



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI**  
**DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI**  
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE MODERNE E  
COMUNICAZIONE INTERCULTURALE (LM-38)

**TWO WOMEN OF LONDON (1989) DI E. TENNANT:  
LA POZIONE MAGICA DI DR. JEKYLL NEL XX SECOLO**

**RELATRICE:**  
**PROF.SSA SIMONETTA FALCHI**

**CORRELATORE:**  
**PROF. DAVID BRETT**

**TESI DI LAUREA DI:**  
**VALENTINA PETTORRU**

**ANNO ACCADEMICO 2014-2015**

# Indice

Introduzione.....	3
Capitolo 1. Vittorianesimo e Postmoderno.....	6
1.1 Il Vittorianesimo.....	6
1.2 L'età vittoriana.....	7
1.2.1 La Regina Vittoria.....	7
1.2.2 Uno sguardo panoramico sul periodo vittoriano.....	9
1.2.3 La persistenza del romanticismo.....	11
1.3 L'età vittoriana nella letteratura inglese.....	12
1.3.1 Prosa.....	13
1.3.2 Poesia.....	13
1.3.3 Teatro.....	14
1.4 Il romanzo vittoriano.....	14
1.5 L'era post-moderna.....	17
1.5.1 Il Postmodernismo .....	18
1.5.2 L'architettura e l'arte postmoderna.....	20
1.5.3 La filosofia postmoderna.....	21
1.5.4 Letteratura e spettacolo nell'era post-moderna.....	21
1.5.5 La letteratura postmoderna.....	22
1.6 Riscrivere il romanzo vittoriano nell'era post-moderna.....	25
1.6.1 Il “Neo-Victorian Novel”.....	25
1.6.2 La cultura Steampunk.....	27
Capitolo 2. Robert Louis Stevenson e The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde....	29
2.1 R. L. Stevenson.....	29
2.1.1 Vita e opere.....	30
2.1.2 Testimonianze.....	38
2.1.3 La produzione letteraria stevensoniana .....	40
2.1.4 La scrittura del nomadismo di Stevenson.....	40
2.1.5 Il dibattito critico .....	41
2.2 Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde.....	45
2.2.1 La struttura dell'opera.....	45
2.2.2 La trama.....	47
2.2.3 The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde.....	51
Capitolo 3. Two Women of London.....	55
The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde.....	55

3.1 Le riscritture del Dr. Jekyll e Mr. Hyde di Stevenson .....	55
3.2 Emma Tennant.....	59
3.2.1 Vita e opere.....	59
3.3 Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde.....	62
3.3.1 Struttura e trama dell'opera.....	62
3.3.2 I personaggi.....	65
3.3.3 Sull'opera e sull'autrice.....	68
3.3.4 Stevenson e Tennant.....	72
Conclusioni.....	79
Bibliografia.....	82
Sitografia.....	84
Appendice 1.....	86
Appendice 2.....	90

# Introduzione

Durante l'epoca vittoriana, il romanzo si conferma come il genere più amato della letteratura inglese. Numerosi autori si cimentano nello scrivere i capolavori del periodo vittoriano, come *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson, *Oliver Twist* di Charles Dickens, *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll, e così via. La serializzazione delle pubblicazioni incrementa la popolarità di questo genere letterario riducendone il prezzo, fatto che, insieme a un aumento del tasso di alfabetizzazione, a miglioramenti tecnologici nella stampa e a una migliore distribuzione della ricchezza, permette a più persone di interessarsi alla letteratura.

L'età vittoriana fu non solo la più lunga ma anche la più grandiosa nella storia della narrativa inglese e oggi assistiamo a numerose e acclamate riscritture e rivisitazioni delle tanto amate opere vittoriane.

Il restyling della letteratura ottocentesca si verifica a partire dall'epoca postmoderna, anni Cinquanta, grazie al mutato atteggiamento dello scrittore post-moderno e al suo modo di raccontare, che considera inaccettabili le ideologie e le certezze proprie del periodo moderno, e legittima, in sede espressiva, la mescolanza e la contaminazione di moduli e stili disparati, traendo spesso ispirazione, nella sua narrativa, da alcuni dei più famosi romanzi vittoriani. Le rivisitazioni dei romanzi vittoriani adottano una prospettiva revisionista e rivoluzionaria sull'epoca passata, sui suoi valori, e si sono sviluppate in maniera talmente energica da portare alla nascita e all'affermazione, negli anni '80 e '90, di un genere tutto nuovo: il genere neo-vittoriano.

Di norma, tutti i romanzi che costituiscono rivisitazioni e riscritture di opere vittoriane si avvalgono della critica a questioni morali, etiche e sociali del periodo e ri-immaginano il mondo vittoriano dal punto di vista contemporaneo, servendosi di un'ampia gamma di espedienti postmoderni. Essi adottano, quindi, una prospettiva contemporanea nel rivolgersi al passato e con questo passato trovano diversi elementi di affinità: l'atmosfera culturale, ad esempio, in quanto

nella società vittoriana erano presenti la stessa ansietà e le stesse inquietudini che caratterizzano la società postmoderna, dovute a una frenetica crescita e sviluppo sotto tutti gli aspetti politici e sociali. Si può in questo modo dare una spiegazione alla presenza di temi ricorrenti come ad esempio la ricerca della propria identità, il rapporto tra scienza ed etica, il tema della sessualità. Non è, dunque, un caso che la maggior parte dei romanzi rivisitati su sfondo vittoriano si basi sul modello della *detective story*: l'indagine condotta è duplice, poiché non solo è relativa alla risoluzione del mistero che si svolge tra le pagine del romanzo, ma soprattutto perché mira ad indagare l'individuo nel suo aspetto psicologico.

Le due epoche, quella vittoriana e quella postmoderna, sono unite in questo elaborato grazie a una delle più rappresentative e originali riscritture di storie vittoriane: *Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* ad opera della scrittrice scozzese Emma Tennant, che riprende, in modo brillante e ricco di stimoli intellettuali e sociali, la storia dei Jekyll e Hyde di Stevenson.

Per comprendere al meglio la riscrittura di Emma Tennant si è reso necessario fare un'ampia panoramica sulle due epoche che, nell'unione dei propri influssi letterari, hanno portato quest'autrice talentuosa a raccontare ai lettori la sua versione di un'opera così misteriosa e affascinante come è quella di Stevenson. Nel primo capitolo, dunque, si vedranno nel dettaglio le caratteristiche dell'era vittoriana (e la sua idea di romanzo) e le caratteristiche dell'epoca che ebbe origine a più di un secolo di distanza dalla prima, quella postmoderna, e che arriva fino ai giorni nostri.

Nel secondo capitolo, si è invece passati al racconto della vita piena e ricca di avventure di Robert Louis Stevenson, vita che influì in modo decisivo sulla stesura del suo romanzo di maggior successo, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, che verrà dettagliatamente analizzato, facendo anche riferimento al dibattito critico che la pubblicazione del libro, inizialmente uscito a puntate, innescò nello scenario dell'Inghilterra vittoriana.

Il terzo ed ultimo capitolo è dedicato a *Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* e alla sua autrice Emma Tennant, che

con sorprendente maestria riesce a trascinare la storia di Stevenson in un universo parallelo moderno e femminista, dove il grande male dell'umanità è rappresentato non più dall'ossessione di una vita vissuta secondo rigide regole comportamentali e priva di qualsiasi vizio ma dall'ossessione della bellezza e dell'eterna giovinezza.

# Capitolo 1. Vittoriantesimo e Postmoderno

Nella prima parte di questo capitolo saranno illustrate alcune nozioni e caratteristiche inerenti all'epoca vittoriana e si delinea un quadro dell'atmosfera sociale e culturale che permeava l'Inghilterra del XIX secolo; nella seconda parte di esso, invece, verrà tracciato il profilo dell'era post-moderna nell'intento di evidenziare le varie peculiarità e differenze storico-culturali delle due epoche.

## 1.1 Il Vittoriantesimo

Il termine *Vittoriantesimo* indica propriamente il culmine della potenza industriale e imperiale britannica, coincidente con il lungo regno della regina Vittoria (dal 1837 al 1901: rispettivamente, l'anno dell'incoronazione e quello della morte della regina Vittoria). Il concetto di Vittoriantesimo è utilizzato in storiografia per indicare un atteggiamento morale e comportamentale di origine ottocentesca, fondato su uno spirito di rinuncia e autocontrollo, che esalta il lavoro e il sacrificio e ritiene che il fallimento economico e la libertà sessuale siano sintomi di vizio. Portavoce di questa mentalità e stile di vita fu l'alta borghesia delle professioni, dell'economia e dell'amministrazione, in un contesto dove regnava una rigida stratificazione sociale, non priva di slanci paternalistici verso i ceti più poveri. La famiglia borghese, con la netta separazione della sfera maschile da quella femminile, è la colonna portante di questo modo di vivere. Negli Stati Uniti il vittoriantesimo è stato atteggiamento diffuso, pur non raggiungendo mai il livello di affermazione che trovò in Gran Bretagna, a causa della maggiore osmosi tra i ceti e l'ampiezza e diversità socio-territoriale. Il vittoriantesimo alto borghese ha soprattutto caratterizzato le élite della Nuova

Inghilterra e delle città dell'est, mentre le chiese protestanti a vasta base popolare, quali quelle battista e metodista, hanno diffuso etiche e comportamenti simili nel vasto ceto medio e medio-basso del paese. La storiografia è soprattutto impegnata nel mettere in luce le profonde angosce, le doppiezze di comportamento, le aspirazioni represses che agitavano l'etica vittoriana al di là della sua apparente armoniosità.

## 1.2 L'età vittoriana

### 1.2.1 *La Regina Vittoria*

La trama di eventi, atteggiamenti e tensioni che costituivano la cornice ideologica entro la quale si formò quel fenomeno culturale che ha il nome di vittorianesimo può essere raffigurata, facendo un'ipotesi interpretativa volutamente semplicistica, come l'incontro di elementi che, pur essendo sostanzialmente diversi, riescono a trovare un comune terreno di dialogo e di confronto.

Come scrive Marroni (2004, p.13):

Conservazione e mutamento, vecchio e nuovo, nostalgia e progresso, stabilità e incertezza, religiosità e agnosticismo, sentimento di appartenenza e angoscia della separatezza sono le polarità salienti i cui termini delineano il paradigma della contraddizione sul quale viene costruito l'edificio vittoriano. Tali polarità definiscono anche una serie di ampie aree di ambivalenza e ambiguità, in cui la convivenza e compresenza delle antitesi segnano il tratto distintivo dell'intera epoca. In un quadro di grande mobilità sociale e di estrema labilità dei confini e degli ambiti della conoscenza, [...] l'unico modo per lottare contro il caos e l'anarchia pare essere la riproposizione di valori condivisi e condivisibili, in grado di affermare senza mezzi termini la preminenza della continuità sulla discontinuità.

Proprio nell'ambito di questa osservazione, la figura della regina Vittoria diventa un punto di riferimento essenziale, capace di riaffermare non solo il prestigio di una monarchia in evidente declino di consensi e popolarità, ma, dopo solo pochi anni di regno, persino in grado di riassumere in sé anche gli altri



valori fondamentali, in primis una concezione sacra e inviolabile della famiglia non sconnessa dal primato dell'idea di nazione.

Nonostante i conflitti che permeano la società, nonostante il sempre più acuto contrasto città/campagna, e nonostante il crescente gap che allontana i ricchi dai poveri, la giovane regina si pone come un'inviolabile icona culturale in cui si unisce lo spirito di una nazione che si appresta a conquistare la leadership economica e politica del mondo, con gli ideali di una società che vede nella famiglia e nella tutela del nucleo familiare una salda barriera contro il caos pubblico e privato. La regina rappresenta soprattutto il fondamento di una visione culturale che aspirava a collocare fra le mura domestiche i valori di verità, autenticità e armonia, in contrasto col mondo esterno che appariva sempre come dissimulazione, doppiezza e confusione<sup>1</sup>.

Al di là dei vari aspetti della cultura vittoriana, particolare attenzione deve essere data alla tematica del cambiamento e del suo rapporto con la capacità di crearsi una coscienza nazionale in grado di estendere i suoi domini ben oltre i propri confini geografici di isola che, per molti versi, sembravano costituire un limite alla sua vocazione all'espansione e al controllo del mercato mondiale.

Di qui l'importanza simbolica della data del 12 maggio 1876, che segnò l'apoteosi dell'unità e dell'orgoglio britannico. Nel giorno in cui la regina Vittoria fu proclamata imperatrice delle Indie, la fastosa cerimonia dell'incoronazione assunse i connotati di un riconoscimento ufficiale dell'assoluto primato del Regno Unito su tutte le altre nazioni del mondo<sup>2</sup>. Nell'immaginario popolare, quarant'anni dopo la sua incoronazione, la grande regina pareva finalmente realizzare quel passaggio ad una nuova fase storica che Edward Bulwer Lytton<sup>3</sup> aveva presagito già nel 1840, dalle pagine della "Westminster Review":

Young, fair, trusted, beloved, new to business and to life, the sovereign of England commences a reign, that in the course of nature will last beyond the

---

<sup>1</sup> J. Flanders, *The Victorian House. Domestic Life from Childbirth to Deathbed*, London, Harper-Collins, 2003, pp.19-22.

<sup>2</sup> La strada per arrivare al conferimento di *Regina et Imperatrix* fu tutt'altro che semplice. La proposta del primo ministro Benjamin Disraeli, fortemente incoraggiata dalla stessa regina, che già da tempo si era autoproclamata imperatrice delle Indie, non ebbe un'immediata attuazione e accettazione da parte del Parlamento, riluttante a concedere alla monarchia ulteriori poteri.

<sup>3</sup> Londra, 25 maggio 1803-Torquay, 18 gennaio 1873; fu un romanziere, poeta, drammaturgo e politico inglese.

generation who hailed in the Reform Bill – the charter of new liberties – the transition to a new age of British Culture.

Nell'immagine bulweriana la regina Vittoria comincia a stagliarsi sull'orizzonte della storia britannica come una figura di straordinaria pregnanza iconica, alla cui indole carismatica è subito associata l'idea di transizione verso una nuova epoca. Superata la prova del *Reform Bill* del 1832, la società inglese sembra ormai avviata, sotto l'ala di una regina «giovane, bella, affidabile e amata», verso un periodo di prosperità economica e tranquillità sociale.

L'immagine sacralizzata della regina innocente, pura e positiva («new to business and to life») indica, per l'intera popolazione inglese, la strada maestra di una nuova epoca, nella quale si assiste a un ripensamento del ruolo della monarchia intesa non più unicamente come difesa dei privilegi aristocratici, ma come termine di mediazione fra le istanze progressive della classe borghese e le resistenze al cambiamento della vecchia nobiltà fondiaria<sup>4</sup>.

### *1.2.2 Uno sguardo panoramico sul periodo vittoriano*

La regina Vittoria fu incoronata appena diciottenne nel 1837, in un periodo caratterizzato da forti scontri sociali, e morì nel 1901, un anno dopo la nascita del partito laburista. Durante il suo regno l'Inghilterra divenne la massima potenza imperiale mondiale, consolidando la ricchezza derivata dalla rivoluzione industriale, espandendosi verso nuovi mercati e nuove terre produttrici di materie prime a bassissimo costo e mettendo a frutto le cognizioni acquisite attraverso sempre nuove scoperte scientifiche. Negli anni intorno alla metà del secolo iniziò l'ascesa di una classe media soddisfatta e fiera di sé, la cui smisurata fiducia nelle proprie capacità imprenditoriali e nel proprio stile di vita – concentrato sul perseguimento dell'utile e del pratico – portò, nella sfera sociale, all'esplosione del libero mercato e del capitalismo e, nella sfera privata, all'imborghesimento, alla volgarizzazione e alla dissolvenza dei valori romantici.

Il febbrile riformismo che caratterizzò il primo vittorianesimo si concretizzava nella diffusa aspirazione a un miglior tenore di vita. Mentre, sulla

---

<sup>4</sup> F. Marroni, *Miti e mondi vittoriani: La cultura inglese dell'Ottocento*, Roma, Carocci Editore, 2004, pp. 13-16.

scia della rivoluzione industriale, si formavano nuove città, che nella loro stessa struttura edilizia riflettevano i traumi di un passaggio da un'economia rurale a una realtà urbana ricca di problemi legati all'inurbamento di sempre crescenti masse di popolazione agricola, Londra divenne la capitale del mondo moderno.

In letteratura – l'argomento verrà poi approfondito nella sezione seguente – la *pruderie* oscurava lo spirito eroico del romanticismo: già nel 1818 Bowdler<sup>5</sup> si proponeva il compito di riscrivere Shakespeare nel segno del presunto decoro borghese, nel vittorianesimo imperante degli anni Cinquanta, con Dickens, la passione venne sostituita con il sentimentalismo degli affetti domestici e l'empatia con la natura della rappresentazione pittoresca.

Nel privato, all'interno delle famiglie borghesi, regnava il doppio standard di comportamento: mentre all'uomo era concesso mantenere alla luce del giorno una sembianza di rigoroso ed intransigente decoro e al tempo stesso, nelle ore notturne, ricercare piaceri proibiti, si assisteva a una graduale desessualizzazione delle donne delle classi medie, costrette a ricoprire il ruolo di angeli del focolare, a cui si contrapponeva l'aumento della prostituzione femminile presso i ceti inferiori. Le donne erano, dal punto di vista vittoriano, esseri puri e puliti; i loro corpi non dovevano essere adornati con gioielli di alcun tipo né essere utilizzati per sforzi fisici o nella pratica sessuale. Esse non potevano esercitare alcuna professione – salvo quella di insegnante o di domestica – e non potevano essere titolari di conti correnti o libretti di risparmio e, tanto meno, possedere alcuna proprietà.

Nel secondo Ottocento, quando la regina si ritirò dalla scena pubblica, apparivano più evidenti i segnali del dubbio che intaccava le fino ad allora salde certezze borghesi, ma già da alcuni decenni alla stabilità economica e politica si affiancava un diffuso senso di insicurezza e precarietà; all'agiatazza della *middle-class*, la povertà del proletariato; alla corsa all'arricchimento, il rafforzamento delle credenze religiose.

La perdita di consenso che andò sempre a crescere dal 1880 non fece che porre in rilievo elementi di disagio già presenti sullo sfondo della facciata

---

<sup>5</sup> Bath, 11 luglio 1754-Swansea, 24 febbraio 1825; fu un medico e filantropo inglese. Viene principalmente ricordato per aver pubblicato *The Family Shakspeare*, una versione espurgata del lavoro di William Shakespeare, intesa ad essere più appropriata per le donne e i bambini del XIX secolo rispetto all'originale.

appagata e compiaciuta del vittorianesimo regnante. I primi movimenti femministi portavano in prima linea le problematiche della condizione femminile nell'era vittoriana; inoltre, movimenti sindacalisti, socialisti e marxisti si impegnavano a porre l'accento sulla situazione precaria delle classi operaie.

Non è sorprendente pensare agli intellettuali del tempo che, nel tentativo di comprendere e analizzare gli effetti del capitalismo industriale sugli individui e sulla società, finivano per denunciare la vicinissima autodistruzione della filosofia vittoriana.

A fine secolo, l'atmosfera culturale inglese appariva profondamente cambiata. La reazione all'ipocrisia borghese e al materialismo industriale si traduceva nel rifiuto di qualsiasi intento – politico, didascalico, di denuncia o morale – all'opera d'arte. «L'arte non esprime mai nient'altro che se stessa», scriveva Oscar Wilde, e aggiungeva «La Vita imita l'Arte, più che questa non imiti quella»<sup>6</sup>.

### 1.2.3 *La persistenza del romanticismo*

La storia della cultura vittoriana è in primo luogo la storia di come i vittoriani si misurarono con il romanticismo. Non solo l'universo letterario, ma anche il più ampio contesto epistemico e la stessa mentalità furono il risultato di un continuo processo di interpretazione e indagine della proprio posizione rispetto alla *Weltanschauung* romantica, la cui complessità di linguaggi e atteggiamenti rappresenta il passaggio obbligato verso la formazione di un'identità nazionale che sia espressione e interfaccia della nuova epoca. Questo fenomeno ebbe termine solo quando il periodo vittoriano raggiunse il suo epilogo.

L'orizzonte romantico non costituisce soltanto un imprescindibile punto di riferimento letterario e una lezione storico-filosofica proveniente dal passato, ma anche e soprattutto la diffusa persistenza di un intero sistema culturale, le cui ricche disseminazioni e diramazioni si estendono su tutta la temperie ottocentesca. Tutto ciò si manifesta in un modo assai incisivo e determinante, tale da rendere il vittorianesimo il palcoscenico di una disambiguazione e

---

<sup>6</sup> P. Bertinetti, *Breve storia della letteratura inglese*, Torino, G.Einaudi, 2004, pp. 190-192.

riattualizzazione permanente dell'assiologia romantica, di cui viene accolto e discusso anche il paradigma politico di un radicale rinnovamento della società.

Gli intellettuali vittoriani vissero sempre all'ombra della corrente romantica, la cui idea del mondo, dinamica e progressista, dava forma a una vasta possibilità di percorsi per una cultura (quella vittoriana) che si autodefiniva come cultura in via di formazione; il romanticismo era – dal punto di vista della condizione vittoriana – un modello di pensiero forte per la sua posizione storico-culturale e artistica che si mostrava contrassegnata dal dubbio, dall'instabilità ontologica, e da un rapporto lacerante e contraddittorio con la sfera religiosa.

Si potrebbe affermare che la società britannica, almeno a livello di élite, fu culturalmente e testualmente intrisa del linguaggio dei romantici, del loro modo di avvertire il rapporto con il mondo e, in particolar modo, del loro protendersi verso una verità universale che, per quanto potesse apparire vicina, non veniva mai raggiunta.

### **1.3 L'età vittoriana nella letteratura inglese**

L'età vittoriana fu, come si è visto, un'età caratterizzata da profondi mutamenti sociali, che spinsero gli autori del periodo a prendere posizione su temi di immediato e comune interesse. Alcune forme letterarie tipicamente romantiche continuarono a dominare per gran parte del secolo, ma molti scrittori concentrarono la loro attenzione su temi quali la crescita della democrazia inglese, l'educazione delle masse, le difficili condizioni di vita degli operai, il progresso industriale e l'affermazione di una filosofia materialistica; a tutto ciò si aggiunse il dubbio che le nuove scoperte scientifiche insinuarono nelle credenze religiose, prima tra tutte la teoria dell'evoluzione di Darwin<sup>7</sup> e lo studio storico della Bibbia, che indussero molti intellettuali a indagare con rinnovato interesse problemi legati ai concetti di fede e verità.

---

<sup>7</sup> Teoria pubblicata il 24 novembre 1859, nella quale il naturalista inglese Charles Darwin spiega la sua teoria secondo cui “gruppi” di organismi di una certa specie si evolvono gradualmente nel tempo attraverso un processo di selezione naturale che porta all'estinzione degli individui più deboli (quelli, cioè, che sono meno adatti a sopravvivere in determinate condizioni ambientali).

### 1.3.1 Prosa

La ricca produzione in prosa del periodo è dovuta a grandi scrittori che presero parte ai più importanti dibattiti sociali: mentre lo storico Thomas Babington Macaulay esprimeva, con prosa limpida e toni equilibrati, la soddisfazione e la fiducia della borghesia nei confronti del progresso economico, John Henry Newman si schierava contro il materialismo e lo scetticismo dell'era vittoriana, auspicando il recupero della fede cristiana. Altrettanto critico nei confronti del materialismo e dell'utilitarismo, Thomas Carlyle, proponeva il culto del lavoro come manifestazione dell'energia che muove l'universo e un'austera religiosità che permetta al genere umano di riscoprire il valore e la nobiltà dell'esistenza.

Al contrario John Ruskin e Walter Pater, entrambi critici nei confronti della civiltà industriale, si mostrarono principalmente interessati al recupero di una dimensione estetica. In Ruskin tale dimensione è ancora saldamente legata a una visione etica e sociale dell'arte, mentre in Pater si limita all'affermazione del principio dell'*arte per il gusto dell'arte*<sup>8</sup>, dando luogo a un elegante e prezioso edonismo anti-vittoriano, che susciterà grande entusiasmo nella generazione del decadentismo.

### 1.3.2 Poesia

Come gran parte dei prosatori, anche i tre maggiori poeti dell'età vittoriana, Alfred Tennyson, Robert Browning e Matthew Arnold, indagarono temi sociali. Segnato dalla formazione romantica, Tennyson affrontò problemi di fede religiosa, mutamenti sociali e potere politico, soprattutto nell'elegia *In memoriam* (1850) e negli *Idilli del re* (1859), elaborando uno stile e optando per posizioni conservatrici che contrastavano con l'asprezza della poesia di Robert Browning, autore di diverse raccolte poetiche fra cui *Campane e melograni* (1847), *Uomini e donne* (1855), *Dr. amatis Personae* (1864). Matthew Arnold, acuto critico letterario oltre che poeta, espresse in componimenti come *Dover Beach* (1867) un amaro e disilluso pessimismo, lenito da un profondo senso di

---

<sup>8</sup> Cfr. W. Pater, *Marius the Epicurean*, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985.

responsabilità nei confronti del destino umano in tempi di frenetica trasformazione.

In posizione antitetica rispetto ai valori di impegno sociale e decisamente più vicina alla cultura estetico-decadente di fine secolo, era invece la poesia di Algernon Charles Swinburne, Dante Gabriel Rossetti e William Morris. Gli ultimi due furono anche celebri artisti, legati al movimento preraffaellita, i cui adepti si proponevano di liberare la creatività dal materialismo e dal realismo più convenzionale per ricondurla a una più complessa autenticità conoscitiva. In quel periodo il rapporto fra la letteratura e le arti visive fu particolarmente intenso e significativo: i temi pittoreschi richiamavano spesso le composizioni poetiche più apprezzate del tempo, o si ispiravano alle rielaborazioni moderne della tradizione classica e medievale.

### *1.3.3 Teatro*

L'impegno politico e morale ispirò le opere dell'irlandese George Bernard Shaw, che più di chiunque altro si adoperò per riportare il teatro, irrigidito nelle convenzioni della farsa e del melodramma, a una più vivace e concreta rappresentazione della realtà. Ispirandosi anche alle più innovative teorie economiche e filosofiche, con una pungente vena satirica sferrò spietati attacchi al perbenismo, all'ipocrisia e alla mentalità conformista dell'epoca vittoriana.

Nell'ultimo scorcio di secolo occupa un posto di particolare rilievo l'opera teatrale di Oscar Wilde. Le sue quattro commedie *Il ventaglio di Lady Windermere* (1892), *Una donna senza importanza* (1893), *Un marito ideale* (1895) e *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (1895) costituiscono forse il migliore esempio di teatro brillante, non privo di caustici spunti di satira sociale.

## **1.4 Il romanzo vittoriano**

Fra tutti i generi letterari che trassero ispirazione dall'epoca vittoriana – tra cui i sopra citati generi di prosa, poesia e teatro – il romanzo rappresenta

sicuramente il genere di maggior successo. Nel momento in cui l'estetica romantica cedette il passo all'osservazione delle relazioni sociali e dei problemi individuali, infatti, il romanzo divenne la forma dominante all'interno della letteratura vittoriana. Il graduale passaggio tra le due fasi è individuabile, all'inizio dell'Ottocento, nei romanzi di Jane Austen (*Orgoglio e pregiudizio*, 1813; *Emma*, 1816). Erede dei grandi romanzieri del Settecento e raffinata indagatrice di ambienti domestici e provinciali, la Austen analizzò tensioni e tormenti segreti in una fitta trama di rapporti interpersonali.

Negli stessi anni, il romanzo storico di Walter Scott (*Ivanhoe*, 1820) stabiliva una tendenza alla ricostruzione favolosa del passato. Soltanto con Charles Dickens e William Makepeace Thackeray iniziò il processo di maturazione che avrebbe poi portato alla coerente indagine delle motivazioni psicologiche, dei condizionamenti sociali e della loro interazione. I romanzi di Dickens (*Oliver Twist*, 1836-1839; *David Copperfield*, 1849-50; *Grandi speranze*, 1861) mostrano la sua straordinaria abilità nel denunciare i problemi sociali, creando nel contempo un universo di personaggi indimenticabili, ritratti con umorismo e gusto per la caricatura.

La tendenza al sentimentalismo, a cui Dickens spesso cedeva, è meno marcata nei romanzi di Thackeray (come *La fiera delle vanità*, 1847-48), in cui l'autore si concentra sull'analisi degli ambienti della media e alta borghesia, mostrando una notevole destrezza nella creazione dei personaggi e nel controllo dello stile: doti che, tuttavia, non gli consentirono di stabilire con i lettori il rapporto immediato che riuscì invece a instaurare Dickens.

Altre figure importanti del romanzo vittoriano furono Anthony Trollope, celebre per le sue indagini degli ambienti ecclesiastici e dei circoli politici, che egli conduceva con una garbata ironia; Emily Brontë, che può essere considerata un'erede del romanticismo per la forza selvaggia con cui rappresentò turbamenti e passioni in *Cime tempestose* (1847); George Meredith, scrittore difficile e sofisticato, di cui oggi si ricorda soprattutto *L'egoista* (1879); Thomas Hardy, che negli ultimi decenni del secolo scrisse romanzi segnati da un cupo pessimismo circa le possibilità dell'uomo di cambiare il proprio destino.



Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling e Joseph Conrad puntarono, invece, ad un recupero della narrativa di azione e di avventura, scegliendo ambientazioni esotiche come sfondo a romanzi di formazione, ad acute analisi dei rapporti sociali, o a astruse esplorazioni della psiche umana. Un'altra tendenza fu quella di Enoch Arnold Bennett e John Galsworthy, che rappresentarono il loro tempo con grande accuratezza realistica.

Come Edward Said<sup>9</sup> ha acutamente sottolineato in *Culture and Imperialism*, il romanzo vittoriano formò e articolò la potenza britannica ottocentesca, accompagnando con il suo sviluppo la continuità della politica imperiale, e contribuendo a mantenere intatto l'ordine costituito. Classificandosi come forma borghese per eccellenza, atta a rafforzare e perfezionare lo *status quo* attraverso la storicizzazione del passato e la narrazione del presente, il romanzo illustrò l'affermarsi delle classi medie, rivolgendosi apertamente a esse e ricercando un rapporto diretto con il pubblico, che si manifestava attraverso la pubblicazione seriale. Il ritmo narrativo, la caratterizzazione dei personaggi e lo svolgimento degli episodi erano influenzati da un sistema di diffusione a puntate: le narrazioni erano pubblicate tramite episodi mensili – tre-quattro alla volta per un totale di 12-18 mesi – in appendice a periodici o a dispense autonome, che potevano poi essere rilegate a formare i romanzi in tre volumi imposti dalla politica editoriale del periodo. In tal modo, mentre l'opera si creava con la collaborazione dei lettori, le cui opinioni di gradimento potevano perfino modificare gli svolgimenti narrativi previsti dall'autore, il romanzo era costretto a sottostare sempre più alle leggi del mercato.

Gli scrittori che vivevano della propria penna si moltiplicarono in maniera esponenziale, e ciò portò ad un'inflazione letteraria dal valore disomogeneo; come se non bastasse, gli autori dovevano tenere conto anche delle regole imposte dalle potentissime biblioteche circolanti che reclamavano opere passibili di essere lette ad alta voce la sera davanti al caminetto, senza che alcuna frase in esse contenuta potesse «imporporre la guancia di una vergine». In questo senso, la letteratura divenne strumento di controllo delle masse e creazione di consenso,

---

<sup>9</sup> Gerusalemme, 1 novembre 1935- New York, 25 settembre 2003; è stato uno scrittore palestinese naturalizzato statunitense. Anglista, docente di inglese e letteratura comparata alla Columbia University, teorico letterario, critico e polemista, è particolarmente noto per la sua critica del concetto di Orientalismo.

ovvero pedina di un progetto pedagogico volto, da un lato, a favorire l'alfabetizzazione, dall'altro a conservarne l'innocuità.

È questa un'ulteriore manifestazione della peculiare ambiguità vittoriana che si esprime figurativamente non solo nelle numerose storie di sosia e sdoppiamenti di personalità che passarono attraverso il romanzo ottocentesco, da Emily Brontë e Dickens fino a Stevenson e Wilde a fine secolo, ma anche, a livello narratologico, nella ripetuta inosservanza dei canoni realisti degli autori vittoriani, nella mescolanza cioè, in molte opere, di elementi caratteristici del *romance* assieme a elementi propri del *novel*, dalle trame fiabesche e melodrammatiche dei romanzi realisti dickensiani fino alle avventure esotiche di Stevenson e Kipling.

La grande fioritura del romanzo vittoriano ebbe origine dalle rovine del romanticismo individualista, e si esplicò nel passaggio dalla contemplazione dell'animo umano (e dal conseguente desiderio di rendere i lettori partecipi delle sensazioni percepite) alla raffigurazione, spesso pervasa di ironia, di un'intera società; una società borghese, o per lo meno vista attraverso lo sguardo di quella borghesia che [...] si creava un mondo a propria immagine e somiglianza.

Il romanzo vittoriano, che fu prodotto letterario di consumo, avversato dagli evangelici proprio per la sua destinazione di intrattenimento, didascalico negli interventi moralistici autoriali, rende tuttavia ragione, meglio di qualsiasi altra espressione culturale, dell'energia e della vitalità di quest'epoca segnata da profondi cambiamenti<sup>10</sup>.

I romanzieri vittoriani erano tutelati, almeno fino agli anni Ottanta, dalle sopraccitate *circulating libraries*, le biblioteche private che garantivano l'acquisto di un certo numero di copie, date poi in prestito tramite il pagamento di una tassa di iscrizione di una o due ghinee all'anno. Le “biblioteche circolanti” procurano un numero immenso di lettori ai tre volumi che costituivano la regola editoriale del romanzo vittoriano (*triple-decker*), favorendo la diffusione della letteratura nel ceto medio e piccoloborghese<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> P. Bertinetti, *Breve storia della letteratura inglese*, cit., pp. 195-197.

<sup>11</sup> P. Bertinetti, *Storia della letteratura inglese, Volume Secondo dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Torino, G.Einaudi, 2000, p. 83.

## 1.5 L'era post-moderna

### 1.5.1 Il Postmodernismo

“Postmodernismo” è un termine che viene usato nel Novecento con numerosi significati, e in diversi contesti culturali, con il quale per sommi capi si fa riferimento alla crisi della modernità nelle società a capitalismo avanzato caratterizzate da mercati finanziari e economia estesi a livello planetario, dall'invasione e dall'aggressività dei messaggi pubblicitari e della televisione nella sfera personale, e da un incontrollabile e inarrestabile flusso di informazioni e notizie provenienti dalle reti telematiche. Il termine è usato per connotare, quindi, la condizione antropologica e culturale che seguì la crisi e l'asserito tramonto della modernità nelle società del Novecento, che si manifestò a partire dagli anni '60.

In connessione con tali fenomeni, e in contrasto con l'impronta utopica e con la ricerca del nuovo e l'avanguardismo tipici della concezione modernista, lo status postmoderno si caratterizza principalmente per una disincantata rilettura della storia, irrevocabilmente liberata da ogni finalismo, e per l'abbandono dei grandi progetti sviluppati a partire dall'Illuminismo e fatti propri dalla modernità, dando luogo, in ambito creativo, più che a un nuovo stile, a una sorta di estetica della citazione e del riuso, ironico e spregiudicato, del repertorio di strutture del passato, e ritenendo degne di considerazione allo stesso modo sia le opere eminenti e “alte” che quelle della cultura di massa.<sup>12</sup>

Il termine compare per la prima volta nel saggio dello spagnolo Federico de Onís *Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1882-1932* (1934), e si diffonde poi dagli anni 1950 nella cultura di lingua inglese e soprattutto negli USA nell'ambito degli studi estetico-letterari.

Il termine ha trovato poi una più precisa codificazione in architettura e nelle arti, anche dello spettacolo, ed è entrato nel linguaggio filosofico. Oggigiorno il concetto viene applicato a diversi settori culturali: teoria critica,

---

<sup>12</sup> A. Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, New York, Oxford University Press, 1994, pp. 577.

filosofia, design, architettura, arte, musica, letteratura, religione, psicologia, sociologia, cinema e persino videogiochi.

Il concetto di postmodernismo vuole riferirsi, in linea di massima, alla percezione di una posteriorità nei confronti del moderno, non tanto in senso cronologico, ma piuttosto interpretata come un diverso modo di rapportarsi al moderno, che non è né di opposizione (antimoderno) né di superamento (ultramoderno).

La grande maggioranza di storici e accademici descrive però il postmodernismo come una corrente di pensiero che si caratterizza in contrapposizione al modernismo. Il pensiero modernista attribuisce un'importanza suprema a ideali come l'oggettività, la razionalità e il progresso, e ad altre idee di stampo illuministico, positivistico e realistico. Il postmodernismo si interroga, per contro, sulla reale sussistenza di tali ideali.

In estrema sintesi, l'argomentazione cardine del pensiero postmoderno sottolinea come le circostanze economiche e sociali della nostra epoca abbiano plasmato una società decentralizzata e dominata dai mass media e dal fenomeno della globalizzazione, nella quale le idee sono semplici rappresentazioni autoreferenziali e copie di loro medesime, mentre mancano fonti di comunicazione realmente autentiche e stabili.

Gli adepti del pensiero postmoderno spesso individuano la fonte dei propri ideali in particolari condizioni economiche e sociali, tra cui il cosiddetto "capitalismo maturo" e la crescita di importanza dei media, sostenendo che tali specifiche condizioni abbiano segnato l'inizio di un nuovo periodo storico. Sebbene i caratteri della cultura postmoderna siano talvolta difficili da individuare, i più tra i teorici postmodernisti guardano ai concreti cambiamenti tecnologici ed economici ritenendoli fonti e sintomi del nuovo pensiero. Ci sono però anche numerosi autori che avvalorano, invece, la tesi secondo cui il postmodernismo sia al più un periodo, una variazione e una semplice estensione del modernismo, non un periodo o una corrente di pensiero realmente inediti.

I critici del postmodernismo affermano che esso non costituisce una liberazione, ma piuttosto una resa della creatività, e la sostituzione dell'organizzazione strutturale con il sincretismo e il bricolage. Descrivono i

postmodernisti come oscurantisti, confusi, e asserenti congetture in campo scientifico di cui si può facilmente dimostrare la falsità. Il dibattito, che si colora sovente di forti tinte politiche, rimane molto serrato, soprattutto sulla configurabilità del periodo attuale come di un nuovo periodo storico distinto da quello moderno. Taluni, peraltro, si sono spinti persino oltre, sostenendo che la stessa era postmoderna abbia già raggiunto il suo epilogo, e identificando l'attuale periodo con il termine post-postmoderno. Tra questi Alan Kirby che, nel saggio *The Death of Postmodernism, and Beyond*, afferma la drastica novità della cultura odierna, che egli definisce "pseudo-modernismo".

### *1.5.2 L'architettura e l'arte postmoderna*

Il postmodernismo nasce come una tendenza critica, instaurata nel 1961 da P. Johnson, nei confronti delle asserzioni del razionalismo o del cosiddetto movimento moderno. Conseguenza di una riaffermazione del legame con la storia, il postmodernismo, con tratti di ambiguità e ironia, si rivela in una molteplicità di stili che riscoprono l'essenza liberatoria di pratiche condannate dall'ortodossia modernista, come l'eclettismo e il revival. Robert Venturi ne è indicato come uno dei personaggi di spicco, come pure Charles Moore (che progettò la Piazza d'Italia a New Orleans, nel 1977-79). Manifestazioni del postmodernismo sono state individuate anche nelle opere di Gordon T. Smith, di Morris Graves, Charles Gwathmey e Robert Siegel ecc. In Italia il fenomeno ha avuto un'eco sensibile nella "1a Mostra Internazionale di Architettura" (*Presenza del passato*, 1980).

In campo artistico, il dibattito sulla postmodernità si è evoluto parallelamente a ricerche che mettevano in luce l'esaurirsi della fiducia nell'effetto "liberatorio" dell'arte e nei procedimenti auto-riflessivi delle neoavanguardie degli anni 1960 e 1970. Assieme all'attenuarsi della contestazione delle forme artistiche del passato, il postmodernismo è contrassegnato, secondo i suoi teorici, dall'abbandono del modello estetico modernista fondato sul costante rinnovamento dei linguaggi. La produzione artistica postmoderna appare più come sfera consapevolmente aperta a interferenze culturali che come uno stile; questa visione non finalistica trova una

corrispondenza nella pratica del montaggio, in cui sono sfruttate tutte le tecniche di produzione e riproduzione delle immagini e in cui perde solidità il concetto di “originale”. Si diffonde una visione critica dei rapporti tra produzione culturale e società (B. Bloom, B. Kruger, J. Holzer). Nei primi anni '90 si infittisce poi il rapporto tra l'arte e il contesto politico-sociale; soprattutto negli Stati Uniti, si assiste all'emergere di artisti appartenenti a gruppi etnici di minoranza e a movimenti trasversali di opposizione. In Europa, dopo una fase dedicata al recupero della pittura di matrice espressionista (tra gli altri, G. Baselitz, E. Cucchi, A. Kiefer), si registra un'ampia differenziazione di tendenze, dall'indagine fotografica, a raffinate variazioni su colore e spazio, a riflessioni sui “modi” di presentazione e i comportamenti nello spazio dell'opera.

### *1.5.3 La filosofia postmoderna*

La nozione di postmoderno entra nel dibattito filosofico e culturale a partire dal 1979, anno in cui J.-F. Lyotard pubblica *La condition postmoderne*. L'età contemporanea viene qui descritta come quella in cui la modernità ha raggiunto il suo termine con la delegittimazione dei «grandi racconti» (*grands récits*), ovvero delle prospettive filosofiche e ideologiche che, a partire dall'Illuminismo, hanno ispirato e condizionato le credenze e i valori della cultura occidentale: il processo di emancipazione degli individui dallo sfruttamento, il progresso visto come indefinito miglioramento delle condizioni di vita, la dialettica rappresentata come legittimazione del sapere in una prospettiva assoluta. Non più legata ai grandi progetti, l'età postmoderna si contraddistingue piuttosto per la pluralità dei discorsi pragmatici che pretendono soltanto una validità strumentale e contingente. In tale prospettiva si situano le riflessioni dello statunitense Richard Rorty, che, in una conciliazione di temi della filosofia analitica e del pragmatismo, ha sottolineato il superamento del mito del discorso vero inteso come conformità a una realtà data e ha ridimensionato i progetti che costituivano le fondamenta delle filosofie del passato, contrapponendo a essi un atteggiamento che mira a dare risposte pragmatiche ai problemi dell'uomo.

#### 1.5.4 Letteratura e spettacolo nell'era post-moderna

Per quanto riguarda l'ambito letterario e dello spettacolo, la definizione di postmoderno è entrata nel dibattito critico-estetico dagli anni 1980, non senza motivate riserve sulla sua indeterminatezza; con essa si fa riferimento al mutamento di sensibilità creatosi nelle società del tardo capitalismo, a cui corrisponderebbero, in letteratura (ambito che verrà approfondito nella sezione seguente), un ritorno della poesia all'immagine lirica e alla libera espressione dell'io, e della prosa al piacere della narrazione, mista di elementi storici e fantastici, nonché soprattutto la consapevolezza delle nuove generazioni di scrittori di venire "dopo", e la volontà di andare oltre i vari sperimentalismi che hanno caratterizzato il Novecento. Più palesi manifestazioni di un'estetica postmoderna si sono riscontrate nel teatro con le ricerche di gruppi (Magazzini criminali, La gaia scienza, Falso movimento, ecc.) che negli anni 1970-80, sviluppando alcune intuizioni della più vivace sperimentazione teatrale, prevalentemente romana, hanno dato vita a una stilizzata contaminazione di generi e linguaggi (danza, performance, musica, pubblicità, cinema, video), detta 'nuova spettacolarità'.

Si è parlato di postmodernità anche per la danza, con riferimento alle nuove forme di teatro-danza e alla *post-modern dance* statunitense, la quale, peraltro, trova la sua più precisa determinazione in rapporto all'evoluzione della modern dance.

#### 1.5.5 La letteratura postmoderna

L'orientamento letterario che nasce dopo la Seconda Guerra mondiale in reazione agli insegnamenti del modernismo viene chiamato letteratura postmoderna e amplia molte delle tecniche ed assunzioni fondamentali della stessa letteratura modernista. Sia la letteratura di stampo modernista sia quella postmoderna rappresentano un punto di rottura rispetto al realismo del XIX secolo, in cui la narrazione avveniva secondo un punto di vista oggettivo o onnisciente. Nonostante queste linee guida, alcuni scrittori postmoderni (come ad esempio Steven Millhauser e John Barth) riprendano idee, stili e tecniche della

letteratura ottocentesca. Certamente il fenomeno delle citazioni, dell'imitazione e del *pastiche* sono tratti distintivi della letteratura postmoderna più che di quella moderna, per cui è estremamente facile riscontrare negli scrittori postmoderni consapevoli imitazioni dello stile di scrittori appartenenti al passato. Uno degli esempi più riusciti è certamente il romanzo di Thomas Pynchon *Mason & Dixon*, che emula i toni e addirittura l'ortografia degli scrittori inglesi del Settecento.

Nello sviluppo dei personaggi, la letteratura postmoderna – così come quella moderna – indaga il soggettivismo metafisico, e si serve della realtà esterna per esaminare poi a fondo gli stati interni e profondi della coscienza, usufruendo in molti casi di esempi della letteratura moderna come il flusso di coscienza utilizzato da Virginia Woolf e James Joyce. Alcuni narratori postmoderni, tuttavia, evitano i personaggi a tutto tondo, privilegiando personaggi monodimensionali, spesso ripresi in modo più o meno esplicito da altre opere letterarie. I personaggi che hanno origine dalle penne degli autori postmoderni spesso non nutrono la speranza di essere accurati ritratti di psicologie analizzate in dettaglio: spesso sono personaggi piatti, o allegorici, che non pretendono di avere una profondità psicologica. In questo, essi possono ricordare certe figure che si incontrano nelle opere di Franz Kafka, scrittore ceco riconducibile al modernismo ma che ha influito fortemente sulla letteratura postmoderna. Esempi di questa tendenza si possono trovare nei racconti di Donald Barthelme o nei romanzi di John Barth.

La letteratura postmoderna si prefigge lo scopo di raccontare una "realtà" che non è più data, oggettiva, solida come quella postulata dai sostenitori del positivismo, e ciò porta l'accento su una serie di fenomeni socioculturali che hanno ripetutamente attratto lo stile narrativo postmoderno:

- le realtà virtuali (dal mondo artificiale e fittizio creato dai mass media alla realtà virtuale);
- gli inganni della narrazione e della letteratura in generale (il concetto di *fiction* o finzione);
- i complotti, gli intrighi, i segreti e le messe in scena della storia;



- i limiti alla nostra capacità di conoscere decretati dalla scienza (principio di indeterminazione di Heisenberg, entropia, teoria della probabilità, teorie del caos, ecc.)
- la società dei consumi con la sua spettacolarizzazione delle merci;
- l'impossibilità di comprendere la complessità del reale con un unico discorso conoscitivo.

Per quanto riguarda l'origine della letteratura postmoderna, non è sempre facile individuare l'inizio di un'era e la fine della precedente, ma nel caso del postmodernismo il problema è ulteriormente intricato dal fatto che esso trova la sua definizione e la sua teorizzazione negli Stati Uniti, ma accoglie al suo interno scrittori di altri paesi "adottati" dal neo-costituito movimento nordamericano. Il momento di transizione tra modernismo e postmodernismo si potrebbe comunque individuare nei decenni che vanno dal 1940 al 1960.

Il pieno sviluppo della letteratura postmoderna avviene però a partire dagli anni '60, con l'uscita di *The Sot-Weed Factor* (John Barth, 1960), del capolavoro di Joseph Heller, *Comma 22*, e di tanti altri romanzi significativi. Il successo riscosso dall'opera *Comma 22*, specialmente, ha spianato la strada alla narrativa postmoderna che troverà la sua più alta consacrazione nel 1973, con la pubblicazione del capolavoro di Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, vincitore del premio National Book Award.

La letteratura post-moderna non ha mai avuto vita facile, spesso è stata vittima di accese critiche che volgevano soprattutto sul versante morale e politico; le critiche si fondavano principalmente sull'assunto che una letteratura che rifiuti l'idea di verità debba essere messa in discussione sotto ogni fronte.

La replica a queste critiche arriva da molti autori post-moderni e in particolare da uno dei più affermati scrittori del periodo, Thomas Pynchon, che per mezzo delle pagine del suo romanzo *Mason e Dixon* diffonde l'idea che non esiste niente di più temibile di una versione unica e sola di come stanno le cose nel mondo o di come si sono svolte le cose nella storia (e con ciò Pynchon allude palesemente al pensiero unico e alla verità unica così come era intesa dagli adepti del periodo moderno, illuministico e realistico). La letteratura di cui lui si fa

portavoce, quella postmoderna, cerca invece di esplicitare più versioni della storia, in modo che ci sia possibilità di dialogo, di dibattito, di confronto; questo lascia spazio anche alla verità dei deboli, degli sfruttati, degli sconfitti. “La risposta post-moderna al moderno - afferma Eco, uno dei più importanti esponenti italiani del periodo postmoderno - consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente”.

## **1.6 Riscrivere il romanzo vittoriano nell'era post-moderna**

Il periodo postmoderno è ricco di riscritture del periodo vittoriano, dati gli innumerevoli autori che si sono voluti cimentare nella reinterpretazione delle affascinanti opere del Vittorianesimo. Tra i diversi generi e le diverse tecniche utilizzate, è bene citare alcune tra le più diffuse, come il romanzo neo-vittoriano e il filone dello *steampunk*. Inoltre, il panorama postmoderno è disseminato di musical e film che riprendono le opere vittoriane e gli donano quella leggerezza e estrosità tipica del genere.

### *1.6.1 Il “Neo-Victorian Novel”*

Il romanzo neo-vittoriano è generalmente associato a lavori di autori quali Peter Ackroyd, A. S. Byatt, Peter Carey; Charles Palliser e Sarah Waters, solo per citarne alcuni, che riconoscono di trarre ispirazione dall'era vittoriana. Ad ogni modo, le origini della narrazione neo-vittoriana possono essere fatte risalire a *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean Rhys e *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles. Il primo è un prequel postcoloniale del romanzo di Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847), mentre il secondo è una riscrittura post-moderna e metanarrativa di un *romance* vittoriano, saturo di speculazioni esistenzialiste sulla condizione umana e sulla libertà esistenziale. Entrambi i romanzi adottano una prospettiva revisionista e sovversiva sull'era vittoriana, sulle sue credenze e

sui suoi valori, e hanno contribuito alla crescita e all'affermazione del genere neo-vittoriano negli anni '80 e '90.

Generalmente, un romanzo neo-vittoriano si avvale della critica a questioni morali, etiche e sociali del periodo e ri-immagina il mondo vittoriano dal punto di vista odierno, servendosi di un'ampia gamma di espedienti postmoderni, compresi la metanarrativa, l'intertestualità e il pastiche. I romanzi neo-vittoriani, di regola, contemplan e riflettono su temi vittoriani poco conosciuti o controversi da una posizione strategica post-moderna e post-coloniale. Essi contestano gli stereotipi popolari riguardanti l'epoca e riesumano le faccende vittoriane per i lettori contemporanei<sup>13</sup>.

Il romanzo neo-vittoriano, quindi, adotta una prospettiva contemporanea nel rivolgersi al passato, e in cui prevalgono elementi riconducibili all'epoca vittoriana. Tra i cosiddetti elementi che riconducono al periodo vittoriano si riscontra l'affinità tra i due "climi culturali", in quanto nella società vittoriana erano presenti le stesse ansie e paure, di un mondo in rapida crescita ed evoluzione che caratterizzano la nostra società. Si può così spiegare la presenza di temi ricorrenti come ad esempio 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 a questo genere letterario in particolare. E non è un caso che la maggior parte dei romanzi neo-vittoriani 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.

Oltre che sulle già citate affinità tematiche, le ri-scritture neo vittoriane recuperano caratteristiche diverse del romanzo vittoriano: sono presenti un riutilizzo 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

---

<sup>13</sup> S. Falchi, G. Perletti, M.I. Romero Ruiz, *Victorianomania Reimagining, Refashioning, and Rewriting Victorian Literature and Culture*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 17-18.

definire lo status di questi romanzi, o meglio, sebbene possano essere descritti come delle riscritture, 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 [...]<sup>14</sup>

### 1.6.2 *La cultura Steampunk*

Molto recentemente, un nuovo gruppo culturale ha iniziato ad emergere con sempre crescente forza, unendo il passato vittoriano a un futuro post-umano. Questa nuova “tribù” può essere chiaramente individuata con una veste originale, che miscela lo stile e i fatti memorabili dell'Inghilterra della Regina Vittoria, il far west americano e persino un mondo apocalittico. Questo trend sembra emergere come reazione alla realtà odierna, che chi sostiene questo tipo di cultura trova caotica. I diversi oggetti che sono stati utilizzati come mezzo di oppressione dei sessi e di sottomissione sono ora impiegati come arma per contrastare la situazione.

Il movimento steampunk è nato come genere letterario influenzato dagli autori vittoriani che includevano l'uso di scienza e nuove tecnologie nelle loro opere come H. G. Wells, Jules Verne, Mary Shelley e Bram Stoker, fra gli altri. Nel suo *Culture, Class and Gender in the Victorian Novel*, Arlene Young (1999) include l'idea di Jane Tompkins (1985) secondo cui “[novels were] the forum in which the rising middle class could imaginatively reshape society and reinterpret cultural symbols, in which it could redefine class relations from its own perspective and disseminate moral code” (Young 1999: 1). I membri di tale movimento hanno tratto ispirazione da questi romanzi e hanno adottato un nuovo

---

<sup>14</sup> Candel Bormann D., *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel*, Germany, Peter Lang AG, 2002, p. 62.

atteggiamento basato sulla reinterpretazione delle rappresentazioni vittoriane presenti in queste opere aggiungendo molti più elementi contemporanei quali la parità dei ruoli dei sessi, nuove identità e sessualità. Lo scopo del movimento steampunk non è solo quello di denunciare le ingiustizie di un'intera epoca verso gli individui più deboli e più diversi – donne, omosessuali, transgender, prostitute, cittadini del ceto operaio – ma si configura come un'opportunità di re-immaginare quegli anni e dare a questi gruppi di minoranza una seconda opportunità.<sup>15</sup>

Negli ultimi decenni, un grande numero di opere vittoriane sono state reinterpretate, includendo un marcato gusto steampunk, come ad esempio *Alice's Adventure in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, che è stato adattato da Tim Burton nel 2010, e la serie tv *Once Upon a Time* (2011), includendo personaggi presi dalle fiabe tradizionali e altre produzioni per bambini.

Le narrazioni steampunk descrivono un mondo anacronistico in cui armi e strumentazioni vengono azionate dalla forza motrice del vapore (*steam*) e l'energia elettrica torna ad essere, come nel filone fantascientifico ottocentesco, un elemento narrativo capace di progresso e incanto. Un modo per descrivere la dimensione steampunk è riassunto nello slogan "come sarebbe stato il passato se il futuro fosse accaduto prima".

L'opera che ha diffuso la consapevolezza del genere tra gli appassionati di fantascienza, è spesso considerata *The Difference Engine* (1990) scritta da William Gibson e Bruce Sterling.

Originariamente concepito per descrivere la fantascienza ambientata in epoca vittoriana, "steampunk" è diventato un termine di uso comune per molte altre forme analoghe di narrativa fantastica (o *speculative fiction*) ambientate in secoli anche successivi all'Ottocento, o in mondi diversi dalla Terra, ma pur sempre con fortissimi riferimenti al XIX secolo, alla Rivoluzione Industriale e al romanzo scientifico ottocentesco. Una delle caratteristiche principali del movimento steampunk è, inoltre, l'uso di invenzioni meccaniche, solitamente attaccate al corpo umano, occhi meccanici o arti, ad esempio; ecco perché in questo campo viene spesso utilizzato il termine post-umano.

---

<sup>15</sup> S. Falchi, G. Perletti, M.I. Romero Ruiz, *op. cit.*, pp. 59-61.

## Capitolo 2. Robert Louis Stevenson e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

Robert Louis Stevenson è una delle figure preminenti e più incisive dell'intero periodo vittoriano, oltre ad essere uno degli autori più amati e ricordati della letteratura inglese. Uno dei suoi racconti più avvincenti e che hanno avuto maggior eco fino ai giorni nostri è *Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde*; in questo breve romanzo poliziesco Stevenson racconta di un uomo, il dottor Jekyll, che, sperimentando una magica e misteriosa pozione (che egli stesso aveva creato nel suo laboratorio) su di sé, subisce una trasformazione così radicale da far emergere la sua seconda natura, quella della sua indole attratta dal male. Finché l'effetto della pozione dura, Jekyll diventa un'altra persona con diverso corpo e diversa psiche: Mr. Hyde.

### 2.1 R. L. Stevenson

È dunque da attribuirsi più all'esigente natura delle mie aspirazioni che a una mia speciale degradazione, il motivo per cui si separarono in me, con un solco più profondo, le regioni del bene e del male che dividono e compongono ad un tempo la duplice natura dell'uomo. Per quanto io fossi preda di un profondo dualismo, le due nature in me coesistevano in perfetta buona fede, ed ero ugualmente me stesso sia quando, sciolto ogni freno, ero immerso nella vergogna, sia quando mi affaticavo a lavorare per il

progresso della scienza o per dare sollievo al dolore e alla sofferenza.

*(Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde)*

Robert Louis Stevenson non è un autore eccezionale solamente per il numero di opere che ha prodotto nella sua carriera letteraria ventennale (a riguardo si veda la sezione 2.1.3 a pagina 40), ma anche per la gamma di generi che ha adottato nelle sue opere: saggi, letteratura di viaggio, novelle, romanzi e romanzi fantastici, così come poesie, opere teatrali e biografie. Stevenson ha composto persino musica per flauto<sup>16</sup>. Anche all'interno di questi generi, la sua produttività fu notevole per ciò che Henry James<sup>17</sup> chiama la sua “constant variety of experiment”.

L'originalità della sua narrativa è data dall'equilibrio tra fantasia e stile preciso, puntuale, caotico. Artista estremamente poliedrico, Stevenson affrontò, come già detto, i generi letterari più diversi; l'essenza della sua opera rimane però sempre la morale. Sfruttando la libertà narrativa consentita dal racconto fantastico e dal romanzo d'avventure, egli esprime in forma mitico-simbolica fortemente suggestiva idee, problemi e conflitti, proiettandoli nelle circostanze più insolite e inaspettate.

### *2.1.1 Vita e opere*

Robert Lewis (Louis) Balfour Stevenson, nasce ad Edimburgo, il 14 novembre 1850, da una solida famiglia scozzese. Il padre Thomas, il teologo di famiglia, è un ingegnere e costruttore di fari costieri; la madre, Margaret Isabella Balfour, giovane donna delicata di salute, deve delegare al marito e alla governante Alison Cunningham (detta Cummy) la cura e l'educazione di quel

---

<sup>16</sup> Piccolo flauto a becco, di legno o di avorio, in uso specialmente nel XVI e XVII secolo. Strumento musicale appartenente alla famiglia degli aerofoni.

<sup>17</sup> New York, 15 aprile 1843-Londra, 28 febbraio 1916, è stato uno scrittore e critico letterario statunitense naturalizzato inglese noto per i suoi romanzi e i suoi racconti sul tema della coscienza e della moralità. Contribuì significativamente alla critica letteraria dando origine alla teoria secondo la quale gli scrittori sono chiamati a presentare, attraverso le loro opere, la propria visione del mondo.

figlio unico che da lei ha ereditato gli occhi chiari, i lineamenti sottili e la costituzione debole. Con la rigorosa devozione di una seconda madre, Cummy si occupa del piccolo Louis che, costretto a letto dalla febbre e dalla tosse, vive una vita parziale, impedita nelle libertà elementari e nella regolare frequentazione delle scuole. Gli sarà impossibile dimenticare anche per un solo giorno i limiti di un corpo malandato che si frappone tra lui e il mondo, escludendolo dalla normalità.

«Della mia infanzia mi sono rimaste tre forti impressioni: le mie sofferenze quando ero malato, le gioie della convalescenza nel presbiterio del nonno a Colinton, vicino a Edimburgo, e l'attività innaturale del mio cervello quando ero a letto la notte». Con queste poche parole, che Stevenson scrive nel breve saggio autobiografico *Memoirs of Himself* (1880), egli non solo riassume le sue esperienze di infanzia, ma pare anche indicare le componenti fondamentali della sua ispirazione letteraria: la sofferenza, il gioco, la fantasia.

Nelle lunghe giornate di immobilità, il giovane ragazzo legge moltissimo e, dopo la lettura, si diverte a imitare gli stili letterari più disparati. Non ha ancora sedici anni quando stupisce tutti con un breve romanzo storico – *Pentland Rising*, 1866 – in cui imita la prosa di Walter Scott. Per sfuggire alle nebbie umide di Edimburgo, hanno inizio, nel 1862, le prime peregrinazioni e quelle abitudini di vagabondo che diverranno parte integrante del suo modo di vivere. Con la famiglia si trasferisce a Londra e poi, per diversi soggiorni, ad Amburgo, in Italia e nel sud della Francia.

Il bimbo gracile, visionario, timorato di Dio si tramuta, intorno ai 17 anni, in un giovanotto scapestrato e ribelle, con una metamorfosi abbastanza comune a quell'epoca. L'iscrizione alla Facoltà di Ingegneria dell'Università di Edimburgo, nel 1867, è un passaggio obbligato perché così avevano fatto tutti gli uomini della famiglia. Nelle intenzioni del padre egli avrebbe dovuto seguire un curriculum scientifico per prepararsi alla futura attività di ingegnere addetto ai fari; sempre a questo scopo il giovane trascorre le sue estati in lunghi giri di ispezione lungo le coste settentrionali della Scozia. La carriera di famiglia, tuttavia, non presenta nessuna attrattiva per il giovane Stevenson, il quale d'altro canto non sembra avere alcuna propensione per gli studi accademici, di qualsiasi



genere<sup>18</sup>. Alla professione di ingegnere il ragazzo pensa con sensazioni contrastanti: gli piacciono l'aria aperta, le isole selvagge, e , inoltre, è affascinato dalla possibilità di progettare interventi sulla natura stessa e modificarne il volto. Ma quello che proprio non sopporta è l'idea di rinchiudersi in un ufficio. La promettente carriera al servizio della scienza stenta a decollare: Stevenson è apatico, sperpera denaro, frequenta luoghi malfamati per esplorare “i meandri del vizio” e inseguire il passo ondeggiante delle meretrici. Appena diciottenne, ha già finito un breve racconto *A Lodging for The Night*, pubblicato nel 1877.

Il padre non sembra preoccupato: anche lui ha nutrito in gioventù ambizioni letterarie e non contrasta quelle del figlio, ritenendole compatibili con la preparazione a una professione rispettabile. Ma l'8 aprile 1871, Stevenson annuncia la decisione di voler essere uno scrittore. Acconsente ad iscriversi alla Facoltà di Legge, consegue la laurea, ma la utilizza soltanto per un tirocinio di pochi mesi. Le tensioni con il padre esplodono in un conflitto quanto Thomas Stevenson scopre un documento firmato dal figlio e altri amici per la costituzione di una società segreta ed eversiva, il cui primo articolo prescrive di abolire la Camera dei Lords, ripudiare la Chiesa ufficiale e «rifiutare tutto ciò che i genitori hanno insegnato». Nella famiglia Stevenson l'episodio goliardico assume proporzioni drammatiche. Conservatore in religione e in politica, Thomas Stevenson non è però un ottuso bigotto, come i biografi lo hanno spesso dipinto; è, secondo il ritratto riconciliato del figlio, un uomo piuttosto all'antica e un inconsueto connubio di rigore e dolcezza. Durante la più incandescente delle discussioni fra i due, Stevenson ammette di essere un non-credente, ma non riesce a mandare giù le accuse di eretico e irresponsabile che gli vengono rivolte. A nulla vale la difesa di sé che il ragazzo accoratamente sostiene in una lunga lettera al padre, che vuole diseredarlo. Tempeste di questo genere erano assai consuete all'interno delle famiglie vittoriane negli ultimi decenni del secolo: l'ondata di scetticismo, provocata principalmente dal diffondersi delle teorie evoluzionistiche darwiniane e della sociologia di Spencer, coinvolse soprattutto i giovani, persuadendoli a porsi con un marcato atteggiamento di ribellione nei

---

<sup>18</sup> C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1991, pp. 7-8.

confronti della religione e del codice morale repressivo imposto dalla società vittoriana.

Nel luglio dello stesso anno, Stevenson si rifugia nel Sussex presso la cugina Maud Babington, e qui si invaghisce di Frances (Fanny) Sitwell. Lì trascorre una stagione felice in compagnia di Fanny e del cugino Bob Stevenson, esperto maestro di vita, che gli insegna ad amare la Francia, la sua cultura e i suoi vini. In quel periodo, purtroppo, un famoso specialista – Sir Andrew Clark – gli diagnostica i primi sintomi della tubercolosi e gli prescrive come cura il clima della Riviera francese, incoraggiando una separazione dalla famiglia. Trascorre così venti settimane a Mentone e, per colmare la distanza da casa, dagli amici e dall'illusione di una vita sana, comincia a trascrivere minuziosamente tutto quello che gli accade in *Ordered South* (apparso nel numero di maggio 1874 del *Macmillan's Magazine*). Instancabilmente, fino all'ultimo giorno, continuerà a trascrivere i fatti di una vita che si può raccontare come una grande personale Odissea.

Nell'estate del 1875 ritorna in Francia, nella colonia *bohémienne* di Grez-sur-Loing, quartier generale degli artisti anglosassoni espatriati. Chi lo conosce in quegli anni ricorda una figura emaciata ed elegante, con l'immane giacca di velluto nero sbottonata, la camicia scura e il colletto floscio, secondo la moda francese. Scrive con continuità, sperimentando generi diversi: la saggistica di *Virginibus Puerisque* (1881); la narrativa breve con i racconti di *The New Arabian Nights*, pubblicati nel 1878 sulla rivista *London*; e, ancora, una guida molto personale della sua città: *Edinburgh: Picturesque Notes*, del 1878, ecc.

Nel clima euforico della colonia degli artisti avviene l'incontro fatale. A settembre del 1876 Stevenson incontra e s'innamora dell'americana Fanny Van Der Grift Osbourne, sposata e più grande di lui di dieci anni, con una drammatica esperienza alle spalle per la perdita di un figlio. Fanny ha altri due figli a carico, Belle e Lloyd, nati dal suo matrimonio con Sam Osbourne, un cercatore d'oro. Di lei si sa che ha conosciuto grandi privazioni e ha vissuto la riprovevole esistenza dei pionieri americani; piccola, scura e robusta, non ha nessuno dei canoni femminili apprezzati dalla società vittoriana: quanto basta per non essere accettata dagli amici dello scrittore che la osteggiano e ricambiano la gelosia di

quella contadina, la straniera che farà da intermediaria fra loro e Stevenson, innescando dissidi duri ad estinguersi. Il ritratto che molti di loro ne faranno risulta contraddittorio e spesso impietoso, ma per colui che diverrà suo marito lei rimarrà sempre un emblema di energia possente e selvaggia. A legarli, più di ogni altra cosa sarà un insaziabile nomadismo.

Nell'agosto del 1878 Fanny Van Der Grift Osbourne, richiamata in America dal marito, abbandona la Francia e le proprie velleità di pittrice per andare a chiudere un matrimonio alla deriva. Esattamente ad un anno da quella partenza, Stevenson riceve da lei un telegramma e decide di raggiungerla in California. Nonostante siano in molti a tentare di dissuaderlo, si imbarca sul *Devonia*, il 7 agosto 1879, come passeggero di seconda classe. Racconterà la desolazione di quella indimenticabile traversata in *The Amateur Emigrant* e *Across The Plains* pubblicati postumi nel 1895, poiché il padre ne aveva vietato le vendite giudicandoli entrambi indegni del talento di Stevenson, oltre che sconvenienti per la cruda rappresentazione delle condizioni degli emigrati su una nave britannica. Il 17 agosto sbarca a New York, febbricitante e senza un soldo; il 19 sale su un treno diretto a San Francisco da cui scende due settimane più tardi a Monterey, in California. Stevenson è deperito, stremato dalle emorragie polmonari e dai deliqui che gli hanno fatto perdere l'uso della parola. Per di più, l'attesa del divorzio di Fanny è talmente snervante da fargli temere che quelle sofferenze siano state inutili. Poiché la scabbia gli impedisce di trovare un alloggio, si rifugia fra le montagne di Santa Lucia e lì, privo di sensi, viene ritrovato da un cacciatore di orsi che interviene appena in tempo a salvargli la vita. Stenta a ristabilirsi e per tre mesi lotta strenuamente contro la morte.

Ottenuto il divorzio, Stevenson e Fanny Van Der Grift Osbourne celebrano il loro matrimonio a San Francisco, assistiti da un pastore presbiteriano scozzese. Ben presto, però, quell'aspra vita di frontiera si rivela insostenibile e il rientro in Inghilterra appare la soluzione più opportuna. D'altra parte, le scarse vendite dell'ultimo lavoro di Stevenson *The Pavilion on the Links*, pubblicato nel 1880, hanno messo l'autore di fronte all'evidenza che i suoi scritti non gli danno da vivere.

Il 17 agosto 1880 i coniugi Stevenson sbarcano a Liverpool per poi giungere a Edimburgo, dove i genitori di Stevenson hanno acconsentito ad accogliere il figliol prodigo e la “spaventosa avventuriera”<sup>19</sup>. Col tempo, impareranno ad apprezzare la fermezza e la dedizione di Fanny al punto da chiederle, con un gesto di estrema fiducia, di farsi garante del decoro di ogni pagina uscita dalla penna di quel loro figlio ribelle. Ma i sempre più preoccupanti segnali dell'aggravarsi della malattia spingono Stevenson a partire di nuovo. Alla fine di quell'estate scozzese, va a cercare in Svizzera, nelle montagne di Davos, una guarigione che gli sembra ormai un miraggio. Rientrato in Scozia nella primavera del 1881, egli riprende a scrivere assiduamente a dispetto della malinconia e della pessima salute. Lavora ad una serie di profili letterari – *Familiar Studies of Men and Books*, 1882 – e, in tempi strettissimi, come stregato dalla gotica intensità degli scenari dell'infanzia, porta a termine un nutrito numero di orridi racconti: *Thrawn Janet*, *The Body-Snatcher*, e *Merry Men*, raccolti in volume nel 1887. Poi, in un giorno di pioggia, giocando nella stanza del figliastro Lloyd, comincia a disegnare per lui la mappa di un'isola e a inventare personaggi dai volti scuri che cercano un tesoro. Nasce così il suo primo vero successo di pubblico, *Treasure Island*, pubblicato a puntate su *Young Folks* (ottobre 1881-gennaio 1882).

La salute, intanto, reclama con impellenza il caldo e il sole del Mediterraneo. Dalla campagna nei dintorni di Marsiglia i coniugi Stevenson passano alle colline di Hyères, da dove dovranno fuggire a causa di un'epidemia di colera. Ritornati in Inghilterra, scelgono di stabilirsi in una località sulla Manica, Bournemouth, in considerazione del clima marino e della vicinanza alla famiglia. Alla prolungata permanenza nello stesso luogo si deve l'enorme mole di lavoro che Stevenson riesce a produrre. Riviste ed editori gli concedono spazio e, senza difficoltà, pubblica due raccolte di poesie: *Underwoods* e *A Child's Garden of Verses*, rispettivamente 1887 e 1885, dedicata a Cummy; i romanzi *Prince Otto*, 1885, *Kidnapped*, 1886, e *The Black Arrow*, 1888; i racconti di *More New Arabian Nights, or The Dynamiter*, 1885; *Memories and Portraits*, 1887; e due dei suoi più riusciti “racconti morali”, *Markheim* (1884) e *Olalla* (1885). In una

---

<sup>19</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, p. 24.

tranquilla serata nel salotto di casa, Stevenson legge agli amici la prima stesura di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, pubblicato nel 1886.

Nel frattempo, le condizioni del padre peggiorano. Ha perdonato già da tempo le intemperanze di quel figlio gracile e inquieto e, con una postilla aggiunta al testamento, lo ha reintegrato nei suoi diritti patrimoniali. Muore il 18 maggio 1887 e Stevenson, segregato nel letto di malato, non può assistere alla sua sepoltura. Constatando la violenza di un'ennesima crisi, i medici gli consigliano il sanatorio di Saranac, un villaggio montano non lontano dalla frontiera canadese, dove il malato soggiorna per circa sette mesi, fino ad aprile del 1888. Durante l'inverno ha scritto una farsa in collaborazione con Lloyd, *The Wrong Box*, 1889, e ha già impostato le prime scene di *The Master of Ballantrae*, 1888, ancora un romanzo sul tema del doppio che uscirà a puntate sullo *Scribner's Magazine* (novembre 1888-ottobre 1889).

Ormai sta per avere inizio l'avventura nei Mari del Sud, lunga sette anni, quanto ancora resterà da vivere a un uomo che ha sfiorato più volte la morte e altrettante volte è riuscito a vincerla. Con duemila dollari Fanny noleggia uno yacht, il *Casco*, per una lunga crociera e, il 28 giugno 1888, la famiglia allargata degli Stevenson salpa per i Mari del Sud, con soste nelle Isole Marchesi, Tahiti e le Hawaii. Per una avaria all'imbarcazione, i passeggeri si fermano a Honolulu e ripartono a bordo del mercantile *Equator* diretto in Australia, ultima tappa prevista. Visitano le isole Gilbert e approdano ad Apia, la capitale di Upolu, l'isola più grande dell'arcipelago delle Samoa. Folgorato dalla bellezza sontuosa e idilliaca della natura, Stevenson prende la decisione per lui definitiva: compra un terreno alle Samoa e, nel mese di settembre del 1890, avvia i lavori nella piantagione di circa centotrenta ettari a cui ha dato il nome di *Vailima* ("cinque fiumi"). Qui si insedia la famiglia di bianchi, pronti a trasformarsi in piantatori di caffè e cacao e a convivere con intere dinastie di servitori samoani.

Più degli altri, è Stevenson a voler fare terra bruciata, annullando dentro di sé ogni traccia della civiltà bianca. Impara subito la lingua locale, studia le tradizioni delle diverse etnie e incoraggia persino le rivendicazioni di indipendenza delle popolazioni indigene contro l'ingerenza imperialista di tedeschi, inglesi e americani; ma più ancora, impara a capire «gli uomini i cui

padri non hanno mai letto Virgilio, né mai erano stati conquistati da Cesare». Senza ombra di paternalismo, documenta gli aspetti economici, antropologici, religiosi e fiabeschi di quell'arcipelago nelle lettere raccolte in *In the South Seas*, 1896 e finisce con lo scoprire sorprendenti coincidenze tra quel popolo e la sua gente scozzese.

Scrivendo agli amici Stevenson giustificava il suo continuo vagabondare per i mari con il beneficio tratto dal suo stato di salute, ma si trattava in parte di un pretesto: grazie alle sue biografie è noto che nella realtà dei fatti egli fu spesso malato, anche in modo piuttosto grave. La vera differenza del vivere in quei luoghi immersi nella natura sta nel fatto che Stevenson non è più costretto a vivere da recluso e da invalido tra le quattro mura di una stanza, ma può godere degli ampi spazi aperti e dell'avventura. Per la prima volta nella sua vita può rivivere in prima persona le esperienze dei grandi viaggiatori, come Cook e Darwin, che già avevano visitato quest'area del Pacifico; può anche dar corpo e vita alle sue fantasie infantili e impersonare gli eroi dei suoi romanzi preferiti: Robinson, naturalmente, ma anche i ragazzi *Coral Island* o della *Famiglia Robinson svizzera*<sup>20</sup>.

All'esotismo dei racconti turistici ambientati nei Mari del Sud, Stevenson contrappone il realismo, di due romanzi sul colonialismo scritti in collaborazione con Lloyd: *The Wrecker*, 1892, e *The Ebb Tide*, 1894; e interpreta le suggestioni superstiziose di quella razza pigra e sorridente negli stupefacenti racconti di *Island Nights' Entertainment*, 1893, di cui fanno parte *The Bottle Imp*, *Beach of Falesà*, e *The Isle of Voices*. Mentre si immerge nell'incanto di un paesaggio splendido e antico si ricongiunge senza più risentimento al passato. Nelle pagine di *Catriona* (1893), il seguito romanzesco di *Kidnapped*, riversa una nostalgia infinita per la sua Edimburgo.

Molte volte Stevenson aveva temuto la morte, ma non quel giorno, il 3 dicembre 1894, quando un'emorragia cerebrale lo colpisce all'improvviso alle 18:40. Alle 20:10 è tutto finito. Rinfrancato da un miracoloso benessere fisico, stava lavorando a tanti progetti contemporaneamente, a tanti libri accantonati e poi ripresi alla sua maniera dispersiva in cui, forse, cercava una assicurazione di

---

<sup>20</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, p. 76.

longevità. Fra il 1896 e il 1897, saranno pubblicati i risultati di questo incredibile fervore creativo: *Fables*, le poesie di *Songs of Travel*; e i romanzi incompiuti, *St. Ives* e *Weir of Hermiston*.

Gli indigeni che Stevenson è riuscito a far liberare dalla prigionia, spianano in poche ore una strada nella giungla, collegando la sua casa all'arteria principale dell'isola. La chiamano Via della Gratitudine e la dedicano a colui che ha conquistato ai loro occhi il prestigio di un grande capo, dotato di poteri soprannaturali. A lui va tributato l'onore che un grande capo merita: ne cospargono il corpo di olio di cocco profumato, lo avvolgono nelle stuoie e lo portano sulle spalle lungo la salita che da *Vailima* conduce al Monte Vaea. Là, con sassi di corallo e massi squadrati di roccia lavica, preparano una tomba per *Tusitala*, il narratore di storie<sup>21</sup>.

### 2.1.2 Testimonianze

La leggenda che già si era creata intorno alla figura dello scrittore era destinata a consolidarsi dopo la sua morte. Il creatore di tante fiabe e racconti avventurosi divenne lui stesso un personaggio mitico, l'eroe di una ballata: la sua tomba fu meta di pellegrinaggi devoti. Alla vigilia della Prima Guerra Mondiale erano già state pubblicate diverse biografie, di carattere prevalentemente elogiativo: l'autrice di una di queste, Rosaline Masson, si dedicò poi a raccogliere testimonianze di persone che avevano incontrato – seppur casualmente e per brevissimo tempo – lo scrittore: le pubblicò in seguito nel volume *I can remember R. L. S.*. Il volume in questione potrebbe rappresentare un'interessante ricostruzione storica del personaggio e dell'ambiente a lui circostante, se solo non fosse così esplicito l'intento celebrativo della sua curatrice, che non ne fornisce di certo una raffigurazione oggettiva. Il trattamento somiglia a quello riservato più in là nel secolo a certi divi hollywoodiani:

Mentre venivano gradualmente raccolti ed ordinati, questi ricordi di Louis Stevenson, di ogni genere, misura e colore hanno formato una specie di mosaico biografico, delineando molto chiaramente il carattere e la vita dell'uomo. O, per usare un'altra metafora, essi paiono una specie di

---

<sup>21</sup> R.L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, Penguin Group, 2002, pp. ix-xiii.

cinematografo – una serie di inquadrature accese sullo schermo e poi spente – ma sempre con al centro la figura di R. L. S., «fragile e nobile e snella», coi suoi occhi magnetici e il suo sorriso indomito.

Non mancano, tuttavia, le persone che si domandano se il culto di Stevenson possa durare a lungo, ma gli intervistati tendono per lo più a fortificare il mito, ribadendo e insistendo sull'eccezionalità del personaggio: «Nel suo atteggiamento c'era qualcosa di insolito, particolare, fantastico» ... «Mi sembrò il compagno che più sapesse infondere coraggio e speranza, il gentiluomo più cortese, capace di fare un favore con l'aria di chiederlo, e lo spirito più eroico che mai abbia combattuto, e combattuto per vincere, con animo valoroso contro difficoltà insuperabili». Una signora ricorda l'agitazione che si era impadronita di lei nel momento dell'incontro con «l'eroe dei miei sogni infantili», ed esprime il suo orgoglio per «esser stata ammessa all'amicizia stretta e all'intimità di quest'uomo meraviglioso»<sup>22</sup>. Ovviamente sono in primo luogo parenti e amici – come Lloyd Osbourne, Graham Balfour – a disegnarne il ritratto più affascinante, ad imprimere nella memoria la magia del suo aspetto e delle sue parole e a evidenziare le sue virtù morali. Forse le testimonianze cui si dovrebbe dar maggiormente fede sono quelle che parlano della sua abilità di *raconteur* ed anche della sua bravura nell'ascoltare gli altri, come riferisce l'aneddoto di un certo Safroni Middleton, secondo cui lo scrittore si lascia travolgere dalla parlantina di un marinaio millantatore, o l'episodio in cui Stevenson ascolta rapito la leggenda degli alberi di cocco narrata da una bambina indigena.

Il culto di R. L. S. non sembra avere fine e solo negli ultimi decenni si è lievemente affievolito. Nel 1948 il romanziere Graham Greene, nel recensire l'ennesimo libretto celebrativo su Stevenson, denuncia i danni prodotti da certi biografi, che si ostinavano a tramandare l'immagine di un eroe avventuroso, quando l'immagine destinata a sopravvivere era, secondo il suo punto di vista, quella dello scrittore stanco, sfiduciato, ma allo stesso tempo perseverante. Nonostante queste premesse e sebbene siano state pubblicate nel frattempo biografie più storicamente accurate, come quelle di J. C. Furnas<sup>23</sup> e di Jenni

---

<sup>22</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, p. 130.

<sup>23</sup> Cfr. J. C. Furnas, *Voyage to Windward: the Life of Robert Louis Stevenson*, New York, William Sloane, 1951.



Calder<sup>24</sup>, l'interesse per l'uomo continua a sovrastare l'interesse per l'artista, in modo così evidente che Nicholas Rankin, uno degli ultimi pellegrini a Vailima, ha reputato di mettere in guardia l'umanità contro la tendenza a sopravvalutare le reliquie, scordando le opere scritte: «I musei divantano mausolei, ma lo spirito di Stevenson stava nei suoi scritti, non negli oggetti che possedeva. I libri sono il vero baule del defunto»<sup>25</sup>.

### 2.1.3 *La produzione letteraria stevensoniana*

Solo dopo aver dato concretamente uno sguardo ai titoli delle opere scritte da Stevenson si può avere un'idea tangibile di quanto immensa sia stata la sua produzione letteraria in più o meno tre decenni da scrittore, fino al sopraggiungere della sua morte. La sua narrativa ha spaziato dal genere del romanzo, a quello del racconto, dei saggi, del teatro e della poesia; e, in ciascuno di questi ambiti, lo scrittore è riuscito a dare il meglio di sé (si veda, a riguardo, l'Appendice 1 a pagina 86).

### 2.1.4 *La scrittura del nomadismo di Stevenson*

R. L. Stevenson visse in un periodo che fu da più parti catalogato come periodo di transizione, nel quale l'immaginazione e l'inventiva letteraria cerca affannosamente una nuova identità. Non si tratta quindi semplicemente dell'inarrestabile desiderio dei vittoriani di trovarsi sempre in altri luoghi, di percorrere spazi sempre nuovi, e neppure – o comunque non solo – del recupero del viaggio come struttura mitica originaria di qualsiasi opera narrativa. Infatti, tutti gli studiosi sono ormai concordi sul fatto che dall'antichità classica all'età contemporanea il viaggio, inteso come *nostos*, ovvero ritorno felice dopo un arduo e stancante percorso, come pura esperienza euforica di scoperta e di esplorazione, come sogno romantico dove l'assenza della meta tramuta il movimento in un perenne girovagare, in un nomadismo privo di certezze e punti fermi, che rispecchia un mondo governato dal principio di disgregazione,

---

<sup>24</sup> Cfr. J. Calder, *RLS: A Life Study*, London, Hamish Hamilton, 1980.

<sup>25</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, pp. 131-133.

attraversa la letteratura e si palesa con una pluralità di percorsi riconducibile alcune volte alla personalità e all'indole degli scrittori, altre alla loro episteme.

A seguito di questa premessa, parlare della scrittura di Stevenson come “scrittura del nomadismo” sembra quasi affermare un'ovvietà, e basta solo scorrere i titoli delle sue opere per cogliere non solo un nomadismo della penna ma anche la *Wanderlust* di un uomo che non ha mai rinunciato né all'intensità delle esperienze vissute – intensità che lo ha spinto verso luoghi lontani dove potesse essere parte di quelle avventure che sin dalla tenera età avevano nutrito la sua immaginazione – né al potere dell'azione come reazione alle sfide di un periodo che Darwin, fra gli altri, aveva reso privo di ogni sicurezza e assoggettato alle forze del caso e del cambiamento, dove tutto è relativo<sup>26</sup>.

Le ragioni del successo della narrativa del nomadismo stevensoniana, sono da ricercarsi nel suo modo di narrare puro, secondo forse solo a Dickens per l'originale creatività e la maestria nel plasmare intrecci, in cui invano si cercherebbero analisi psicologiche o sviluppi a livello caratteriale, ma di cui si deve assaporare e godere la varietà delle circostanze avventurose e il rapido susseguirsi degli eventi spesso inattesi.

Con *Treasure Island*, uno tra i più conosciuti romanzi di avventura e di viaggio, Stevenson si inserisce nel filone marinaresco alla *Robinson Crusoe*, aggiungendo al tema dell'isola intesa come prova di vita dell'individuo, approdo e luogo di iniziazione, elementi di pirateria e criminalità, colti dalla mente di un giovane ragazzo che compie un “viaggio” dall'adolescenza alla giovinezza, anche questa intesa come metafora del nomadismo della vita<sup>27</sup>.

### 2.1.5 Il dibattito critico

Nello studio *Leaders of the Victorian Revolution* del 1963, che racchiude fra le sue pagine un'analisi sulle figure più significative del periodo vittoriano, John W. Cunliffe affermava: «È difficile per i giovani farsi un'idea della popolarità di R. L. Stevenson negli ultimissimi anni della sua vita e nei due decenni successivi alla morte». La suddetta affermazione di Cunliffe trova

---

<sup>26</sup> E. Ettore, A. Mariani, F. Marroni, *Before Life and After. Poesia e narrativa nell'epoca vittoriana*, Pescara, Edizioni Tracce, 2000, pp. 127-128.

<sup>27</sup> P. Bertinetti, *Breve storia della letteratura inglese*, cit., p. 219.

riscontro ad esempio nel ritmo serrato con cui si succedettero le edizioni complete delle sue opere; un'altra conferma è riscontrabile nelle testimonianze della ricezione delle sue opere, raccolte da Meiner nel volume *R. L. Stevenson. The Critical Heritage*: il numero delle recensioni è ragguardevole e l'accoglienza riservata alle singole opere è nella maggior parte dei casi entusiastica.

Già nel 1885 William Archer azzardava un giudizio sommario sull'opera, che tuttavia – come lo stesso Stevenson gli diede modo di notare – si basava quasi unicamente sui primissimi lavori dello scrittore: l'articolo di Archer è ad ogni modo interessante, poiché tocca alcuni punti nevralgici della valutazione dell'opera di Stevenson da parte dei critici letterari vittoriani. Archer giudica Stevenson «un artista della parola», ne apprezza la bravura da «stroy-teller», lo stile educato e soprattutto la «leggerezza del tocco», mentre sembra non applaudire al fatto che egli non si sia schierato – nell'immenso dibattito che avveniva quotidianamente in ambito culturale – dalla parte degli «scienziati» (Archer 1885).

Pochi anni dopo, in un saggio pubblicato sul *Century Magazine*, Henry James sentì l'obbligo di ritoccare la prospettiva di Archer, esprimendo la ferma convinzione che Stevenson non avesse come dote semplicemente quella di manipolare le parole, ma che «per quanto tenesse molto alla frase, teneva ancor di più alla vita»<sup>28</sup>. Riaffiora in questo frangente quel giudizio estetico basato sul *criticism of life* e, assieme ad esso, quella valutazione dell'opera d'arte basata sul suo impegno etico che il grande critico e poeta Matthew Arnold aveva contribuito a rafforzare. Il canone vittoriano esigeva dal singolo artista, e in misura ancora maggiore dal romanziere, un esplicito intervento nella sfera morale cosicché ad alcuni Stevenson, con il suo atteggiamento *bohémien* e la sua cura spasmodica dello stile, poteva apparire come uno scrittore estetizzante. James non si rammaricava per la cura stilistica e formale e l'audace e incessante sperimentalismo di Stevenson, ma tra le righe del suo discorso agiografico si percepisce una qualche riserva per la scelta dei soggetti: egli apprezza la capacità di Stevenson di evocare il mondo dell'infanzia, ma fa trasparire la sua delusione per l'assenza di interesse per il focolare domestico e per i rapporti familiari;

---

<sup>28</sup> H. James, *Robert Louis Stevenson*, *Century Magazine*, 1888, p. 290.

inoltre, il romanziere James – sottile interprete di psicologie femminili – nota con rammarico che, salvo rare eccezioni, non ci sono donne nei racconti di Stevenson. Nel tentativo di difendere un grande amico da possibili accuse di superficialità o immoralità, James crea le fondamenta per un altro dei miti stevensoniani: il mito, cioè, dell'artista gravemente malato che, con slancio ottimistico, erge come barriera la sua arte contro l'aggressione del male.

Nonostante la strenua difesa mossa, oltre che da James, da numerosi altri critici e autori, già alla fine del secolo prendeva piede un lento processo che avrebbe portato l'opera di Stevenson a essere relegata nel limbo della letteratura per ragazzi. Il ridimensionamento di questa tendenza si ebbe a partire dai due fronti opposti dei tradizionalisti, che incoraggiavano l'impegno morale, e dei modernisti, che pretendevano una sempre maggiore consapevolezza artistica.

Ma ormai la scena culturale inglese si apprestava ad essere dominata dalla figura del critico accademico F. R. Leavis, con le sue idiosincrasie nei confronti della letteratura di consumo o dei romanzi privi di spessore psicologico e morale. Dal suo punto di vista, Stevenson non poteva neppure minimamente essere messo sullo stesso piano dei romanziere della grande tradizione (George Eliot, Henry James, Joseph Conrad), impegnati ad investigare nelle coscienze o a ricostruire sottili rapporti interpersonali.

Leavis aveva già espresso queste sue verità a partire dagli anni '30, nella rivista *Scrutiny*, ma il volume *The Great Tradition*, pubblicato nel 1948, oltre a rimarcarle, fornì una prospettiva ineludibile, per quasi tre decenni, sugli studi sul romanzo in Inghilterra. Leavis, ad esempio, liquidava con giudizi categorici il *romance* e con esso Walter Scott e i romanziere suoi seguaci:

Da Scott derivò una cattiva tradizione. Essa rovinò Fenimore Cooper, che pure aveva interessi nuovi e di prima mano e le qualità del grande romanziere; e con Stevenson assunse la forma della sofisticazione «letteraria» e del bello scrivere.

Anche il romanzo di intrattenimento veniva inevitabilmente stroncato, in nome del criterio della serietà.

Dopo un lungo periodo in cui le opere dell'autore vennero principalmente screditate, si assiste, a partire dagli anni '60, a una ripresa degli studi stevensoniani. La sempre costante popolarità dello scrittore, a dispetto delle alterne sorti critiche, ha in un certo senso favorito il rinnovarsi dell'interesse verso la sua opera, specialmente fra coloro i cui ricordi giovanili erano legati alla gratificante esperienza della lettura di *Treasure Island* (L'isola del tesoro) e *Kidnapped*. Significativamente, la rivalutazione di Stevenson ha avuto inizio sull'altra sponda dell'Atlantico, dove meno si faceva sentire l'eco delle autorevoli critiche leavisiane e dove invece si sentivano maggiormente le teorie di Northrop Frye sui generi letterari e in particolare sul *romance*.

L'estrema versatilità di Stevenson, il quale si è dilettrato nei generi letterari più disparati (narrativa, poesia, saggio, ecc.) ha reso incredibilmente ardua una visione d'insieme della sua opera; ci ha provato, negli Stati Uniti, Irving S. Saposnik, ma il suo lavoro (Saposnik 1974) ha gli ovvi limiti di una tesi universitaria; un altro esperimento, più ambizioso anche se non troppo originale, è la *Guida all'opera di Stevenson* di J. R. Hammond (1984).

Rimangono ancora poco esplorate, nell'ambito degli studi stevensoniani, la produzione poetica e quella saggistica. Diversamente da come vengono visti in Italia, dove – in seguito agli studi di Guido Almansi e Carlo Pagetti<sup>29</sup> – è stata diffusamente dimostrata l'autonomia e l'attualità dei saggi critici di Stevenson, in Inghilterra essi sono ancora relegati a semplici strumenti della pratica narrativa.

Ci si augura, in ultima analisi, che un nuovo impegno dei critici letterari consenta a Stevenson di poter avere, come già avvenuto a Dickens, il riconoscimento della sua individualità di scrittore e una valutazione obiettiva delle sue scelte artistiche.

Qualcosa in questa direzione si è già mosso, in Italia, dove già da parecchio tempo l'opera di Stevenson ha avuto illustri estimatori, come Emilio Cecchi, Cesare Pavese, Salvatore Rosati, Mario Praz e Italo Calvino che descrisse Stevenson come colui che «con più leggerezza coniuga la raffinatezza del letterato di qualità e lo slancio del narratore popolare»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, pp. 138.

<sup>30</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, pp. 139-146.

## 2.2 Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde

Il popolarissimo *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde, 1886) è il racconto, in chiave di enigma poliziesco, di uno sdoppiamento di personalità, che può anche essere letto come metafora del farisaismo e dell'ipocrisia vittoriani: Jekyll, medico borghese che nasconde i suoi vizi dietro un'impeccabile facciata virtuosa, crea un altro Sé criminale a cui delega ipocritamente tutta la sua corruzione. Simbolo di un'era in cui l'uomo ha perduto la propria interezza, Jekyll impersona le varie fasi di scissione dell'io nell'individuo uscito dalla rivoluzione industriale, alienato nella società, represso nel privato, ambiguo ed estraneo persino a se stesso.

### 2.2.1 La struttura dell'opera

Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde è suddiviso in 10 diversi capitoli:

1. *Story of the Door*
2. *Search for Mr. Hyde*
3. *Dr. Jekyll was Quite at Ease*
4. *The Carew Murder Case*
5. *Incident of the Letter*
6. *Remarkable Incident of Dr. Lanyon*
7. *Incident at the Window*
8. *The Last Night*
9. *Dr. Lanyon's Narrative*
10. *Henry Jekyll's Full Statement of the Case*

In questi dieci capitoli si susseguono e si alternano diverse tipologie di narratore; difatti Stevenson ha, nella scelta del narratore, cercato di dare ulteriore movimento al racconto creando continui effetti di suspense, a volte conducendo il lettore alla scoperta dei fatti accaduti grazie all'intervento di alcuni privilegiati osservatori, a volte invece confondendolo attraverso repentine variazioni del punto di vista. Ciò che ne deriva è una sorta di punto di vista multiplo che scaturisce dall'alternanza tra il narratore onnisciente, che parla in terza persona, e la prospettiva di Utterson attraverso la quale i lettori osservano, analizzano e comprendono il progressivo svolgersi delle vicende.

A complicare ulteriormente l'analisi della narrazione, intervengono delle lettere che offrono al lettore una nuova e diversa visione dei fatti. Le lettere, inoltre, rappresentano una sorta di racconto nel racconto e forniscono tutte le spiegazioni per comprendere la storia.

In "Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde" i luoghi hanno un ruolo primario: essi infatti rispecchiano situazioni e circostanze in cui si trovano anche i protagonisti. In questo racconto di *doppi* anche i luoghi hanno spesso duplice funzione: possono riflettere lo stato d'animo dei personaggi oppure possono determinare lo stato d'animo del lettore. Ci sono luoghi presentati con minute e puntigliose descrizioni, altri descritti volutamente in modo vago.

Stevenson sceglie come luogo esterno per l'ambientazione del suo romanzo la città di Londra; le vicende si svolgono, in una già grigia cittadina, soprattutto durante le ore notturne o nell'oscurità creata dalla nebbia o dal tramonto. I principali luoghi interni sono, invece, le abitazioni di Jekyll e di Hyde; i due alloggi sono comunicanti attraverso un cortile, anche se lontani tra loro. Tale raffigurazione degli spazi nei quali si sviluppa la narrazione è un'evidente analogia: come i due spazi sono lontani e distaccati, così le personalità dei due protagonisti sono dissimili, anche se ricongiunte dal singolo individuo, che, per quanto riguarda gli spazi, è rappresentato dal cortile che si trova fra le due abitazioni.

Nel racconto, Stevenson ha voluto evidenziare in maniera molto incisiva lo sdoppiamento che caratterizza ciascun essere umano e che si configura come

una rottura dell'integrità della persona, come la scissione tra il Bene e il Male e, in conclusione, come lo sdoppiamento della stessa coscienza umana. Il tema dello *sdoppiamento* è così fortemente insito nell'inconscio dell'autore da permeare anche la sua scrittura. L'autore fa frequentemente ricorso a formule binarie, contrapposizioni, contrasti (luce-ombra, nebbia-sole), e strutture duali del tipo "non solo ... ma anche". La stessa lettera di Jekyll è interamente costruita in forma binaria: ci sono le qualità contrapposte ai difetti, la vita pubblica alla vita privata, il giusto frapposto all'ingiusto. Persino la conclusione dell'opera riconduce e focalizza l'attenzione sul punto di partenza: la difficile convivenza tra il Bene e il Male.

Le tecniche narrative adottate nell'opera sono quelle tipiche di un giallo o romanzo poliziesco. È possibile riscontrare un ampio uso della *suspense*, che si manifesta con la presenza di particolari apparentemente inutili, da un lato, e l'omissione di elementi utili a comprendere lo svolgimento dei fatti, dall'altro. Il testo è disseminato, inoltre, di segnali e indizi che solo alla fine dell'opera aiutano il lettore a ricomporre il puzzle degli eventi.

### 2.2.2 *La trama*

Già nel titolo del romanzo, è possibile individuare alcuni punti chiave che aiutano il futuro lettore ad avere una visione più esaustiva dell'opera. La prima chiave di lettura viene data dalla parola "caso" che rimanda direttamente al campo semantico dell'investigazione; quella che si andrà a leggere è infatti una *detective story*.

Un altro elemento riscontrabile nel titolo è l'uso del "Dr.", che in Inghilterra si riferisce solamente ai medici; in questo racconto, però, il "dottore" è uno scienziato che ama gli esperimenti chimici. L'ingrediente di maggior interesse è, tuttavia, fornito dai nomi dei due protagonisti principali; Jekyll e Hyde. "-kyll" e "Hyde" hanno, infatti, un significato simbolico: Dr. Jekyll commetterà suicidio per uccidere (*to kill*) la sua parte malvagia, mentre Mr. Hyde, è colui che si nasconde (*to hide*) dietro il rispettabile e gentile Dottore.

La storia di questi due personaggi si svolge a Londra nel XIX secolo (la data esatta non viene mai specificata nelle pagine del romanzo). Un giorno



Utterson e Enfield, durante di una passeggiata, si ritrovano a camminare vicino ad un vicioletto di un popoloso quartiere della città. Enfield racconta che qualche tempo prima, mentre rincasava, vide da quelle parti una bambina che correva lungo la strada e che si scontrò con un signore, cadendo per terra. L'individuo che Enfield vide, la calpestò per poi continuare tranquillamente per la sua strada. Enfield, allora, si mise subito a rincorrere il tizio; quando lo afferrò, si rese conto che aveva un qualcosa di terribilmente ripugnante.

I genitori della bambina decisero di chiedere un risarcimento in denaro all'uomo, per mettere una pietra sopra allo spiacevole episodio. Ma poiché egli non disponeva di denaro in contanti con sé, si fece scortare da Enfield verso casa sua. Giunto presso la misteriosa porta vicino a cui i due si trovavano a passeggiare in quel momento, l'uomo (che si presentò come Edward Hyde) tornò indietro con un assegno firmato da un'altra persona: Henry Jekyll.

L'avvocato Utterson è il custode del testamento del Dr. Jekyll, il quale sancisce che, in caso di morte o scomparsa dello stesso, chi erediterà tutti i suoi averi sarà l'amico Mr. Hyde. Intenzionato a scoprire qualcosa sul conto di questo misterioso signor Hyde, Utterson decide di appostarsi davanti alla famosa porta e aspettare di incontrarlo.

È solo dopo lunghi giorni di attesa che la pazienza di Utterson viene premiata. Egli riesce, infatti, a fermare Hyde e a parlargli, vedendolo chiaramente in quel volto che anche ad Utterson appare assai ripugnante. Non soddisfatto delle informazioni ricavate da quel breve incontro, Utterson si reca subito a parlare con il maggiordomo Poole, al quale chiede di vedere Jekyll, che però non è in casa.

Utterson riesce ad avere preziose informazioni dal domestico di casa Jekyll: scopre che Mr. Hyde ha libero accesso, tramite una porta secondaria, al laboratorio annesso alla casa del dottor Jekyll e che la servitù ha il preciso compito di soddisfare tutte le sue richieste. Utterson incomincia dunque a sospettare che Mr. Hyde ricatti il dott. Jekyll, suo illustre amico.

Circa un anno dopo a Londra viene brutalmente assassinato il membro del parlamento britannico Danvers Carew. Una cameriera, testimone di quanto accaduto, accusa Mr. Hyde dell'omicidio. La polizia trovò addosso al morto una

lettera per l'avvocato Utterson, il quale conduce gli agenti a casa di Mr. Hyde dove viene trovata l'altra metà dell'arma del delitto; un bastone. Del colpevole si sono, tuttavia, perse le tracce. Il pomeriggio stesso Utterson va a scambiare due parole con Jekyll e lo trova con il morale a pezzi in preda allo sconforto:

He was shocked at the change which had taken place in the doctor's appearance. He had his death-warrant written legibly upon his face. The rosy man had grown pale; his flash had fallen away; he was visibly balder and older; yet it was not so much these tokens of a swift physical decay that arrested the lawyer's notice, as a look in the eye and quality of manner that seemed to testify to some deep-seated terror of mind<sup>31</sup>.

Jekyll confessa all'amico Utterson di non voler avere più niente a che fare con l'ormai ex amico Hyde e dichiara di aver ricevuto una lettera da quest'ultimo che è stata consegnata di persona da un uomo sconosciuto.

Quando l'avvocato esce di casa, chiede a Poole una descrizione della persona che ha consegnato la missiva, ma il maggiordomo gli riferisce che nessuno si è recato di persona per consegnare nessuna lettera. Al suo rientro in ufficio, Utterson chiede al suo segretario Guest di esaminare la lettera spedita presumibilmente da Mr. Hyde; ma Guest riconosce la calligrafia di Jekyll. L'avvocato inizia a domandarsi, allora, il senso della menzogna raccontata da Jekyll e che cosa lo spinga a difendere Mr. Hyde.

Con la scomparsa di Mr. Hyde, il Dr. Jekyll riprende le vecchie abitudini, e ricomincia per circa due mesi a frequentare i vecchi amici; poi, repentinamente, l'8 gennaio, egli si chiude nuovamente in casa, facendosi più solitario che mai. Questo comportamento infastidisce Utterson a tal punto da spingerlo a parlarne con l'amico comune Hastie Lanyon. Lanyon, che pochi giorni prima godeva di salute invidiabile, ora appare gravemente malato e confessa ad Utterson che esattamente un giorno dopo la sua morte egli verrà a conoscenza di tutta la verità, e avrà chiara tutta la vicenda. Nasce allora in Utterson un sospetto ancora più forte che lo spinge ad inviare una lettera a Jekyll per chiedergli spiegazioni; la lettera non riceverà mai risposta.

---

<sup>31</sup> R.L. Stevenson, *op. cit.*, p. 57.

Due settimane dopo Lanyon muore. Dopo il funerale, Utterson si reca nello studio dell'amico e inizia a rovistare fra le sue cose fino a quando trova una busta indirizzata a lui. Dentro la busta ne trova un'altra con su scritte precise istruzioni che raccomandano di aprire la seconda busta solo dopo la morte o la scomparsa di Jekyll. Con grande forza di volontà Utterson prende la busta e la ripone nella propria cassaforte, deciso a non aprirla prima del tempo dovuto.

Alcune sere dopo, Utterson riceve una visita da Poole, il quale lo implora di seguirlo a casa. Il maggiordomo racconta che da diversi giorni la porta del laboratorio rimane chiusa a chiave e che una persona sconosciuta vi si è barricata dentro. Arrivati all'abitazione, i due si avviano verso il laboratorio. Dall'interno provengono strani rumori, segno della presenza di un estraneo. L'avvocato avanza l'ipotesi che il dott. Jekyll sia stato rinchiuso ed ucciso nella stanza dalla misteriosa persona che deve trovarsi ancora lì dentro. I due decidono allora di sfondare la porta per scoprire cosa stia realmente accadendo in quel laboratorio.

Dopo alcuni colpi d'ascia Utterson e Poole riescono a creare un'apertura nella porta e ad entrare nel laboratorio; lì trovano, disteso sul pavimento il cadavere di Hyde che risulta essersi suicidato. Mentre rovistano ogni angolo del laboratorio, i due trovano un'altra lettera per Utterson nella quale l'autore consiglia, però, di leggere prima la busta che Lanyon gli aveva fatto trovare nel suo studio.

L'avvocato, quindi, va a casa ed inizia a leggere la lettera di Lanyon, che racconta molto nel dettaglio della sera in cui Hyde andò a trovare Lanyon su presunto ordine di Jekyll per recuperare la polvere e gli ingredienti utili alla creazione della pozione per la reversione da Mr. Hyde al Dr. Jekyll. Ottenuto l'ingrediente desiderato, preparò e bevve la pozione trasformandosi, sotto gli occhi di Lanyon, nel Dr. Jekyll. Dopo aver letto il racconto di Lanyon, Utterson si accinge a leggere la lunga confessione che ha trovato a casa di Jekyll, la quale svela, nei minimi dettagli, la doppia personalità dell'amico.

The most racking pangs succeeded: a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or death. Then these agonies began swiftly to subside, and I came to myself as if out of a great sickness. There was something strange in my sensations, something indescribably new and, from its very novelty, incredibly sweet. I felt younger, lighter, happier in body: within I was conscious of a heady

recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill race of my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not innocent freedom of the soul<sup>32</sup>.



### 2.2.3 *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

*Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde* è sicuramente l'opera di maggior successo di Stevenson. R. L. Stevenson, cui era stato prescritto il riposo dal suo medico, in un silenzio pressoché assoluto a causa dei suoi problemi di salute, scrive *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, in tre giorni di lavoro febbrile al ritmo di diecimila parole al giorno: un'impresa titanica, anche se la revisione dell'opera gli richiederà almeno un mese.

Molto prima di creare con Jekyll e Hyde, Stevenson è irresistibilmente attratto da quel senso forte della doppiezza che si annida nell'uomo e ha qualcosa che a tratti cattura e sovrasta la mente di ogni creatura pensante. Il tema della doppia vita appare in precedenza in un racconto rifiutato dall'editore e poi da lui stesso distrutto (*The Travelling Companion*); ritorna, poi, nel racconto melodrammatico *Markheim*; ed è l'argomento che fa da nucleo a due opere teatrali: *Deacon Brodie, or, The Double Life* (1882) e *Macaire* (1885).

---

<sup>32</sup> R.L. Stevenson, *op. cit.*, p. 83.

*Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde* fu pubblicato nel dicembre del 1885, in una collana super economica di *thriller* («operina da uno scellino» lo definì un critico<sup>33</sup>), un genere tradizionalmente molto richiesto tra le letture del periodo natalizio. Passò quasi inosservato, ma fu subito riproposto in volume nei primi giorni del 1886 e questa volta fu un successo straordinario. Il *London Times* se ne occupò con una recensione di sei pagine e il Vescovo di Canterbury, che aveva acquistato il romanzo durante la prima settimana di vendite, basò il suo sermone domenicale sulla parabola di Jekyll e Hyde. Stando ad un calcolo approssimativo, in sei mesi se ne vendettero circa quarantamila copie solo in Inghilterra, senza contare le numerose copie contraffatte e l'edizione americana.

Jekyll e Hyde sembrarono credibili ai lettori, più autentici persino del loro creatore e, per la loro verosimiglianza, catturarono l'attenzione del fondatore della società di Studi Psicologici, esperto di fenomeni medianici, e persino di spiritisti e teosofi i quali supponevano che Stevenson avesse avuto qualche “assistenza soprannaturale” nel descrivere doppia vita dei suoi personaggi.

Nell'Inghilterra puritana, in migliaia divorarono il romanzo pur scandalizzandosi per i vizi di Hyde. Stevenson non si sorprende dei commenti ambigui dei suoi lettori, ma si irritò parecchio quando un critico americano identificò nei *peccati* di Hyde alcune forme di trasgressione sessuale.

Altra questione, era rispondere ai lettori che lamentarono il letale pessimismo di un libro che avrebbe agito come forte incentivo al suicidio morale. Quasi un secolo dopo la scrittura del romanzo, un altro lettore illustre suggeriva di non prendere troppo alla leggera ciò che stava scritto tra le sue pagine. «Contrariamente a quanto si può credere, dato che è entrato a far parte della letteratura popolare», scrive Italo Calvino «il *Dr. Jekyll* è un testo molto *difficile*»<sup>34</sup>. Difficile? Si fa fatica a crederlo, visto che lo si può leggere come un giallo o una *detective* story quasi ideale; o anche, se si vuole come un romanzo gotico, talmente affascinante da funzionare nei più diversi adattamenti cinematografici e con i volti degli attori hollywoodiani di ogni generazione. È, quindi, evidente che le difficoltà cui allude Calvino sono altrove, abilmente nascoste.

---

<sup>33</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, p. 43.

<sup>34</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, p. 35.

Il lettore di oggi, dunque, non può accontentarsi di interpretare il romanzo come una conferma dell'eterna vittoria del bene sul male: esso non ha niente di ovvio né di consolatorio. È una storia allo stesso tempo accattivante e drammatica, costruita su un doppio registro: la superficie segue le convenzioni della *suspense* mentre in profondità giace una serissima riflessione, carica di sottigliezze metafisiche e implicazioni religiose, intorno al potere delle forze irrazionali sull'essere umano.

Una volta messa a punto la pozione che lo trasforma, Jekyll avrebbe anche potuto continuare per anni a nascondere la sua segreta immoralità dietro la facciata di uomo rispettabile. Nella prima delle sue metamorfosi, egli attraversa un purgatorio di sofferenze che sfocia in una resurrezione; accogliendo sensazioni mai provate prima, si scopre Hyde. La *cosa* che vede nello specchio non gli comunica però estraneità né ripugnanza, ma piuttosto la commozione di un ritrovamento: come se lo avesse sempre aspettato, come se gli fosse grato per la completezza che gli restituisce. Con trepidazione gioiosa Jekyll accoglie Hyde in questo mondo; ed è con un sentimento di pietà nel cuore che lo congederà da se nell'ultimo atto.

Destinato ad apparire come un corpo estraneo, come un inclassificabile *altro*, Hyde provoca, viceversa, in chi lo incontra uno stupore più forte della nausea e del disgusto. Stupisce per la novità, che assume il simbolo di qualcosa di deforme che si percepisce ma di cui nessuno riesce a fornire una descrizione.

Per le strade di una Londra che assomiglia moltissimo alla nebbiosa Edimburgo di Stevenson, Hyde si aggira in una condizione di allarme che nasce da una paura originaria degli altri esseri umani. Di fronte al pericolo non ha altra scelta se non la fuga o l'aggressione.

Come gli animali minacciati, Hyde fa scattare dispositivi di autodifesa: digrigna i denti ed esplose in eccessi d'ira finché con la furia di una scimmia o l'astuzia di una volpe assale l'avversario e lo riduce in fin di vita. Indubbiamente, Stevenson vuole convincere i lettori che Hyde abiti una sfera morale che esula da ogni legge ordinaria e che le sue azioni non possono identificarsi con la vergogna e le colpe che si sussurrano in confessionale. Hyde è l'uomo allo stato primordiale di natura, che obbedisce alla legge primitiva della lotta per la

sopravvivenza ed è esentato dall'esercizio di controllo e repressione cui è costretto l'uomo sociale. Se la crudeltà in natura è innocenza, allora Hyde è innocente.

Con il suo avido attaccamento alla vita, Hyde sfugge alla volontà del debole Jekyll, che tuttavia non si pente di ciò che ha fatto. La sconfitta è quella dello scienziato che ammette l'incompletezza dei suoi esperimenti. La confessione finale non è dunque un'ammissione di colpa, ma ha il valore di un accorato appello in favore di un'approvazione più indulgente delle componenti oscure dell'animo umano.

*Dr. Jekyll e Mr. Hyde* si costituisce come opera intorno a cui, più di ogni altra, sono prosperate le leggende, convenientemente alimentate dallo stesso autore e da chi ha scritto di lui. Pressoché ogni introduzione al romanzo narra che l'idea centrale venne a Stevenson a seguito di un incubo notturno e che furono i Brownies, i folletti che presiedono alla funzione immaginativa nel sogno, a guidarlo nella stesura. Eppure probabilmente nessun altro romanzo di Stevenson è così immerso nella tradizione letteraria e nella realtà storico-culturale dell'epoca quanto questo.

Stevenson stesso raccontò di essere stato influenzato dal racconto *William Wilson* di Edgar Allan Poe, cui ha aggiunto elementi della tradizione popolare scozzese del *Fetch*, l'alter ego maligno, il doppio, di cui la più nota espressione letteraria è rappresentata da *Le memorie private e confessioni di un peccatore giustificato* del romanziere James Hogg, uniti alla tradizione inglese dei romanzi del mistero che faceva capo a Dickens e a Wilkie Collins.

L'opera di Stevenson è però, principalmente, una sconcertante testimonianza che porta il lettore contemporaneo a cogliere quanto devastante fosse l'impatto delle teorie darwiniane sulla moralità vittoriana e quanto gravoso fosse il clima di sfiducia nella scienza e nell'uomo stesso che si andò creando in Inghilterra verso la fine del secolo, in concomitanza con un'estesa crisi economica, politica e sociale<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> C. De Stasio, *op. cit.*, pp. 40-41.

## **Capitolo 3. Two Women of London**

### **The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde**

In questo capitolo si parlerà di un'opera della letteratura postmoderna, che catapulta un capolavoro dell'età vittoriana alla fine del XX secolo, e della sua autrice, la romanziera Emma Christina Tennant.

Emma Tennant è un'autrice che si discosta largamente dalle prassi narrative tradizionali, accogliendo le istanze del postmodernismo, del post-femminismo e del realismo, e componendo e riarrangiando testi canonici per produrre nuovi luoghi del discorso. Il suo modo di raccontare è evidente in tutte le sue opere, come anche in *Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde*. Quest'opera è solo uno degli innumerevoli e vari restyling che, nel corso degli anni, hanno dato diverse e nuove sfaccettature alle figure di Dr. Jekyll e di Mr. Hyde create da Robert Louis Stevenson.

#### **3.1 Le riscritture del Dr. Jekyll e Mr. Hyde di Stevenson**

*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, seppur scritto nel 1800, ha permeato anche la sfera artistica e letteraria del XX secolo; infatti, ci sono innumerevoli esempi di riscritture e rivisitazioni del classico di Stevenson che ha sicuramente lasciato il segno, ormai, anche nelle persone che non hanno mai letto l'originale. Lo Strano Caso è stato riprodotto in versione cinematografica, in versione teatrale, in versione televisiva e a fumetti, in brani musicali e persino in numerose parodie.



Per quanto riguarda le versioni cinematografiche, l'opera è stata ripresa e rappresentata con le più svariate forme, in decine di versioni e in diversi paesi del mondo. All'inizio del 1900 risalgono le prime rivisitazioni di *The Strange Case* del cinema muto come ad esempio *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1908) di Otis Turner, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1908) di Sidney Olcott, *L'invenzione fatale* (1910) di August Blom, *The Duality of Man* (1910) di regista sconosciuto, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920) di John Stuart Robertson, assieme ad un'altra lunga serie di film muti degli anni seguenti, che si basano tutti interamente sul classico stevensoniano.

Le rivisitazioni cinematografiche principali vengono prodotte a partire dal 1931, come *Il dottor Jekyll* di Rouben Mamoulian e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) di Victor Fleming. Di seguito l'elenco delle rivisitazioni cinematografiche degne di nota:

*Il figlio del dottor Jekyll* (*The Son of Dr. Jekyll*, 1951), di Seymour Friedman;

*La figlia del dott. Jekyll* (*Daughter of Dr. Jekyll*, 1957), di Edgar George Ulmer;

*Il prezzo del demonio* (*El ombre y el monstruo*, 1958), di Rafael Baledòn;

*Il mostro di Londra* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960), di Terence Fisher;

*Il mio amico Jekyll* (1960), di Marino Girolami;

*Il testamento del mostro* (1961), di Jean Renoir;

*Le folli notti del dottor Jekyll* (*The Nutty Professor*, 1963), di Jerry Lewis;

*Barbara, il mostro di Londra* (*Dr. Jekyll & Sister Hyde*, 1971), di Roy Ward Baker;

*La vera storia del dottor Jekyll* (*I, Monster*, 1971), di Stephen Weeks;

*Dr. Black, Mr. Hyde* (*Dr. Black, Mr. Hyde*, 1976), di William Crain;

*Dottor Jekyll e gentile signora* (1979), di Steno;

*Dr. Heckyl and Mr. Hype* (*Dr. Heckyl and Mr. Hype*, 1980), di Charles B. Griffith;

*Nel profondo del delirio* (*Docteur Jekyll et les femmes*, 1981), di Walerian Borowczyk;

*Dr. Jekyll e Mr. Hyde: sull'orlo della follia* (*Edge of Sanity*, 1988), di Gérard Kikoine;

Dr. Jekyll e Miss Hyde (*Dr. Jekyll and Ms.. Hyde*, 1995), di David Price;  
Il professore matto (*The Nutty Professor*, Stati Uniti, 1996), con Eddie Murphy;  
The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 2006), di John Carl Buechler;  
Jekyll + Hyde (2006) di Nick Stillwell;  
Jekyll (2007), di Scott Zakarin.

Il panorama televisivo si mostra, in egual maniera, ricco e denso di riscritture. Alcune delle principali sono:

Il testamento del mostro (*Le testament du docteur Coderlier*, 1959), di Jean Renoir;  
Lo strano caso del dottor Jekyll e mr. Hyde (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1968), di Charles Jarrott;  
Jekyll (*Jekyll*, 1969), di Giorgio Albertazzi;  
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1981), di Alastair Reid;  
Jekyll & Hyde (*Jekyll & Hyde*, 1990), di David Wickes;  
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1999), di Colin Budds;  
Jekyll & Hyde: The Musical (*Jekyll & Hyde: The Musical*, 2001), di Don Roy King;  
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 2002), di Maurice Phillips;  
Jekyll (2007), di Steven Moffat;  
Dr. Jekyll e Mr. Hyde - Colpevole o innocente? (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 2008), di Paolo Barzman.

Tra le rappresentazioni artistiche che più di recente hanno permesso l'apparizione e la rivisitazione dei personaggi del romanzo di Stevenson troviamo il film *La leggenda degli uomini straordinari* del 2003 (tratto dal fumetto *La lega degli straordinari gentlemen*), nel quale il personaggio Henry Jekyll si unisce ad altri famosi personaggi del romanzo d'avventura come il capitano Nemo, l'uomo invisibile, Dorian Gray, tutti uniti per combattere il

nemico acerrimo di Sherlock Holmes, il professor Moriarty. In questa rivisitazione il protagonista impara a convivere con la sua parte malvagia sfruttando alcune delle sue caratteristiche, come ad esempio l'incredibile forza (che lo rende una sorta di Hulk, personaggio dei fumetti che a sua volta nasce dall'ispirazione di Jekyll e Hyde). Jekyll ha anche una partecipazione speciale nel prologo del film *Van Helsing*, del 2004, nel quale il personaggio viene inseguito dal cacciatore di creature mostruose e soprannaturali Gabriel Van Helsing.

Il romanzo ha avuto anche tantissime rivisitazioni sotto forma di cartone animato, come *Il dottor Churkill* (cartone animato di propaganda del 1941 nel quale si paragona il primo ministro inglese Winston Churchill a Dr. Jekyll), *Dr. Jekyll and Mr. Mouse* (un cartoon con Tom e Jerry del 1947), *Dr. Jekyll's Hide* (con Gatto Silvestro), e tanti altri. Mr. Hyde è apparso anche nel cartone/film di Tim Burton *Nightmare before Christmas*, come abitante della città di Halloween, e nel cartone *Scooby Doo*, nell'episodio *Vita dura per Mr. Hyde*.

Tante sono, poi, anche le versioni a fumetti e le illustrazioni che ritraggono i due famosissimi personaggi, come ad esempio *Mister Hyde* (1963) della Marvel Comics, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* (1983) di Dino Battaglia, *La Lega degli Straordinari Gentlemen* di Alan Moore e *Lo strano caso di Topo Jekyll e Mister Mike* pubblicato sul numero 2037 di Topolino del 13 dicembre 1994. L'ultima apparizione fumettistica dei due eroi è all'interno dei numeri 3070 e 3071 di Topolino del 2014, nell'episodio *Lo strano caso del Dr. Ratkyll e di Mr. Hyde*.

Per quanto riguarda i musical e il teatro, ci sono un paio di esempi che sono degni di nota, come il *Jekyll & Hyde* che debuttò a Broadway nel 1997, di Frank Wildhorn e Leslie Bricusse, e *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* ideato e diretto da Giancarlo Sepe, con Alessandro Benvenuti e Rosalinda Celentano.

I brani/album musicali che si sono ispirati alla storia sono due: l'album *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* degli Equipe 84 (1973) e *Dr. Jekyll Mr. Hyde*, nome di album e singolo di Simona Molinari (2013).

Infine, Lo Strano Caso di Stevenson ha ispirato anche un videogioco, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, messo in commercio nel 1988.

## 3.2 Emma Tennant

Fin dai primi anni '70, quando era nel mezzo dei suoi trent'anni, Emma Tennant è stata una scrittrice prolifica e si è posta come una delle esponenti inglesi di spicco della *new fiction* nel panorama letterario mondiale. Questo non significa che lei sia un'imitatrice dei nuovi romanzieri francesi o dei post-modernisti americani, sebbene i suoi lavori rivelino un indebitamento con i metodi e l'inquietudine di alcuni dei secondi. Come loro, Emma Tennant impiega la parodia e la rielaborazione, si appropria di alcune convenzioni della narrazione fantascientifica e sfrutta le possibilità della dislocazione generica e della mutazione, specialmente l'unione tra realismo e immaginazione.

Tuttavia, seppure alcuni parallelismi possano essere citati e determinate influenze suggerite, il lavoro di E. Tennant è fortemente individuale e si configura come il prodotto di un tentativo, profondamente personale e persino idiosincratico, di creare un tipo originale e altamente immaginativo di narrazione.

### 3.2.1 Vita e opere

Emma Christina Tennant (nata il 20 ottobre 1937) è una scrittrice ed editrice inglese. È conosciuta per un approccio postmoderno alla sua narrazione, che è spesso permeata di fantasia e di magia. Molti sei suoi romanzi danno una piega femminista e fantastica a storie classiche, come ad esempio nel caso di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson. Alcuni dei suoi lavori, sono stati pubblicati dalla scrittrice sotto il nome di Catherine Aydy.

Emma Tennant è di origine scozzese, e proviene da una famiglia di Lord; è figlia di Christopher Grey Tennant (*Second Baron Glenconner*) e di Lady Elizabeth Glenconner (nata Powell). È, inoltre, nipote di Edward Wyndham Tennant e Stephen Tennant, e sorellastra di Colin Tennant (*Third Baron Glenconner*).

Nata a Londra, ha frequentato la *St. Paul's Girl's School* e ha trascorso gli anni della Seconda Guerra Mondiale e le estati dell'infanzia nella dimora gotica di famiglia *The Glen* a Peeblesshire. Emma ricorda il padre come una mistura di collera e benevolenza, e si pensa che proprio questi ricordi possano avere in qualche modo influenzato la sua narrativa dove sono presenti eccessive relazioni familiari e contraddizioni sociali, emotive e formali.

Emma Tennant è cresciuta nella Londra modaiola degli anni '50 e '60. In giovane età inizia a lavorare come scrittrice di viaggi per la rivista *Queen* e come editrice per *Vogue*, e, nel 1963, pubblica il suo primo libro: *The Colour of Rain* con lo pseudonimo Catherine Aydy.

Fantasia letteraria molto brava, la Tennant riscrive il mito di *Faust in Faustine* (1991); la commedia di Middleton in *Woman Beware Woman* (1983); il capolavoro di Jane Austen in *Pemberly*; o, *Pride and Prejudice Continued* (1993) e *Emma in Love: Jane Austen's Emma Continued* (1996); e, in ultimo, il capolavoro di Stevenson in *Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde*<sup>36</sup>. Tra il 1975 e il 1979, curò una rivista letteraria, *Bananas*, che aiutò molti giovani scrittori ad emergere e che diventò luogo di confronto letterario per gli astri nascenti del periodo. In questa rivista Emma Tennant pubblicò i primi lavori di Angela Carter, Sara Maitland, e anche J. G. Ballard e Elaine Feinstein. Ella diventò poi direttrice di *Next Editions* che pubblicò *Journey to Armenia* di Osip Mandelstam (1998), *Black Venus* di Angela Carter e alcune poesie di Liz Lohead. Un grande numero di libri scritti da Tennant seguirono quella fase: thriller, libri per bambini, storie fantastiche e alcune altre rivisitazioni di romanzi classici.

Il fantastico e l'immaginazione rimarranno, tuttavia, sempre i generi prediletti da Emma Tennant, che in realtà da origine ad un genere tutto particolare: combina la critica e l'indagine sui sessi ad un approccio versatile sui miti culturali e i comportamenti dell'uomo. La scrittrice riesuma streghe, fate madrine e altre figure fantastiche emancipate, tutte rappresentanti donne che perseguono la libertà dalle costrizioni e dalle restrizioni della "vita normale". In

---

<sup>36</sup> S. Falchi, G. Perletti, M.I. Romero Ruiz, *op. cit.*, p. 147.

*The Village Voice* (1990), il critico Gary Indiana parla dei lavori di Emma Tennant come:

... a startling procession of novels unlike anything else being written in England: worldly, imaginative, risk-taking books inspired by dreams, fairy tales, fables, science fiction and detective stories, informed by a wicked Swiftian vision of the UK in decline.

Vivace post-modernista, abbraccia la meta-narrativa, focalizzandosi sui modi in cui si costruiscono le storie e utilizza diari, report giornalistici, testimonianze e interviste con l'intento di insistere sull'accuratezza storica dei suoi avvenimenti fantastici. Consapevole delle influenze dei testi canonici, E. Tennant rivisita *Tess* di Thomas Hardy, immagina un sequel al *Pride and Prejudice* di Jane Austen e, in *The Adventures of Robina*, costruisce una versione del XX secolo del testo del XVIII secolo *Manon Lescaut* che traccia la rovina di una piuttosto ingenua giovane debuttante scozzese. Nell'Appendice 2 (pagina 90) verranno elencate tutte le principali opere di Emma Tennant.

La scrittrice ha apportato il più considerevole contributo alla tendenza critica e romanzesca di ri-immaginare, ri-scrivere e ri-interpretare testi canonici tramite l'esplorazione delle loro contraddizioni. I suoi sequel e le sue versioni alternative dei testi classici seguono una comune procedura femminista, probabilmente inaugurata da Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea* che rielaborò *Jane Eyre* di Charlotte Brontë. Queste riscritture e riconcettualizzazioni, per Rhys, Tennant e altri, spesso danno la possibilità a una femminista del ventesimo secolo o, comunque, a un punto di vista orientato sulle donne di esprimersi in testi che racchiudevano le costrizioni a cui le donne dovevano sottostare nel diciannovesimo secolo e agli albori del ventesimo. Nel riscriverle, queste nuove versioni, questi *sequel* e *prequel*, criticano i valori che fanno da fondamento alla conformità che essi stessi, in definitiva, rappresentano per i lettori della fine del XX secolo (per quanto discutibili questi valori potessero essere all'epoca).

Emma Tennant, oltre alla sua piena vita artistica, ha avuto anche una vita privata assai movimentata; infatti, si è sposata quattro volte, tra gli altri con il giornalista e scrittore Christopher Booker dal 1963 al 1968 e l'autore politico

Alexander Cockburn dal 1968 al 1973. Ha due figlie e un figlio, lo scrittore Matthew Yorke. Nell'aprile del 2008 ha sposato il suo partner trentatreenne Tim Owens.

### **3.3 Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde**

In *Two Women of London*, Emma Tennant riscrive la storia di *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, che smaschera l'ipocrisia e la doppiezza dei valori vittoriani; la Tennant riscrive la storia dello sdoppiamento della personalità per incriminare le analoghe ipocrisie dell'Inghilterra thatcheriana.

#### *3.3.1 Struttura e trama dell'opera*

*The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* è un'opera suddivisa in due parti; ognuna di esse si articola a sua volta in diverse sezioni:

##### Part One:

- *At Robina Sandel's*
- *Mara's Film*
- *Jean Hastie's Journal*
- *Looking for Mrs. Hyde*
- *Eliza Jekyll at Home*
- *Mara's Film*
- *What Tilda Saw*
- *Two Letters*

## Part Two:

- *A Visit to Jean Hastie*
- *A Window in London*
- *The Last Evening*
- *Jean Hastie Comes South*
- *Dr. Frances Crane's Notes and Memorabilia*
- *Ms. Eliza Jekyll's Anonymous Message*

Emma Tennant è riuscita a rielaborare una storia classica dandole un'ambientazione contemporanea e, come si può anche intendere solo dai personaggi citati nei titoli delle sezioni, un tocco decisamente femminista. La struttura stessa dell'opera è insolita, più come un'opera teatrale, completa di “cast list” e di un prologo che non solo descrive il crimine ma nomina anche l'assassino. Questo stratagemma allontana il lettore dall'azione e segnala che la storia è meno importante rispetto alle sue implicazioni sociali. Il lettore scopre velocemente che il compito è quello di discernere le motivazioni dell'assassina dalla natura del suo legame con il resto dei protagonisti.

Il romanzo presenta un gruppo di donne londinesi, sullo sfondo della (sola) lussureggiante piazza di Ladbroke Grove a Notting Hill. Utilizzando il tema dell'alter ego, ovvero della personalità dissociata che Robert Louis Stevenson impiegò nel periodo vittoriano, Emma Tennant rinnova e mette al passo della Londra contemporanea quelle prime avvisaglie di una consapevolezza psicologica sulle personalità multiple. *Two Women of London* combina una sorta di caccia all'assassino con la braccatura del rapporto tra Mrs. Hyde e Eliza Jekyll, entrambe donne che sono state stereotipate dalla società.

Eliza Jekyll è un'hostess la cui bellezza non passa inosservata, lavora in una galleria d'arte ed è perennemente corteggiata da facoltosi e spregiudicati possidenti terrieri. Mrs. Hyde, l'altra donna, è una vittima oppressa, la cui dura



vita passata a crescere bambini difficili dopo la fuga del marito, la rende sciupata, poco attraente, di temperamento pungente e incapace di cavarsela da sola; è, inoltre, dipendente dai tranquillanti che la rendono completamente apatica nei confronti della vita e dei suoi doveri, come quello di prendersi cura della famiglia e della casa, che rimane sempre sudicia e trascurata. Ognuna delle due donne, è stata plasmata e creata dalla società e dalle relazioni dei sessi e di potere che prevalgono al suo interno.

Emma Tennant usa diversi stili di scrittura per accostarsi alla storia, inclusa la forma del diario e delle dichiarazioni testimoniali – la seconda una cornice della prima. All'interno di questi stili, la scrittrice traccia i fantastici cambiamenti che avvengono nel corso della storia e che alla fine non sembrano così aleatori, se si critica una società in cui i ruoli dei sessi limitano, in realtà, il potenziale delle donne.

La storia si apre nella notte di un assassinio commesso dal presunto stupratore di Notting Hill e introduce il tema delle donne quali vittime che reagiscono ai soprusi. L'assassina, osservata nel suo atto da Tilda, si pensa essere Mrs. Hyde, la cui brutalità la rende un'ovvia sospettata. Le donne interrogate sulla notte dell'omicidio potrebbero apparire come un gruppo di credibili soggetti di una storia di Agatha Christie – professioniste, divorziate, artiste, ecc. - ma in ultima analisi il giallo non è un vero e proprio romanzo giallo, bensì un'investigazione della connessione tra Eliza Jekyll e Mrs. Hyde. Eliza Jekyll decide che vorrebbe lasciare il suo appartamento assai splendidamente arredato a Mrs. Hyde, e ciò innesca il sospetto. In questa faccenda, la sua vecchia amica Jean Hastie impersona una riluttante detective che si occupa di organizzare la parte legale della questione. Jean conosceva Eliza da molto prima della sua trasformazione in Mrs. Hyde; quindi, in un certo senso, ha conosciuto entrambe le parti della sua persona e gradualmente realizza che le due donne sono in realtà una stessa ed unica persona. Un'altra professionista, la Dottoressa Frances, comprende che l'indizio principale sta nelle strane reazioni di Ms. Jekyll agli antidepressivi prescritti. I cambiamenti di personalità e del corpo portano Eliza ad invecchiare precocemente e a diventare squilibrata.

In conclusione, si può ricapitolare dicendo che tra le pagine di questo romanzo il mito di Jekyll e Hyde viene rivisitato con un'interpretazione femminista. L'uso del registro giornalistico e del diario finalizzato a modellare, limitare e focalizzare la comprensione della storia, inoltre, può, di per sé, essere visto come un modo di critica dei vincoli e delle costrizioni riguardanti i ruoli delle donne contemporanee.

### 3.3.2 *I personaggi*

I protagonisti di *Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* sono quasi esclusivamente donne, fatta eccezione per Sir Lister, e si svelano poco per volta nel corso della storia.

#### Robina Sandel, 56 anni

Vive al n. 19 di Nightingale Crescents, che è stata la sua casa per più di vent'anni. Arrivata in Gran Bretagna dall'Austria all'inizio della guerra, si occupa di gestire la sua casa che è una pensione-club per donne. I suoi lunedì sono diventati famosi per la conversazione, l'umorismo e la buona compagnia di donne – avvocati, dottori, architetti, a volte ricercatori universitari con una tesi di dottorato – e se qualcuno nutre risentimento contro Robina è perché il club è considerato troppo esclusivo e “*middle-class*”. Quelli che sono ammessi al club parlano molto bene della torta viennese che gli viene offerta e della nipote di Robina Tilda.

#### Mara Kaletsky, 30 anni

Artista, regista, poetessa. Ha un modo di vivere molto itinerante, spende la maggior parte del suo tempo in viaggi (Sud America in particolare, con troupe di

attori e con i team dei film) ma al tempo dei fatti narrati nel libro vive al n. 19 di Nightingale Crescents: Robina è una sua vecchia amica, responsabile alcuni anni prima di aver salvato Mara da una retata per droga nella nota All Saints Road.

Jean Hastie, 34 anni

Una quindicina di anni prima rispetto alle vicende narrate, è stata una compagna di scuola (alla Holland Park Comprehensive) di Mara e il loro legame è rimasto solido da allora. Negli ultimi tempi svolgeva il tirocinio da avvocato. Jean si era licenziata, in Scozia nel 1984, per prendersi cura del marito e di due bambini piccoli. Su invito di Mara sta trascorrendo un breve periodo di tempo a Londra, nella pensione di Robina. Deve fare una ricerca sullo *Gnostic Gospel* alla British Library e al Fawcett Museum, per un libro illustrato che dovrà essere pubblicato nel 1989.

Eliza Jekyll, (età non specificata)

Vive al n. 47 di Nightingale Crescents. Ha avuto diversi lavori (ricercatrice per la BBC, assistente di un editore d'arte, ecc) ed è stata da poco nominata manager della Shade Gallery al n. 113 di Portobello Road. La Shade Gallery ha appena aperto, e la sua prima mostra, di fotomontaggi e opere ad olio su tavola, è di Mara Kaletsky.

Dr. Frances Crane, 42 anni

Era una pediatra all'ospedale di Great Ormond Street, ora è un medico specializzato in malattie della gola. Dr. Crane – che vive in un appartamento con giardino a Nightingale Crescents, in affitto, è un'assidua frequentatrice della

pensione di Robina al n. 19 di Nightingle Crescents. Per le visita serali è sempre incline a prendere una scorciatoia che passa per i giardini comunali e bussare alla porta sul retro di Robina, invece di prendere la strada più lunga, che attraversa Ladbroke Grove.

Mrs. Hyde, sulla cinquantina

Vive al 99/F di Ladbroke Grove, a ridosso di un incrocio rumoroso, in un appartamento al piano terra per cui ha pagato e continua a pagare un affitto di 26.50 sterline a settimana. L'appartamento dà su un giardino veramente molto trascurato che è collegato tramite un passaggio ai giardini di Rudyard e Nightingle Crescents.

Sir James Lister, 48 anni

Finanziere e, oltre a diversi altri interessi, proprietario della Waldorf Gallery a Bond Street e successivamente della Shade Gallery a Portobello Road. Ha una moglie di cui non viene svelato il nome, chiamata semplicemente Lady Lister.

Tilda, (età non specificata)

Nipote di Robina Sandel, lavora come *au-pair* part-time al n. 19 di Nightingle Crescents. Oltre a lavorare segue anche un corso di inglese a South Kensington. È arrivata di recente dalla casa dei suoi genitori in Austria.

Roger, (età non specificata)

Giardiniere ai giardini di Rudyard di Nightingale Crescents. Nonostante i venticinque anni di lavoro lì, i residenti non gli prestano quasi nessuna attenzione e lo ignorano – ad eccezione di Ms. Jekyll, che a volte gli offre una tazza di tè e gli ha dato il permesso di usare il suo telefono quando ne ha bisogno.

Rock Bolt, (età non specificata)

Ex rock-star e recente acquirente della proprietà al 99 di Ladbroke Grove.<sup>37</sup>

### 3.3.3 *Sull'opera e sull'autrice*

Quando si parla di *Two Women of London* non si può prescindere dal parlare, in automatico, anche di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Così come nella storia originale, Ms. Jekyll e Mrs. Hyde sono due alter ego della stessa disconnessa persona, nel racconto donna rispettabile e attraente, portata alla pazzia, all'abusare dei suoi figli e alla dipendenza da droga a seguito dell'abbandono del marito e della conseguente perdita di un definito ruolo sociale.

Per entrare ancora più nel profondo della visione femminista di Emma Tennant e nelle sue motivazioni nello riscrivere *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* possiamo farci guidare dalle parole che lei stessa pronunciò

---

<sup>37</sup> E. Tennant, *Two Women of London. The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde*, London, Faber and Faber Ltd, 1989, pp. 6-8.

durante un'intervista con Richard T. Kelly il 15 aprile del 2011. Eccone i passaggi salienti:

Q. For *Two Women of London* you relocated Stevenson's *Jekyll and Hyde* to Notting Hill Gate, but you replicated Stevenson's intricate narrative structure. Was that a challenge?

ET: *Yes, but necessary. It sounds like a simple idea – 'There's Jekyll, and there's Hyde'. Not at all, it's the most complicated thing, and it demands that strange structure. I wrote a screenplay of Two Women of London for Paramount at a time when they had a London office that lasted about three weeks...But the script didn't work at all, the novel is better. It had demanded that complexity, it was impossible to do it unless by smoke and mirrors.*

Q. Of course, famously Stevenson's story has no women characters to speak of, whereas your cast-list is entirely female. You have described yourself as 'a feminist writer – amongst other things'. In *Two Women of London* the put-upon, maddened Mrs. Hyde transforms into the fragrant Eliza Jekyll, but there comes a point when Ms. Jekyll starts to welcome the change back to the aggressive Mrs. Hyde – 'the sensation of pure violence that poured through me was the most wonderful sensation I have ever had in my life'. And this feels like a striking admission, because we're familiar with men rhapsodising the idea of a beast within them, yet still it seems that women are not quite meant to have such feelings, much less exult in them.

ET: *Absolutely. Of course every single woman has had those very violent feelings, just like every man. It's just odd to think that where we are today, what's going on – I'm amazed that so many women seem to have given up on any form of expression of those violent feelings; the anger has been siphoned out into consumerism – it's a cliché, but that's what happened. Women today who are told they must be like dolls – what can they be making of it? What do they think as they slide down the lap-dancing pole? 'I am a very angry woman'...? Maybe this is just one's generation. But to me the point of everything is to get those feelings out and make something of them, not to conceal their existence or to allow what will happen if you leave them bottled up. Perhaps some new form of fiction could deal with this.*

Q. You yourself participated in the feminism and radical politics of the late 1960s and early 1970s. Was this a transformative time?

ET: *I don't know how much it changed how men thought – not for me to say. But it changed women's way of thinking for ever. It's just that they don't know it. And it's as if all that has been erased. But it is there, like Hyde, waiting to burst out. From the unequal pay thing, at its mildest, to the expectations that women seem to swallow, just like that – and then, of course, are bitterly upset and disappointed when the dreams aren't realised.*

Q. *Two Women of London* is very much haunted by the particular struggle of lone child-rearing for women who still hope to realise themselves in other ways.

ET: *Yes, women placed in impossible situations and never told that they are impossible. I couldn't feel more for all of that nightmare. At least in 'my day' the radical movements were – sometimes ludicrous, yes, but actually fantastically useful. I remember going to early meetings in 1960-70 – they were funny, some of the women had gone too far, crazy with rage, shouting 'Why can't he buy the loo paper?'... You couldn't help laughing, while wanting to be very respectful to the revolutionary atmosphere. But that's the first time I heard it being expressed.*

Q. In *Two Women* the lead female character suffer for feeling herself unattractive and she trade some part of herself in return for the renewal of her look. Do you feel that a woman's lot in life is severely reduced if she's.

ET: *Plain? Well, it's the imponderable, 'the inequality of beauty' – you can't get away from it, but on the other hand it ruins everything. You can just see the women who will be, I suppose, victims of beauty, of the myth of beauty. You see them and you see what is likely to happen to them as they grow older – their surprise at finding they're different. I think it's a lot to do with difference, and difference is a killer – it just mean you don't lead the life you feel you ought to be leading. But it can take many forms. My daughter told me about this psychological disease called dysmorphia [the obsessive concern with a perceived/imagined defect in one's physical appearance]. She has a friend who's a 'handsome young man' as she puts it, but his life is torture because he looks in the mirror and all he can see is a monster. And I wonder if this theory was born around the same time as Stevenson's Jekyll and Hyde? There must have been a doctor who put forward the idea that somebody could look so terrible in one way and perfectly all right but unreachable in the other. It seemed to me to belong to that era. Maybe not...<sup>38</sup>*

Queste parole aiutano ad entrare nel mondo di Emma Tennant e a capire la sua visione delle cose e gli ideali che stanno dietro la stesura di *Two Women of London*. In un'altra intervista rilasciata a *The Scotsman* nel 2008 (*Two sides to every story – Emma Tennant Interview*), E. Tennant chiarisce il legame che sussiste fra il suo modo di scrivere e la narrativa stevensoniana, oltre all'attrazione che la scrittrice prova per l'autore ottocentesco.

*Tratto da Two Sides of Every Story-Emma Tennant Interview:*

---

<sup>38</sup> E. Tennant, *op. cit.*, pp. viii-xi.

Molti scrittori hanno uno o due mentori, idoli, o altri autori irraggiungibili del passato che essi hanno adorato e ammirato: forse, avrebbero perfino voluto assomigliargli, sebbene sapessero che mai avrebbero potuto sperare di emulare quella passata grandiosità. Ci vuole spregiudicatezza, talento e persino temerarietà per voler diventare uno scrittore del genere; ma, eccezionalmente, “emulare” Robert Louis Stevenson è ciò che Emma Tennant ha fatto ripetutamente nel corso della sua vita da scrittrice.

Nel 1981, ha scritto di un bambino di dieci anni che andava alla ricerca dell'isola del tesoro in *The Search for Treasure Island*; nel 1989 ha dato a *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* un restyling di genere in *Two Women of London*. Lei stessa ammette che *Master of Ballantrae* di Stevenson «*mirrors my family life*». Non è sorprendente, quindi, che la scrittrice ritorni a uno dei più famosi lavori di Stevenson per il suo romanzo. Lei vede cose, dice, nei suoi libri.

*«I'd have these flashes of recognition when I read him. It was always the double – the more I researched the double, the more I saw that it was completely Scottish. It's to do with imperialism – a lack of knowing who you are keeps you embracing the double.»*

Ci sono doppi anche nel suo ultimo romanzo *Seized*, sebbene non in modi che ci si aspetterebbero. Questa storia è anche la storia di una partenza, oltre che un ritorno alla sponda familiare, ed è scritta dal punto di vista di una giovane ragazza. Sebbene sia basato su *Kidnapped*, ancora una volta Emma Tennant ha compiuto uno scambio di sesso, poiché in questo caso il personaggio principale è una ragazzina quindicenne senza madre il cui nome è Alice (opposta al sedicenne David Balfour). Alice vive con un'amica di sua nonna, un'artista chiamata Cara, che vive a Corfu. Cara scompare poco dopo l'arrivo di Alice e la famiglia che si occupava della casa sembra essere coinvolta nel traffico di esseri umani; sembrano anche intenzionati a far fuori Alice. Dal momento che il libro segue la trama di *Kidnapped*, Alice inizia a interessarsi su cosa sia successo alla madre su quell'isola tanti anni prima, e se la stessa sorte stia per succedere anche a lei. Questo non è, insiste Emma Tennant, solamente un libro per bambini; affascinerà anche gli adulti.



*«A young girl was the kind of voice I thought I could do, as opposed to a young boy. I don't see it as a children's book and Stevenson didn't see Kidnapped as a children's book.»*

Le chiesi come pensa che la sua immaginazione lavori – e perché pensa che Stevenson in particolare sia stato la sua fonte di ispirazione.

*«I think one of my favourite things is the way Stevenson keeps pulling the cork out of the bottle; the way he'd ask, 'Has my face changed?' It leads to that kind of imagination – Hogg had it too – that doubleness. You have to acknowledge that aspect of your imagination being the most powerful – it's not as if everyone has a bad person like Hyde in their lives, but there's a part in everyone like that.»*

Qual è, le chiesi, il fascino di riprendere in mano storie già scritte?

*«When I discovered I had the ability to write Pemberly," she says, "it was partly because it reminded me of my own family background, up to a point. So I knew how somebody of that class might behave. And it was a success, so I did more. With Jane Austen (like Stevenson) there were elements of recognition of parts of my own family, mainly on my mother's side, who were very quiet, genteel.»*

### 3.3.4 Stevenson e Tennant

*Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1885) ha acquisito una grande popolarità nella sua storia, e appartiene al solido canone che ancora oggi nutre la *victorianomania* postmoderna. Definibile come un testo deviante della letteratura canonica vittoriana, *Lo Strano Caso* mostra, anche nella sua duplice caratteristica di essere deviante e canonico allo stesso tempo, la sua speciale relazione strutturale e interpretativa con il motivo del “doppio”, che, senza dubbio, è uno dei suoi principali paradigmi. Ogni discorso sul doppio come categoria letterale,

culturale, psicologica, psicoanalitica riporta alla mente in qualche modo Stevenson e la sua gamma di adattamenti che vanno dall'alta cultura alla cultura popolare, dal palco ai videogames, al cinema, e ai fumetti.

#### 3.3.4.1 Mr. Stevenson

La storia di Stevenson è inquieta ed elusiva, affascinante e sconcertante, non solo a causa del fascino della storia o delle avventure narrate in essa, ma grazie all'abilità di manipolare insieme allusività e piene affermazioni, ciò che è dichiarato, ciò che è sconosciuto ed oscuro, e ciò che è velato, mascherato, e nel padroneggiare la parola scritta mentre si narra una storia scabrosa eppure accurata fino a un livello chirurgico.

Nella storia è centrale il ruolo dell'inaffidabile Utterson, l' "eminente vittoriano" (Strachey 1981), che detiene il punto di vista nei primi otto capitoli del romanzo. Egli guida il lettore attraverso la trama e la storia, fiducioso della sua abilità di investigatore e della sua superiorità come essere umano, eppure è totalmente incapace di comprendere ciò che può essere percepito solo grazie ad un'altra forma di pensiero, o più specificatamente di pensiero creativo, vale a dire intuizione ed immaginazione. Essendo l'investigatore principale nel mistero di Jekyll e Hyde, egli porta il lettore nella direzione sbagliata.

Nonostante ciò lo scritto di Stevenson rimane estremamente affascinante, e se ci stacciamo dalla severità della storia, la trama presenta molti elementi interessanti per il lettore.

Il modo in cui il "doppio" è tematizzato attraverso la linea narrativa, per esempio, anticipa l'uscita finale in un modo effettivo ma anche allusivo, partendo dalla prima descrizione della porta che è l'inizio di tutto:

Two doors from one corner, on the left hand going east, the line was broken by the entry of a court; and just at that point, a certain sinister block of building thrust forward its gable on the street. It was two stories high; showed no window, nothing but a door on the lower story and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature, the marks of prolonged and sordid negligence. The door, which was equipped

with neither bell nor knocker, was blistered and distained. (Stevenson 2002: 5, Di Blasio 2015)

Questo passaggio è letteralmente marcato dalla presenza del doppio, che è dichiarato o a cui si allude, e che è ripetuto nelle serie dei due aggettivi o nomi che corrono proprio attraverso il passaggio.

Il tema del doppio è visibile quasi in ogni pagina del romanzo e viene rimarcato anche nel conclusivo “Full Statement” di Jeekyll:

From both sides of my intelligence, the moral and the intellectual [...] that man is not truly one, but truly two. (Stevenson 1886)

E ancora, prima di questo, molti casi dello stesso tipo sono tacciabili nel romanzo, in una sorta di palinsesto del doppio che è una delle più grandi caratteristiche della qualità della scrittura di Stevenson. Il doppio è presente non solo nei più evidenti elementi della storia, nel suo spazio (casa/laboratorio; interno/esterno), e tempo (giorno/notte, flashback), ma nella sua stessa struttura. Infatti, il romanzo è diviso in due parti, i primi otto capitoli e le due considerazioni finali, e a turno la duplicità caratterizza ogni parte. Le considerazioni di Layton e di Jeekyll sono una il doppio dell'altra e rinarrano, inoltre, anche episodi menzionati nella prima parte; la prima parte presenta ugualmente delle forme di specularità, che meritano di essere menzionate.

“The Story of the Door” è raddoppiata dall' “Incident at the Window”, dato che in entrambi si trova una marginalità nello spazio; la porta e la finestra segnalano una soglia da attraversare (che rimane però proibito) e la presenza di una doppia realtà che contraddice la singola veduta vittoriana.

Mentre “Search for Mr. Hyde” lascia ancora “Dr. Jeekyll was Quite at Ease”, è chiaro che queste due parti contigue costituiscono un'altra doppia struttura allusiva anticipando la scoperta eclatante.

Similarmente “The Carew Murder Case” è strettamente connesso alla parte seguente “Incident of the Letter”. Due oggetti transitori sono presenti in ognuna delle parti, il bastone appartenente a Jeekyll – che viene usato da Hyde per

uccidere la sua vittima – e la lettera, apparentemente scritta da Hyde, che Jekyll consegna ad Utterson, che a sua volta – con l’aiuto di Guest – confronta con un biglietto ricevuto da Jekyll per scoprire che le due lettere sono state molto probabilmente state scritte dalla stessa mano. Le due scritture appartengono allo stesso individuo nelle sue differenti inclinazioni.

Inoltre, è degno di nota che “Incident of the Letter” inizia con Utterson accompagnato da Poole in casa di Jekyll fino al laboratorio, e con la descrizione fisica dei due luoghi e del passaggio tra di loro si ha la conferma della relazione speculare tra i due segmenti testuali.

Infine “The Remarkable Incident of Dr. Lanyon” raddoppia il tragico evento di “The Last Night”, con la morte di due dei protagonisti.

La prima parte del romanzo arriva alla fine lasciando il mistero totalmente irrisolto. La storia ha bisogno di essere raccontata nuovamente nella seconda parte e in due, speculari sessioni, che finalmente rivelano l’inquietante soluzione del rebus, da due differenti prospettive. Detective story e fantascienza coesistono in questa narrazione e contribuiscono a creare i differenti punti di climax prodotti nelle due parti, in una continua interazione di riflessioni, ripetizioni e dinamiche speculari che costituiscono la vera essenza della trama di questa storia deviante dell’era vittoriana.

#### 3.3.4.2 Ms.. Tennant

Il potere sovversivo e perturbatore della storia originale è preservato in un modo interessante nella riscrittura fatta da Emma Tennant in *The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde*.

Riscrivere i grandi, canonici capolavori del passato è una pratica comune nell’era postmoderna. Nella forma di parodia, o citazione, ecc, riscrivere i classici costituisce uno dei principali generi della contemporaneità. Imitazione e trasgressione sono entrambi elementi fondanti di questa pratica testuale, che include i concetti di ripetizione e di sovversione da un punto di vista compositivo ma anche filosofico. Imitare il passato è sempre connesso al ripensamento e al ri-contestualizzare i temi passati in modo da farli parlare nel

tempo presente. Questo è particolarmente vero nella scrittura femminile, che usa molto spesso testi canonici del passato in modo da sovvertire e revisionare stereotipi di genere utilizzando il discorso convenzionale che ha contribuito a formarli.

Scrivere ha il potere di ricreare il passato e di trasformarlo continuamente per riempire il presente e per parlare al presente. Come già affermato, l'inter-testualità postmoderna fa affidamento, in particolare, sulle pratiche della citazione, sovversione parodica e/o ironica, imitazione trasformativa e allusione, che sono in grado di sovvertire e ricostruire generi letterari e sistemi di pensiero. I testi che sono riscritti attraverso queste linee epistemologiche diventano facilmente testi devianti.

Questo è quello che accade con la riscrittura di E. Tennant del classico di Stevenson. Tennant riscrive *The Strange Case* strutturando il suo testo come il doppio opposto dell'originale, invertendo la schizofrenia di genere del mondo narrativo totalmente maschile creato dagli autori vittoriani nel mondo totalmente femminile del suo *Strange Case*.

L'assenza di donne nel testo di Stevenson è di per sé una forma di doppio, in cui le donne sono rimosse dalla realtà, o sminuite alla condizione inutile di personaggi secondari. Lo stesso succede nella narrativa di Tennant, che crea un mondo di donne che ospita solo deboli e infrequenti figure maschili. Anche la figura del maniaco sessuale, la cui morte apre il romanzo, e che terrorizza l'intera comunità di Notting Hill, è in qualche modo offuscata, e meno minacciosa del passaggio del tempo e della salute.

Nel libro di Tennant, la trama originale è trasferita in una Londra contemporanea, una città ossessionata dalla rampante crescita capitalistica e da una profonda paura della povertà. Le protagoniste sono donne professioniste rispettabili e di successo, cresciute negli anni '80 del ventesimo secolo: artiste, dottoresse, intellettuali, avvocati, che affrontano il loro ruolo nella società. Devono restare giovani e attraenti, e il loro potere è strettamente connesso ad una performance fisica e cosmetica adeguata.

La trama delle due versioni, l'originale e la riscrittura, è molto simile: Eliza Jekyll è una donna molto bella e sicura di sé, di età sconosciuta, ed è la

manager di una galleria d'arte; ella ha una relazione di amicizia con la spregevole e poco gentile Mrs. Hyde, che è “fifty-ish” (Tennant 1989: 5) ed è la madre di due bambini. Vive in un appartamento al piano terra poco elegante che è collegato attraverso uno stretto passaggio a Nightingale Crescent, dove vive Ms. Jekyll.

Come nel romanzo di Stevenson, c'è una pluralità di voci narranti, assieme a sguardi multipli che osservano gli eventi, inclusa la visuale sulla scena fornita dalla camera dell'artista Mara Kaletsky, attraverso cui il lettore vede parte della storia. Il punto di vista principale, però, è detenuto da Jean Hastie, un avvocato, e un'amica di Eliza. Hastie è la controparte di Utterson nella nuova storia, e appare molto preoccupata (come Utterson lo era stato nella sua storia) della volontà di Ms. Jekyll di lasciare in eredità la sua casa a Mrs. Hyde, che viene accusata alla fine dell'omicidio del maniaco sessuale.

Jean Hastie tiene un diario molto accurato degli eventi, ed è colei che investiga sul caso. Tenta di incontrare Mrs. Hyde, che, come nell'originale, è presentata come ripugnante e detestabile, anche se quasi impossibile da descrivere; anche in questo caso l'amica della protagonista fa visita alla donna delle pulizie di casa Jekyll, Mrs. Poole, per scoprire che Mrs. Hyde ha la chiave dell'appartamento di Ms. Jekyll.

Per quanto riguarda la struttura dell'opera di Emma Tennant, anch'essa è molto simile all'originale di Stevenson. È divisa in due parti: la prima parte può essere comparata ai primi otto capitoli narrativi del primo *Strange Case*, mentre la seconda parte evoca le due considerazioni finali scritte dal Dr. Lanyon e dal Dr. Jekyll. Nel libro di E. Tennant, la prima parte è un lungo flashback che ricostruisce gli eventi prima dell'omicidio del maniaco. La seconda parte rivela la connessione tra il caso di Ms. Jekyll e la morte della sua amica Frances Crane.

Come il Dr. Lanyon nell'originale, la dottoressa Crane muore dopo il trauma di aver scoperto la verità sulla sua amica Eliza, e rivela tutto ciò in un biglietto che scrive prima di morire. Alla fine la stessa Eliza Jekyll fornisce una ricostruzione completa degli eventi, ma nella versione di Tennant la sua confessione è registrata in una segreteria telefonica. Dal messaggio di Eliza, il lettore scopre che Ms. Jekyll e Mrs. Hyde sono certamente la stessa donna, ma

nella nuova versione non viene trovato il corpo di nessuno, ed entrambi i personaggi spariscono, senza nessuna spiegazione.

In aggiunta a questo, nella versione postmoderna la persona che metamorfizza e trasforma se stessa è Mrs. Hyde, e non il contrario. Mrs. Hyde è costretta a creare la propria copia, perché rifiuta il cambiamento del suo corpo dovuto al passare del tempo, in modo da adeguarsi al modello stabilito per le donne dalla società contemporanea.

Emma Tennant ha uno stile molto personale, caratterizzato dall'ironia e dal sarcasmo, dalla contaminazione di generi letterari e dalla variazione delle convenzioni letterarie: nel suo testo, elementi della detective story si uniscono a elementi di fantascienza. La narrazione è organizzata in una pluralità di voci, gli eventi sono descritti da punti di vista differenti e questo contribuisce a dare complessità all'intera struttura del romanzo.

Il cattivo del romanzo di Stevenson muta in una decadenza fisica nella storia di Tennant, e questo è l'ultimo doppio che possiamo individuare tra l'originale e la riscrittura: ognuno dei due testi affronta le ossessioni delle rispettive epoche che sono differenti, ma nonostante tutto rimangono la causa di una rottura, di una perdita di unità e di un'insana schizofrenia che minaccia e divide l'uomo nella sua dimensione soggettiva e sociale.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Per la stesura di questa sezione mi sono basata sull'articolo scritto da F. Di Blasio, pubblicato sul libro *Victorianomania*, precedentemente citato.

# Conclusioni

Le figure di Dr. Jekyll e Mr. Hyde, il primo gentile, disponibile, caritatevole, mentre il secondo malvagio, ripugnante e gelido, sono ormai impresse in modo indelebile nell'immaginario letterario contemporaneo. Con la loro rappresentazione fantastica del paradigma vittoriano del Bene e del Male, i due personaggi insegnano tanto ai propri lettori e li portano all'interno di un mondo di misteri e stranezze.

Nella vita ciascuno di noi può essere sia Jekyll che Hyde, a seconda delle situazioni e a seconda delle prove con cui la vita stessa ci fa raffrontare, ma non per questo si avrà a che fare necessariamente con due persone differenti, semplicemente con differenti sfaccettature della stessa personalità. Come Dr. Jekyll precisa, “pur conducendo una duplice vita, non ero affatto un ipocrita: ambedue le mie nature erano assolutamente spontanee” (Stevenson 1886). L'incontro con la parte malvagia del nostro essere, tuttavia, porta a un reale ampliamento della personalità solo nel momento in cui vi sia riconoscimento e confronto: l'esperimento di Dr. Jekyll, al contrario, ha origine dal bisogno di respingere da sé, di estromettere e di allontanare, offrendole la gratificazione di una vita propria, la parte deviante del proprio essere<sup>40</sup>. Jekyll sa benissimo che il male è criminoso, ed è un cosciente atto di volontà: egli si guarda allo specchio, si riconosce nelle sue due potenzialità, e decide con freddezza di essere Hyde, non di accogliere nella sua persona alcune peculiarità di Hyde.

Il romanzo è incentrato sul tema del doppio, sul conflitto fra bene e male all'interno della psiche umana; il concetto che emerge dalla storia è che l'uomo sia composto da due differenti nature e, conseguentemente, da due tendenze comportamentali opposte che, necessariamente e continuamente in contrasto fra di loro, tentano di prendere il sopravvento l'una sull'altra e di dominare l'individuo che le ospita. In base alla potenza del filtro della moralità e al modo di vivere di una persona, è possibile celare in modo più o meno marcato la parte

---

<sup>40</sup> Cfr. A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 2002.



malvagia di sé; tuttavia, un filtro troppo solido rischia di far esplodere di rabbia il Mr. Hyde in ogni essere umano. L'eccessiva repressione può scatenare qualcosa di impossibile da ridimensionare. Queste sono alcune delle conclusioni che la lettura del classico stevensoniano ci porta a fare, in un'attenta analisi della psiche umana e dei suoi mille risvolti.

I due personaggi creati dalla penna di Stevenson hanno affascinato intere generazioni di lettori e di scrittori. Fra gli ultimi, si trova un'autrice che ha voluto riprendere in mano la storia di Jekyll e Hyde e ha voluto riscriverla seguendo i suoi pilastri narrativi; primo fra tutti, il pensiero femminista. Si tratta della scrittrice Emma Tennant, che con il suo *Two Women of London* fa rivivere ai suoi lettori una storia antica e ben conosciuta da un punto di vista interamente femminile; mentre nell'opera di Stevenson non esistono personaggi femminili, il cast facente parte del romanzo di Tennant non annovera personalità maschili. Questa è una delle differenze sostanziali tra l'opera originale e la sua riscrittura, assieme ad alcune altre, come ad esempio la differenza nel tipo di pozione utilizzata dai protagonisti delle due opere per avviare la trasformazione (vera e propria pozione creata dallo scienziato Jekyll/psicofarmaci e ansiolitici assunti da Mrs. Hyde), i pensieri scatenanti la voglia di trasformazione (società puritana e perbenista/società che non accetta donne poco attraenti o avanti con l'età) e ultimo ma non meno importante il fatto che nell'originale sia il *buono* a voler scappare dalla realtà e dare sfogo alla sua parte più malvagia, mentre nella riscrittura avviene esattamente il contrario: è la *cattiva* e collerica Mrs. Hyde che, stanca di una vita priva di qualsiasi soddisfazione e stanca di essere le prima a non apprezzarsi, cerca rifugio in un mondo dove lei è la donna affermata, brillante e affascinante che ha sempre sognato di essere.

La collera femminile, come ci ricorda la stessa Emma Tennant in una delle sue interviste, è spesso vista come una patologia ed esclusa da ciò che viene comunemente percepito come comportamento legittimo; Ms. Jekyll e Mrs. Hyde portano questa visione all'estremo e impersonano due differenti lati della femminilità che coesistono, uno al fianco dell'altro, nella coscienza popolare e sono avvertiti come mutualmente esclusivi. Uno di questi lati è rappresentato dalla donna genuinamente affabile e dal modo di fare angelico; l'altro dalla donna

che in virtù della sua violenza o assenza di grazia non è più vista come donna “giusta” e rispettabile.

Emma Tennant usa una tecnica narrativa simile a quella utilizzata da Stevenson nell'originale e ricostruisce gli eventi da punti di vista multipli. I narratori – le donne di *Nightingale Crescent* – raccontano i loro ricordi sul tempo del crimine, e aiutano ad arrivare alla sconcertante verità su Ms. Jekyll e Mrs. Hyde. Utilizzando queste tecniche narrative, Tennant riesce a scrivere delle forme di violenza che colpiscono sproporzionatamente le donne e denuncia il fatto che queste pressioni intollerabili esercitate dalla società sulle donne possano portare alla disintegrazione della coscienza umana e all'omicidio (in questo caso quello compiuto da Mrs. Hyde). I temi, dunque, sono gli stessi esposti da Stevenson, ma vengono applicati alla posizione delle donne in una presunta società post-femminista piuttosto che a quella degli uomini di fine 1800.

In conclusione, si può affermare che sia Stevenson che Tennant raffigurano nei loro *Strange Cases* un ritratto critico dei loro tempi, che rappresenta le ansie delle loro epoche. In un certo senso, entrambi i testi sono parabole e incarnazioni dei valori delle loro ere, dell'ossessione vittoriana per il buono e il cattivo da una parte, e dell'ossessione postmoderna per l'eterna giovinezza a tutti i costi dall'altra.

## Bibliografia

Bertinetti, P. (2004) *Breve storia della letteratura inglese*, Torino, G.Einaudi.

Bertinetti, P. (2000) *Storia della letteratura inglese Volume Secondo, Dal romanticismo all'età contemporanea. La letteratura in inglese*, Torino, G.Einaudi.

De Stasio, C. (1991) *Introduzione a Stevenson*, Bari, Giuseppe Laterza & Figli.

Ettore, E., Mariani, A., Marroni, F. (2000) *Before Life and After: Poesia e narrativa nell'epoca vittoriana*, Pescara, Edizioni Tracce.

Falchi, S., Perletti, G., Romero Ruiz, M.I. (2015) *Victorianomania Reimagining, Refashioning, and Rewriting Victorian Literature and Culture*, Milano, Franco Angeli.

Flanders, J. (2003) *The Victorian House. Domestic Life from Childbirth to Deathbed*, London, Harper-Collins.

Gilmour, R. (1993) *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, New York, Longman Publishing.

*Il Vocabolario Treccani*, Treccani, Roma, 1997.

Marroni, F. (2004) *Miti e mondi vittoriani – La cultura inglese dell'Ottocento*, Roma, Carocci Editore.

Perosa, S. (1983) *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900 da Fielding a Dickens, da Stevenson a Conrad, una grande tradizione narrativa nell'interpretazione dei suoi protagonisti*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani.

Sanders, A. (1994) *The Short Oxford History of English Literature*, New York, Oxford University Press.

Stevenson, R.L. (2002) *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, Penguin Group.

Tennant, E. (2011) *Two Women of London The Strange Case of Ms Jekyll and Mrs Hyde*, London, Faber and Faber Ltd.

Wheeler, M. (1985) *English Fiction of the Victorian Period*, New York, Longman Publishing.

## **Articoli**

Booth, B. A. (1967) *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*, University of California Press, pp. 89-90.

Cohen, E.D. (2004) *Hyding the Subject?: The Antinomies of Masculinity in The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Duke University Press, pp. 193-194.

Doane, J. Hodges, D. (1989) *Demonic Disturbances of Sexual Identity: The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr/s Hide*, Duke University Press, p. 71.

Macduffie, A. (2006) *Irreversible Transformations: Robert Louis Stevenson's Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Scottish Energy Science*, University of California Press, p. 4.

Saposnik, I. S. (1971) *The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hide*, Rice University, pp. 722-726.

## Sitografia

Vittorianesimo-PBMSTORIA:

<http://www.pbmstoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/441.htm> (visitato il 3 marzo 2016).

Letteratura Inglese - Età Vittoriana: <http://www.londonservice.net/letteratura-inglese/letteratura-inglese-eta-vittoriana.html> (visitato il 4 marzo 2016).

Postmoderno nell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/postmoderno/> (visitato il 17 marzo 2016).

Tesi di Dottorato di G. di Gregorio: Following Neo-Victorian Paths:  
[http://archivia.unict.it/bitstream/10761/1213/1/DGRGPP82M41C351Y-G%20Di%20Gregorio\\_Tesi%20dottorato.pdf](http://archivia.unict.it/bitstream/10761/1213/1/DGRGPP82M41C351Y-G%20Di%20Gregorio_Tesi%20dottorato.pdf) (visitato il 25 marzo 2016).

Robert Louis Stevenson: <http://robert-louis-stevenson.org> (visitato il 2 aprile 2016).

The Scotsman. Scotland's National Newspaper, edizione del 31 luglio 2008 :  
<http://www.scotsman.com/lifestyle/two-sides-to-every-story-emma-tenant-interview-1-1083010> (visitato il 3 aprile 2016).

The Literary Encyclopedia: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=8508> (visitato il 4 aprile 2016).

## Appendice 1

### Romanzi

- 1883: *Treasure Island*  
1885: *More New Arabian Nights: The Dynamiter*  
1885: *Prince Otto. A Romance*  
1886: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*  
1886: *Kidnapped. Being Memoirs of the Adventures of David Balfour in the Year 1751*  
1888: *Memoir of Fleeming Jenkin*  
1888: *The Black Arrow. A Tale of the Two Roses*  
1889: *The Master of Ballantrae. A Winter's Tale*  
1889: *The Wrong Box*  
1892: *The Wrecker*  
1893: *Catriona. Being Memoirs of the Further Adventures of David Balfour at Home and Abroad*  
1894: *The Ebb-Tide. A Trio and a Quartette*  
1896: *Weir of Hermiston*  
1897: *St. Ives. Being the Adventures of a French Prisoner in England (St. Ives)*

### Racconti

- 1877: *A Lodging for the Night*  
1877: *An Old Song*  
1878: *Providence and the Guitar*  
1878: *The Rajah's Diamond*  
1878: *The Sire de Malétroits Door*  
1878: *The Suicide Club*  
1878: *Will o' the Mill*  
1879: *The Story of a Lie*  
1880: *The Pavillon on the Links*  
1881: *Thrawn Janet*  
1882: *The Merry Men*  
1882: *The New Arabian Nights*  
1883: *The Treasure of Franchard*

1884: *The Body Snatcher*  
1885: *Markheim*  
1885: *Olalla*  
1887: *The Merry Men and Other Tales and Fables*  
1887: *The Misadventures of John Nicholson: A Christmas Story*  
1889: *The Enchantress*  
1891: *The Bottle Imp*  
1891: *In the South seas*  
1892: *The Beach of Falesà*  
1893: *The Island Nights' Entertainments*  
1893: *The Isle of Voices*  
1896: *Fables*

### Teatro

1880: *Deacon Brodie or The Double Life*  
1884: *Beau Austin*  
1884: *The Admiral Guinea*  
1885: *Macaire*  
1915: *The Hanging Judge*

### Poesie

1882: *Moral Emblems and Other Poems*  
1885: *A Child's Garden of Verses*  
1887: *Ticonderoga: A Legend of the West Highlands*  
1887: *Underwoods*  
1888: *A Christmas Sermon*  
1890: *Ballads*

- *The Song of Rahero. A Legend of Tahiti*
- *The Feast of Famine. Marquesan Manners*
- *Heather Ale: A Galloway Legend*
- *Christmas at Sea*

1895: *Songs of Travel and Other Verses*  
1896: *Prayers Written at Vailima*



## Saggi e viaggi

1878: *An Inland Voyage*

1878: *Edinburgh: Picturesque Notes*

1879: *Travels with a Donkey in the Cévennes*

1881: *Virginibus Puerisque, and Other Papers*

1882: *Familiar Studies of Men and Books*

- *Victor Hugo's Romances* (1874)
- *Some Aspects of Robert Burns* (1879)
- *The Gospel According to Walt Whitman* (1878)
- *Henry David Thoreau. His Character and Opinions* (1880)
- *Yoshida-Torajiro* (1880)
- *François Villon Student Poet and House-Breaker* (1877)
- *Charles of Orleans* (1876)
- *Samuel Pepys* (1881)
- *John Knox and Women* (1875)

1882: *The Old and New Pacific Capitals*

1882: *A Gossip on Romance*

1884: *The Silverado Squatters. Sketches from a Californian Mountain*

1884: *A Note on Realism*

1887: *Memories and Portraits*

1888: *The Lantern-Bearers*

1890: *Father Damien: an Open Letter to the Rev. Dr. Hyde of Honolulu*

1892: *Across the Plains with Other Memories and Essays*

- *The Old Pacific Capital* (1880)
- *Across the Plains: Leaves from the Notebook of an Emigrant between New York and San Francisco* (1883)
- *A Chapter on Dreams* (1888)
- *A Christmas Sermon* (1888)
- *A Letter to a Young Gentleman who Proposes to Embrace the Career of Art* (1888)
- *Beggars* (1888)
- *Contributions to the History of Fife: Random Memories* (1888)
- *Epilogue to An Inland Voyage* (1888)
- *Fontainebleau* (1888)

- *Pulvis et Umbra* (1888)
- *The Education of an Engineer: More Random Memories* (1888)
- *The Lantern Bearers* (1888)

1892: *A Footnote to History, Eight Years of Trouble in Samoa*

1895: *Records of a Family of Engineers*

1895: *The Amateur Emigrant*

1896: *In the South Seas*

1905: *Essays of Travel*

1905: *The Art of Writing*

## Appendice 2

### Romanzi

- 1964: *The Colour of Rain (as by Catherine Aydy)*  
1973: *The Time of the Crack (also known as The Crack)*  
1975: *The Last of the Country House Murders*  
1976: *Hotel de Dream*  
1977: *Bananas*  
1978: *The Bad Sister*  
1979: *Wild Nights*  
1980: *The Boggart*  
1980: *Alice Fell*  
1981: *The Search for Treasure Island*  
1982: *Queen of Stones*  
1984: *The Ghost Child*  
1984: *Woman Beware Woman (also known as The Half-Mother)*  
1985: *Black Marina*  
1986: *The Adventures of Robina*  
1987: *The House of Hospitalities*  
1988: *A Wedding of Cousins*  
1989: *The Magic Drum*  
1989: *Two Women of London*  
1990: *Sisters and Strangers*  
1991: *An Unequal Marriage*  
1992: *Dare's Secret Pony*  
1992: *Faustine*  
1993: *Tess*  
1993: *Pemberley*  
1994: *The Chemistry of Money*  
1996: *Elinor and Marianne*  
1996: *Emma in Love*  
1996: *Princess Cinderella and the Beautiful Sisters*  
1997: *Tara*  
1998: *A Special Promise*  
1999: *Girlitude*

1999: *The Children of Paradise*  
1999: *Midnight Book*  
2000: *Family Scenes*  
2001: *Sylvia and Ted*  
2001: *The Ballad of Sylvia and Ted*  
2002: *Adele*  
2002: *Felony*  
2005: *Heathcliff's Tale*  
2005: *The Harp Lesson*  
2006: *The French Dancer's Bastard*  
2006: *The Amazing Marriage*  
2007: *Thornfield Hall*  
2007: *Confessions of a Sugar Mummy*  
2007: *The Autobiography of the Queen (with Hilary Bailey)*  
2008: *Seized*  
2010: *The Beautiful Child*  
2014: *Hitler's Girls (with Hilary Bailey)*

### Omnibus

1987: *Queen of Stones / Alice Fell*  
1995: *Travesties*  
2005: *Pemberley Revisited*

### Non fiction

1995: *Hooked Rugs*  
1998: *Strangers*  
1999: *Burnt Diaries*  
2001: *A House in Corfu*  
2003: *Corfu Banquet*  
2008: *Diana (with Hilary Bailey)*  
2009: *Waiting for Princess Margaret*  
2014: *Did We Meet On Grub Street? (with Hilary Bailey and David Elliott)*

## Ringraziamenti

Finalmente anche questo percorso universitario è giunto al termine!  
Vorrei ringraziare:

i miei genitori, per essere stati pazienti e avermi dato il sostegno necessario nel corso di questi ultimi tre anni;

Marco, anche se non ci sono parole per esprimere quello che vorrei dirti, ma in fondo tu lo sai già! Grazie per tutte le piccole cose che ci hanno portato a festeggiare assieme anche questa laurea e per riuscire a dare sempre un significato speciale a tutto!

un grazie particolare a Laura, tu sai perché :D! Sei la rompiscatole n°1 nel mondo, ma sei anche la sorella n°1, la migliore che potessi mai desiderare... ti voglio un mondo di bene!

le mie amiche di sempre, Giovanna, Nicoletta, Francesca, Laura e Valeria, per avermi incoraggiato e per aver sempre creduto in me, anche quando io ero la prima a non crederci;

Elisa e Liana e Carla, per aver condiviso con me questi anni da studentesse magistrali, fatti di studio, lavori di gruppo, mattinate in biblioteca... ma anche tanto altro!

Anna e zia Maria: vi dico semplicemente GRAZIE!

E infine tutte le persone che, in un modo o nell'altro, hanno fatto parte del mio percorso universitario: Alessandra, Martina, Marialuísa, Mariagiovanna, Carla, e tutti gli altri.