural Review*, 15 (02), 204-16
- *BYRNE, K., " 'Such a fine, close weave': Gender, Community and the Body in *Cranford*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 43-64
- *CARROLL, S. J., "Putting the 'Neo' Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 172-205
- *CASON BARRATT, C., "Time Machines: Steampunk in Contemporary Art", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 167-188
- *COSTANTINI, M., " 'Faux-Victorian Melodrama' in The New Millennium: The Case of Sarah Waters", in *Critical Survey*, Vol. 18, 2006
- *CROWELL, E., "Scarlet Carsons, Men in Masks: The Wildean Contexts of *V for Vendetta*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 17-45
- *DENNIS, A., " 'Ladies in Peril': Sarah Waters on Neo-Victorian Narrative Celebrations and Why She Stopped Writing about the Victorian Era", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 41-52
- FLINT, K., "Plotting the Victorians: Narrative, Post-modernism and Contemporary Fiction" in J. B. Bullen ed., *Writing and Victorianism*, London, Longman, 1997
- "Why 'Victorian'? : Response", in *Victorian Studies* 47.2 (2005): 230-9
- *FORLINI, S., "Technology and Morality: The Stuff of Steampunk", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 72-98
- *FREER, S., "The Victorian Criminal Underworld and the Musical Carnavalesque", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 52-77
- *GILMOUR, R., "Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction", in *Rereading Victorian Fiction*, Houndmills, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2000, 189-200
- *GOULD, M., and R. MITCHELL, "Understanding the Literary Theme Park: Dickens World as Adaptation", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 145-171

- *GUEST, K., “Norbu’s *The Mandala of Sherlock Holmes*: Neo-Victorian Occupations of the Past”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 73-95
- *GUTLEBEN, C., “Shock Tactics: The Art of Linking and Transcending Victorian and Postmodern Traumas in Graham Swift’s *Ever After*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 137-156
- HADLEY, E., “The Past is a Foreign Country: The Neo-Conservative Romance with Victorian Liberalism”, in *Yale Journal of Criticism* 10.1 (1997): 7-38
- HOLMES, F. M., “The Historical Imagination and the Victorian Past: A. S. Byatt’s *Possession*”, *English Studies in Canada*, 20, 3, 1994
- *HUGILL, B., “ ‘Cultists’ Go Round in Circles ”, *The Observer*, Sunday 28 Aug. 1994.
- *HUTCHEON, L., “ ‘The Pastime of Past Time’: Fiction, History, Historiographical Metafiction”, *The Politics of Postmodernism*, 1989.
- *JACKSON, L., “The Angel”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 46-51
- *JAGODA, P., “Clacking Control Societies: Steampunk, History, and the Difference Engine of Escape, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 46-71
- *JAMIESON, T., “ ‘The Shadow Who Wished to Become a Man’: *Doctor Glas* in Twenty First Century”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/2010, 212-236
- *JONES, A., “A Feminist Act of Adaptation: Identities and Discourses in Michèle Roberts’s *In the Red Kitchen*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 86-108
- *JONES, J. B., “Betrayed by Time: Steampunk & the Neo-Victorian in Alan Moore’s *Lost Girls* and *The League of Extraordinary Gentlemen*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 99-126
- JUKIC, T., “From Worlds to Words and the Other Way Around: The Victorian Inheritance in the Postmodern British Novel”, in *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi, 2000, 77-87
- *KIRCHKNOPF, A., “(Re-) Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 53-80

- *KOHLKE, M. L., "The Neo-Victorian Sexsation: Literary Excursions into the Nineteenth-Century Erotic", in Inter-disciplinary.Net eBook of Proceedings of the 3rd Global Conference on *Sex and Sexuality: Exploring Critical Issues*, Krakow, 29 Nov. / 2 Dec. 2006, 2006
- * - "Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 1-18
- * - "Into History through the Backdoor: The 'Past Historic' in *Nights at the Circus* and *Affinity*", *Women: A Cultural Review*, Special Issue: *Hystorical Fictions, Metahistory, Metafiction*, Jul. 2004
- * - "'Abominable Pictures': Ironic Inversions of Race in the Neo-Victorian Novel", presented at *Neo-Victorianism: The Politics and Aesthetics of Appropriation*, University of Exeter, 10-12 Sep. 2007.
- * - "Monstrous Mothers and Deviant Daughters: Charlotte Dacre's *Zofloya* and Sarah Waters' *Fingersmith*", presented at *The Female Gothic*, University of Glamorgan, 22 Jul. 2004.
- * - "The Prisoneress's Tale: Female Prisons and Imprisonment in the Novels of Angela Carter, Margaret Atwood and Sarah Waters", presented at *Gothic Spaces Symposium*, University of Sterling, 4 May 2004.
- *LEPINE, A., "Hyde and Seek in an Age of Surveillance: Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* and the BBC's *Jekyll*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 78-102
- *LLEWELLYN, M., "What is Neo-Victorian Studies?", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 164-185
- LOESBERG, J., "The Afterlife of Victorian Sexuality: Foucault and Neo-Victorian Historical Fiction", in *CLIO* 36:3 (Summer 2007), 361-89
- *LOUTTIT, C., "Cranford, Popular Culture, and the Politics of Adapting the Victorian Novel for Television", in *Adaptation – the Journal of Literature on Screen Studies*, Vol. 2, Issue 1, 2009
- MARSH, K. A., "The Neo-Sensation Novel: a Contemporary Genre in the Victorian Tradition", *Philological Quarterly*, 74, 1995
- MICHAEL, M. C., "Angela Carter's Night at Circus: an Engaged Feminism Via Subversive Postmodern Strategies", in *Contemporary Literature*, 1995

- *MITCHELL, K., “Ghostly Histories and Embodied Memories: Photography, Spectrality and Historical Fiction in *Afterimage* and *Sixty Lights*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 81-109
- MORRISON, J., “Unravelling Time in Ian McEwan’s Fiction” in *Contemporary Fiction*, 2003
- *MULLER, N., “Not My Mother’s Daughter: Matrilinealism, Third-wave Feminism & Neo-Victorian Fiction”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/10, 109-136
- *NAPOLITANO, M., “ ‘This garish parish called the music hall’: Rupert Holmes’s *Drood* as Dickensian Adaptation”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 118-144
- *ONION, R., “Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 138-163
- PALMER, P., “From Coded Mannequin to Bird Woman: Angela Carter’s Magic Flight” in *Women Reading Women’s Reading*, 1987
- *PERSCHON, M., “Steam Wars”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 127-166
- *PIETRZAK-FRANGER, M., “Envisioning the Ripper’s Visions: Adapting Myth in Alan Moore and Eddie Campbell’s *From Hell*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/2010, 157-185
- *POORE, B. and K. JONES, “ Introduction to ‘Swing Your Razor Wide...’: Sweeney Todd and Other (Neo) Victorian Criminalities”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 1-16
- *POORE, B., “Re-Viewing the Situation: Staging Neo-Victorian Criminality and Villainy After *Oliver!*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 121-147
- *SALAH, C., “This picture always haunted me”: Dramatic Adaptations of *The Woman in White*”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 32-55
- SANDERS, V., “Where Next in Victorian Literary Studies? – Historicism, Collaboration and Digital Editing”, in *Literature Compass* 4.4 (2007): 1292-1402
- *SHILLER, D., “The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel”, *Studies in the Novel*, 29, 4, 1997
- *SUSSEX, L., “Who Killed Cock Robin?”, in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:1 Winter 2008/2009, 103-120

SUSSMAN, H., "Cyberpunk Meets Charles Babbage: *The Difference Engine* as Alternative Victorian History", in *Victorian Studies* 38.1 (1994): 1-23

*TOMAIUOLO, S., "A Map of Tennysonian Misreading: Postmodern (Re)visions", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 3:2 2010, 1-31

*WILLIAMSON, A., " 'The Dead Man Touch'd Me From the Past': Reading as Mourning, Mourning as Reading in A. S. Byatt's *The Conjugal Angel*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 110-137

*WILSON, C. A., "(Neo-) Victorian Fatigue: Getting Tired of the Victorians in Conrad's *The Secret Agent*", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 1:1 Autumn 2008, 19-40

*YASZEK, L., "Democratising the Past to Improve the Future: An Interview with Steampunk Godfather Paul Di Filippo", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 1, 3:1 2010, 189-195

*YATES, L., " 'But it's only a novel, Dorian': Neo-Victorian Fiction and the Process of Revision", in *Neo-Victorian Studies Journal*, Issue 2, 2:2 Winter 2009/2010, 186-211

STUDI A CARATTERE CRITICO, TEORICO E METODOLOGICO

VOLUMI

*ABRAHAM, N. and M. TOROK, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Translated by N. T. Rand, Chicago, Chicago UP, 1994

*- *The Wolf Man's Magic World: A Cryptonymy*, Minneapolis, Minnesota UP, 1986

*ACHESON, J. and S. C. E. ROSS (eds.), *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd, 2005

*ADAMI, V., *Trauma Studies and Literature – Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008

ADORNO, T., *Aesthetic Theory*. Translated by C. Lenhardt, New York, Routledge, 1984

- *Prisms*. Translated by S. and S. Weber, Cambridge, Mass., MIT Press, 1997

AGOSTI, S., *Modelli Psicanalitici e Teoria del Testo*, Milano, Feltrinelli, 1987

- *ALEXANDER, M., *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London, Edward Arnold, 1990
- ALTHUSSER, L., *Per Marx*, Roma, Editori Riuniti, 1972
- ARDISSONE, G., *Il Postmoderno*, Milano, Xenia, 1998
- *ARRIGHI, G., *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, London, Verso, 1994
- ASCARI, M., *A Counter-History of Crime Fiction – Supernatural, Gothic, Sensational*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2009
- ATTRIDGE, D., G. BENNINGTON and R. YOUNG (eds.), *Post-structuralism and the Question of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987
- AUERBACH, E., *Mimesis. Il Realismo della Letteratura Occidentale* (1946). Traduzione di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, introduzione di A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1956, 1973
- BAKER, J. E., *The Reinterpretation of Victorian Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1950
- *BAKHTIN, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by C. Emerson and M. Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981
- *- *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979
- *- *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by C. Emerson, University of Minnesota Press, 1984
- BAL, M., *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by C. van Boheemen, Toronto and London, University of Toronto Press, 1985
- *BANFIELD, A., *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982
- *BARTHES, R., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002
- *BAUDRILLARD, J., *Simulacra and Simulations*, Michigan University Press, 1994
- BEER, G., *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983
- *BENJAMIN, W., *Illuminations*. Translated by H. Zohn, London, Fontana Press, 1992

- BERTENS, H., *The Idea of the Postmodern: a History*, London and New York, Routledge, 1995
- BOCCARDI, M., *The Contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, Empire*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009
- BORGES, J. L., *Altre Inquisizioni*. Traduzione di F. Tentori Montaldo, Milano, Feltrinelli, 1963, 1973
- *BOOTH, W., *The Rethoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961
- BRADBURY, M., *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Glasgow, Fontana, 1990
- *The Modern British Novel 1878-2001*, Harmondsworth, Penguin, 2002
- *BRANTLINGER, P. and W. B. THESING (eds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2005
- BRUNO, G., *Letteratura e critica. Esperienze e forme del '900*, Milano, La Nuova Italia, 1993
- BUCHLI, V., *The Material Culture Reader*, Oxford, Berg, 2002
- BULLEN, J. B. (ed.), *Writing and Victorianism*, London and New York, Longman, 1997
- BUSE, P. And A. STOTT (eds.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1999
- CARBONE, P., *Patchwork theory: dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, Milano, Mimesis Edizioni, 2001
- *CARPI, D., *L'ansia della scrittura: parola e silenzio nella narrativa inglese contemporanea*, Napoli, Liguori, 1995
- *CARTMELL, D. and I. WHELEHAN (eds.), *Adaptations: From Text to Screen. Screen to Text*, London and New York, Routledge, 1999
- *CASADEI, A., *La critica letteraria del '900*, Bologna, Il Mulino, 2001
- *CASTRICANO, C. J., *Cryptomimesis: The Gothic and Jaques Derrida's Ghost Writing*, McGill Queen's UP, 2002
- *CERUTTI, T., *Le Vite dei Vittoriani – Breve Storia dell'Autobiografia Vittoriana*, Bari, Adriatica Editrice, 1981
- CHAPMAN, R., *The Sense of the Past in Victorian Literature*, London, Croom Helm, 1986

- CHASE, M. and C. SHAW (eds.), *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester, Manchester University Press, 1989
- *CHATMAN, S., *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1978
- CHERRYHOLMES, C. H., E. HEILMAN and A. SEGALL, *Social Studies – The Next Generation: Re-searching in the Postmodern*, New York, Peter Lang, 2006
- COHEN, D., *Household Gods: The British and their Possessions*, New Haven and London, Yale University Press, 2006
- COHEN, W., *Sex Scandal: the Private Parts of Victorian Fiction*, Durham and New York, Duke University Press, 1996
- *COHN, D., *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978
- *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999
- CONNOR, S., *Postmodernist Culture*, Oxford, Blackwell, 1989
- COWART, D., *History and the Contemporary Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989
- CULLER, J., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London, Routledge, 1983
- CURRIE, G., *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990
- D'AMICO, M., R. SEVERI, *La Vita come Arte – Oscar Wilde, le Arti e l'Italia*, Palermo, Novecento, 2001
- DAVID, M., *Letteratura e Psicanalisi*, Milano, Mursia, 1967
- DAVIS, C., *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007
- DAY, G., *From Fiction to the Novel*, London, Routledge, 1987
- De GROOT, J., *The Historical Novel*, Abingdon, Routledge, 2008
- *De LAURETIS, T., *La sintassi del desiderio*, Ravenna, Longo, 1976
- De MAN, P., *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986

- *DERRIDA, J., *Of Grammatology*. Translated by G. C. Spivak, The Johns Hopkins UP, 1976
- *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002
- *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996
- DIAMOND, M., *Victorian Sensation, or the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in 19th Century Britain*, London, Anthem Press, 2003
- DILLON, S., *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, London, Continuum, 2007
- DOCHERTY, T., *Postmodernism: A Reader*, London, Longman, 1992
- *DRABBLE, M. (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*, New York, OUP, 2006
- *EAGLETON, T., *Le Illusioni del Postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti, 1998
- ERIKSON JOHNSEN, R., *Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2007
- ERMARTH, E. D., *Sequel to History*, Princeton, Princeton University Press, 1991
- FEATHERSTONE, M., *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage Publications, 1990
- FELMAN, S. (ed.), *Literature and Psychoanalysis: the Question of Reading: Otherwise*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982
- *FLEISHMAN, A., *The English Historical Novel*, Baltimore, University Press, 1971
- FLUDERNIK, M., *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London, Routledge, 1993
- FOKKEMA, A., *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 1984
- *FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*. Traduzione di C. Tavolini, Milano, Mondadori, 1963
- *FORTINI, F., *Verifica dei Poteri*, Torino, Einaudi, 1989
- *FOUCAULT, M., *The Foucault Reader*, London, Penguin, 1991
- FRANK, L., *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2009
- FRYE, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957

- FROW, J., *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*, Oxford, Clarendon Press, 1997
- GASIOREK, A., *Post-War British Fiction: Realism and After*, London, Edward Arnold, 1995
- GAUTIER, T., *Narrative Desire and Historical reparations: A.S. Byatt, Ian McEwan, Salman Rushdie*, London and New York, Routledge, 2006
- *GENETTE, G., *Figure III – Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976
- *- *Soglie: i Dintorni del Testo*, Torino, Einaudi, 1989
- *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Translated by J. E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press, 1980
- *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by J. E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press, 1997
- *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997
- GIBSON, A., *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996
- *Postmodernity, Ethics and the Novel*, London and New York, Routledge, 1999
- *GILBERT, P. K. (ed.), *A Companion to Sensation Fiction*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd, 2011
- *GOLDMAN, L., *Per una Sociologia del Romanzo*, Milano, Bompiani, 1967
- GREEN-LEWIS, J., *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, Cornell University Press, 1996
- GREGORIOU, G., *Deviance in Contemporary Crime Fiction*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2009
- *GREIMAS, A. J., *Semantica Strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968
- HARTMAN, G., *Criticism in the Wilderness: the study of literature today*, New Haven & London, Yale University Press, 1982
- HARVEY, D., *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989
- HASSAN, I., *Pluralism in Postmodern Perspective, the Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987

- *HAWTHORN, J., *Studying the Novel*, London, Oxford University Press, 2005
- HAYCRAFT, H., *Murder for Pleasure – The Life and Times of the Detective Story*, New York, Biblo and Tannen, 1974
- *HÄNNINEN, U., *Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality*, University of Helsinki, Helsinki, 1997
- HEMSTEDT, G., *The Novel, the Victorians*, New York, Holmes and Meier Publishers, 1978
- *HIGDON, D. L., *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*, Basingstoke, Macmillan, 1984
- *HIMMELFARB, G., *The De-moralization of Society: from Victorian Virtues to Modern Values*, New York, Alfred A. Knopf, 1995
- HOLMES, F. M., *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*, Victoria, University of Victoria English Literary Studies, 1997
- *HOLTON, R., *Jarring Witnesses: Modern Fiction and the Representation of History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996
- HOMANS, M. and A. MUNICH, *Remaking Queen Victoria*, Cambridge, CUP, 1997
- HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984
- *- *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985
- *- *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988
- *- *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006
- IRR, C. and I. BUCHANAN, *On Jameson: from postmodernism to globalization*, Albany, State University of New York Press. 2005
- *JACOBS, N., *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois University Press, 2006
- JAMES, L., *Jean Rhys*, London, Longman, 1978
- *JAMESON, F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991

- JAY, E. and R. JAY (eds.), *Critics of Capitalism: Victorian Reactions to Political Economy*, Cambridge, CUP, 1986
- *KEEN, S., *Victorian Renovations of the Novel: Narrative Annexes and the Boundaries of Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press, 2001
- *KING, J., *The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2005
- KNIGHT, M., and E. MASON, *19th Century Religion and Literature: an Introduction*, Oxford, OUP, 2006
- KNIGHT, S., *Crime Fiction 1800-2000 – Detection, Death, Diversity*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2004
- *KOBETTS MILLER, R., *Recent Reinterpretations of Stevenson's Dr Jekyll and Mr Hyde. Why and How This Novel Continues to Affect Us*, Lewiston, The Edward Mellen Press, 2005
- KOVEN, S., *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2006
- *KUNDERA, M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988
- *LACAN, J., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1966
- LaCAPRA, D., *History and Criticism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987
- *History, Politics and the Novel*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987
- LAMARQUE, P., *Fictional Points of View*, Ithaca, Cornell University Press, 1996
- LAMARQUE, P. and S. H. OLSEN, *Truth, Fiction and Literature: a Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1994
- *LAWRENCE, D. H., *Fantasia of the Unconscious Psychoanalysis and the Unconscious*, Victoria, Penguin Books, 1974
- *-, *Study of Thomas Hardy and other essays*. Edited by Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 1985
- LEE, A., *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1996

- LETISSIER, G. (ed.), *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009
- LEVINE, G., *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1988
- LEWIS, B., *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd*, Columbia, University of South Carolina Press, 2007
- LODGE, D., *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold, 1979
- *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*, London, Ark Paperbacks, 1986
- LOTMAN, J. M., *La Struttura del Testo Poetico*, Milano, Mursia, 1972
- *LOTMAN, J. M., and B. A. USPENSKIJ, *Ricerche Semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973
- *LOWENTHAL, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985
- *LUBBOCK, P., *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1921
- LUKÁCS, G., *Teoria del Romanzo*, Roma, Newton Compton, 1972
- *- *Il romanzo storico*. A cura di M. Ganeri, Lecce, Manni Editore, 1999
- LUKÁCS, G. and M. BACHTIN, *Problemi della Teoria del Romanzo*, Torino, Einaudi, 1976
- *LUGOWSKI, C., *Form, Individuality and the Novel*. Revised edition. Translated by J. Dixon. First published in German 1932. Cambridge, Polity Press, 1990
- LYOTARD, J., *The Differend: Phrases in Dispute*. Translated by G. Van Den Abbeele, Minneapolis, University of Columbia Press, 1990
- *The Inhuman: Reflections on Time*. Translated by G. Bennington and R. Bowlby, Oxford, Cambridge, Blackwell, 1983
- *- *La condizione post-moderna*, Milano, Feltrinelli, 2008
- *The Postmodern Explained*. Translated by J. Pefanis and M. Thomas, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988
- MALPAS, S., *Jean-François Lyotard*, London and new York, Routledge, 2002

- *MANZONI, A., *Del Romanzo Storico*, in http://manzoni.scarian.net/manzoni_del_romanzo_storico.html
- *MARCHESE, A., *L'officina del Racconto – Semiotica della Narratività*, Milano, Mondadori, 1990
- *MARSDEN, G., *Victorian Values: Personalities and Perspectives in 19th Century Society*, London, Longman, 1998
- McHALE, B., *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987
- *- *Constructing Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1993
- McKEON, M., *Theory of the Novel: a historical approach*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2000
- MILLER, A., *Novels behind Glass: Commodity, Culture and Victorian Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- MORAN, D., *Introduction to Phenomenology*, London, Routledge, 2000
- *MORETTI, F., *Il romanzo*, Vol. I-V, Torino, Einaudi, 2001
- *MUIR, E., *La struttura del Romanzo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972
- MURRAY, A., *Recalling London: Literature and History in the Work of Peter Ackroyd and Iain Sinclair*, London, Continuum, 2007
- MUZZIOLI, F., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, La Nuova Italia, Scientifica, 1994
- *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2000
- NEWTON, K. M., *Twentieth-century literary theory: a reader*, 1988
- OLSEN, L., *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Detroit, Wayne State University Press, 1990
- ONEGA, S., *Telling histories: narrativizing history, historicizing literature*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1995
- ONEGA, S. and J. A. STOTESBURY (eds.), *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2002
- O'NEILL, J., *The Poverty of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1994

- *O'NEILL, G., *The Gold Old Days: Crime, Murder and Mayhem in Victorian London*, London, Viking, 2006
- ORVIETO, P., *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Milano, La Nuova Italia, 1981
- *PAGETTI, C., *L'Impero di Carta*, Roma, Carocci, 1994
- *PARETI, G., *La tentazione dell'Occulto*, Torino, Bollati-Boringheri, 1990
- *PEARSALL, R., *Table-Rappers. The Victorians and the Occult*, London, The History Press, 2004
- *PECK, J., *How to Study a Novel*, Great Britain, Macmillan, 2004
- *PERSICO, G., *Madonne, Maddalene e Altre Vittoriane: Modelli Femminili nella Letteratura Inglese al Tempo della Regina Vittoria: i Testi e il Contesto*, 5 Voll., La Spezia, Agorà Edizioni, 2003
- *-, *Contrasti Vittoriani: Bibbia e veleno nella letteratura e nella società inglesi dell'Ottocento*, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, Università degli Studi di Catania, 2007
- PIETERS, J., *Speaking with the Dead: Explorations in Literature and History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005
- *PRIESTMAN, M., *Detective Fiction and Literature – The Figure on the Carpet*, Basingstoke and London, The Macmillan Press LTD, 1990
- *PRIETO, L. J., *Pertinenza e Pratica*, Milano, Feltrinelli, 1976
- *PROPP, V., *Morphology of the Folktale*. Revised edition. Translated by L. Scott, Austin, University of Texas Press, 1968
- *RADFORD, A. D. and N. TREDELL, *Victorian Sensation Fiction*, Basingstoke, Macmillan, 2009
- RALEIGH, J. H., *Victorian Morals and the Modern World, the Victorian Novel*, Oxford, Ian Watt ed., Oxford University Press, 1971
- RANCE, N., *The Historical Novel and Popular Politics in Nineteenth-Century England*, London, Vision, 1975
- REILLY, J., *Shadowtime: History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot*, London, Routledge, 1993
- *RICOEUR, P., *Time and Narrative*, Chicago, Chicago University Press, 1984
- *RODRIGUEZ MONEGAL, E., *El arte del Narrar*, Caracas, Diálogos, 1968

- SAMUEL, R., *Theatres of Memory I. Past and Present in Contemporary Culture*, London, Verso, 1994
- SANDERS, A., *The Victorian Historical Novel, 1840-1880*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1978
- *SANDERS, J., *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2006
- *SHIRES, L. M., *Rewriting the Victorians: Theory, History and the Politics of Gender*, London and New York, Routledge, 1992
- *SHOWALTER, E., *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Harmondsworth and New York, Penguin Books, 1987
- *SILVER, C. G., *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford and New York, OUP, 1999
- SMYTH, E. J., *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, Batsford, 1991
- SPOONER, C. and E. McEVOY, *The Routledge Companion to Gothic*, London and New York, Routledge, 2007
- STALEY, T., *Jean Rhys: A Critical Study*, Austin, University of Texas Press, 1979
- STEINER, G., *Language and Silence: Essays on Language, Literature and Inhuman*, New Haven, London, Yale University Press, 1998
- STEVENS, A. H., *British Historical Fiction Before Scott*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010
- STEWART, S., *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1984
- TODD, R., *The Retrieval of Unheard Voices in British Postmodernist Fiction: A. S. Byatt and Marine Warner, Luminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post) – Colonial, and the (Post) – Feminist*, Amsterdam, Theo D'Haen and Hans Bertens (eds.), Rodopi, 1994
- *TODOROV, T., *Le categorie del racconto letterario*, 1968
- *VICE, S., *Introducing Bakhtin*, Glasgow, Bell and Bain Ltd, 1997
- *WALKOWITZ, J. R., *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press, 1992
- *WAUGH, P., *Postmodernism: a Reader*, London and New York, Edward Arnold, 1992

*WEINRICH, H., *Tempus. Le funzioni dei Tempi nel Testo*, Bologna, 1978

WELLECK, R. e W. AUSTIN, *Teoria della Letteratura*, Traduzione di P. L. Contessi, Bologna, Il Mulino, 1965

WHITE, H., *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985

- *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1975

- *Storia e narrazione*. Traduzione di D. Carpi, Ravenna, Longo, 1999

*- *The Content and the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987

WHITE, S. K., *Political Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

WOLFREYS, J., *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002

WORTHINGTON, H., *The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005

ZIMMERMAN, V., *Excavating Victorians*, Albany, State University of New York Press, 2008

ARTICOLI

*AA.VV., "An interview with Peter Ackroyd", *boldtype*, <http://www.randomhouse.com/boldtype/1098/ackroyd/interview.html>

*AA. VV., "Historical Novels. The Limit to Which Authors May Go in Coloring Facts to Meet Fiction", *New York Times*, 30 Aug 1930

ANKERSMIT, F. R., "Historiography and Postmodernism", in *History and Theory*, 28.2 (1989): 137-53

BOOTH, W., *Distance and Point of View*, in *Essay in Criticism*, 1961, Volume IX, Issue 1

*CLARK, A., "Now You See It", *The Observer*, 19 November 2006

*CROWLEY, J., "The Woman Who Loved Dr. Jekyll", *The New York Times*, 4 February 1990

- DEAN, C. J., "Intellectual History and the Prominence of 'Things That Matter', in *Rethinking History*, 8.4 (2004): 537-47
- *EAGLETON, T., "Capitalism, Modernism and Postmodernism", in *New Left Review*, 152: 60-73
- *FERRIS, I., " 'On the Borders of Oblivion': Scott's Historical Novel and the Modern Time of Remnant", *Modern Language Quarterly*, Duke University Press, Vol. 70. N. 4, 2009, mlq.dukejournals.org
- , "Printing the Past: Walter Scott's Bannatyne Club and the Antiquarian Document", in *Romanticism*, 11.2 (2005), 143-60
- FRIEDMAN, N., "Forms of the plot", *Journal of General Education*, 8, 1955, 241-253
- GOLDSWORTHY, K., "Angela Carter: An Interview", *Meanjin*, 44(1): March 1985, 4-13
- *GREENLAND, C., "Transports of magic", *independent.co.uk* – Book review, 7 October 1995
- HABERMAS, J., "Modernity versus Postmodernity", in *New German Critique* 22, (1981): 3-14
- HEIRBRANT, S., "Historical Novels and the French Revolutions", in *Tropes of Revolution: Writers' Reaction to Real and Imagined Revolutions, 1789-1989*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1991
- *INDIANA, G., "Emma Tennant", *BOMB* 39, Spring 1992
- JAMESON, F., "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983
- KATSAVOS, A., "An Interview with Angela Carter" in *Review of Contemporary Fiction*, 1994
- *LINEHAN, K., "The devil can cite scripture: intertextual hauntings in *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*", *Journal of Stevenson Studies*, University of Sterling, Vol. 3, 5-32
- , "Closer than a Wife: The Strange Case of Dr. Jekyll's Significant –ther", in *Robert Louis Stevenson Reconsidered: New Critical Perspectives*, 85-100
- *McDOWELL, L., "Two sides to every story – Emma Tennant interview", *news.scotsman.com*, 31 July 2008
- MOUNT, H., "Portrait of a driver: Gyles Brandreth", *The Daily Telegraph*, London, 21 Jan 2009

PYKETT, L., "The Newgate Novel and Sensation Fiction, 1830-1868", in *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, CUP, 2003

- "The Material Turn in Victorian Studies", in *Literature Compass* 1, (2003): 1-5

*RADFORD, C., "A gory but cerebral murder story", *The Telegraph*, 14 October 2011

RAPPORT, E., "Imperial Possessions, Cultural Histories and the Material Turn", *Victorian Studies* 50.2 (2008): 289-296

REILLY, J. M., "Clues", in *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York and Oxford, OUP, 1999

RICH, A., 'When We Dead Awaken: Writing as Re-vision', in Adrienne Rich's Poetry, 1975

*ROBLIN, I., "Writing as Re-vision: the Strange Cases of Emma Tennant's *Two Women of London* and Valerie Martin's *Mary Reilly*", O.R.A.C.L.E., <http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/315.html>

ROCHE, A., "Outwards from the Centre", *Interzone*, N. 99, September 1995

STERLING, B., http://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05

STEWART, G., "Film's Victorian Retrofit", in *Victorian Studies* 38.2 (1995): 153-98

SYMONS, J., "Crime Novel", in *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York and Oxford, OUP, 1999

CONVEGNI

ESSE-8: LONDON 2006, S35. Revenants and Hauntings in Neo-Victorian Fiction. London, 29 August – 2 September 2006

Neo-Victorianism: the Politics and Aesthetics of Appropriation. University of Exeter, 10-12 September 2007

Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Rewriting and Revising the Past. University of Wales, Lampeter, 22-24 August 2008

Past versus Present - 10th Annual Conference of British Association for Victorian Studies (BAVS) and 7th Annual Conference North American Victorian Studies Association (NAVSA). Churchill College, Cambridge, 13-15 July 2009

Echoes of the Past: Women, History and Memory in Fiction and Film. Newcastle University, 26-28 June 2009

Fashioning the Neo-Victorian. Iterations of the Nineteenth Century in Contemporary Literature and Culture. Friedrich – Alexander University, Erlangen-Nuremberg, 8-10 April 2010

Neo-Victorian Art and Aestheticism. University of Hull, Hull, 25-26 March 2011

SITOGRAFIA

www.neovictorianstudies.com

www.christopher-priest.co.uk

www.gylesbrandreth.net

www.guardian.co.uk

observer.guardian.co.uk

www.independent.co.uk

www.thetimes.com

www.nytimes.com

www.fantasticfiction.co.uk

www.victorianlondon.org

<http://literature.britishcouncil.org>

www.contemporarywriters.com

www.adaptation.oxfordjournals.org

www.litencyc.com

en.wikipedia.co.uk
www.sarahwaters.com
justjots.blogspot.com
manoverboard.nz-blogspot.com
www.alibris.com
www.amazon.co.uk
www.bbc.co.uk
www.downtownexpress.com
www.gillonaitkenassociates.co.uk
www.librarything.com
www.nybooks.com
www.powells.com
www.panmacmillan.com
www.harcourtbooks.com
www.calderdale.gov.uk/leisure/libraries/readers
www.bavsuk.org
listserv.indiana.edu/cgi-bin/wa-inb.exe?A0=VICTORIA
vos.ucsb.edu
www.victorianresearch.org
www.postcolonialweb.org
www.contemporarywriters.com
www.asbyatt.com
www.readinggroupguides.com
myhome.naver.com/ingemund