

Erranze del canone: la scena vittoriana

di *Maria Teresa Chialant*

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely of historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. [...] Whoever has approved this idea of order [...] will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this [...] will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of the dead critics¹.

Il dibattito sul canone si è sviluppato nell'ambito degli studi letterari negli ultimi decenni come conseguenza di almeno tre fenomeni: la messa in discussione della distinzione tra letteratura e paraletteratura, tra generi alti e generi di consumo; l'immissione delle letterature postcoloniali nel panorama culturale internazionale; l'inclusione di nuovi/e autori/autrici per effetto sia degli studi culturali che degli studi di genere. Presupposto ed effetto di questo ampliamento di confini sono state tanto la revisione dell'idea di "classico" e di "canone"², quanto l'attuale descrizione di quest'ultimo come «un'entità che non si può racchiudere in una definizione né monolitica né dogmatica»³. Si è dunque andato affermando un concetto di canone dinamico, mobile e in continua trasformazione, che sembra già prefigurato nel passo di T. S. Eliot citato in apertura.

Il romanzo vittoriano costituisce, in tal senso, un caso esemplare, e ad esso farò specifico riferimento in questo scritto per illustrare le oscillazioni del canone letterario in Inghilterra nell'arco di circa cento anni. Con "erranze del canone" intendo, infatti, le alterne posizioni assunte

da critici e scrittori rispetto ad esso: dal giudizio liquidatorio dei modernisti al suo recupero per opera della critica sociologica, e poi degli studi culturali, nella seconda metà del Novecento; alla rivalutazione da parte dei teorici della *Deconstruction* e al riscatto, specialmente grazie ai *women's studies* di autrici escluse dalle storie letterarie o neglette; sino alle più recenti riscritture vittoriane di cui si è fatto artefice il nuovo romanzo storico.

I

Il giudizio dei modernisti

1.1. Le premesse: Matthew Arnold e il richiamo all'autorità

Uno dei più autorevoli intellettuali dell'età vittoriana a parlare di "canone", senza però usare questo termine, è stato Matthew Arnold. Saggista, poeta, critico della società, vero *maître à penser* della sua epoca e autore del celebre *Culture and Anarchy* (1869), Arnold sosteneva che l'Inghilterra dovesse avere un'accademia delle arti al pari della Francia, paese da lui preso a modello in questioni di cultura. Il suo saggio *The Literary Influence of Academies* (in "Cornhill Magazine", agosto 1864) inizia con una breve storia dell'Académie Française. Questa istituzione – fondata a Parigi nel 1629 ad opera di sette-otto gentiluomini appassionati di letteratura, sostenuta dal cardinale Richelieu, autorizzata dal re nel 1635 e, infine, costituita formalmente con atto del Parlamento nel 1637, con il compito ufficiale di purificare e migliorare la lingua francese – si trasformò ben presto in un "tribunale letterario" che decretava quali autori potessero far parte di quella «supreme court of literature [...] high court of letters» (come scrive Arnold) e quali opere fossero adatte alla pubblicazione⁴. Insomma, nelle intenzioni di Richelieu, l'Accademia di Francia doveva essere – e divenne, infatti, nel secondo Settecento – un "supremo organo di opinione". Citando il critico francese Renan, Arnold scrive che il dovere dell'Accademia era «maintenir la délicatesse de l'esprit français», essendo essa una «maîtrise en fait de bon ton»⁵. Evocando poi Cicerone, Sainte-Beuve e Goethe, Arnold sostiene che anche l'Inghilterra deve attrezzarsi per valorizzare le sue migliori qualità, l'energia e l'onestà, dal momento che manca di altre, quali una mente aperta e lucida, un'intelligenza pronta e flessibile; caratteristiche, queste ultime, che furono proprie degli antichi ateniesi, e lo sono tuttora del popolo francese, ma che difettano del tutto negli inglesi! Arnold conduce una stringente argomentazione, secondo la quale,

essendo il genio una questione di energia, e l'energia necessaria alla poesia, una nazione come l'Inghilterra, il cui spirito è caratterizzato dall'energia, eccelle nella poesia e nella scienza – e ne sono prova Shakespeare e Newton –, mentre dalla mancanza di una mente aperta e di un'intelligenza flessibile deriverebbe la mediocre qualità della sua produzione letteraria in prosa. Da qui la necessità di avere un'accademia che promuova il generale progresso dello spirito umano. Dunque, se da una parte la nazione britannica non manca di genio, come evidente dalla sua alta produzione poetica, dall'altra è carente di una letteratura che possieda «forma, metodo, precisione, misura, ordine»; la nostra prosa, aggiunge Arnold, rischia di essere «irregolare, rozza, provinciale, eccentrica, violenta e goffa»⁶; e conclude che un'istituzione come l'accademia francese può porre dei modelli («set standards in a number of directions») e creare una forza di opinione colta che reprima coloro che non soddisfino tali requisiti⁷. Insomma, siamo qui di fronte a termini e concetti che rimandano tutti all'idea di canone.

L'atteggiamento normativo di Arnold in questioni di poetica ed estetica⁸ si manifesta in giudizi assai severi nei confronti, ad esempio, di due intellettuali e letterati settecenteschi unanimemente apprezzati. Così, nel definire la prosa di Edmund Burke stravagante seppur ricca di immaginazione, egli ricorre a uno strano termine: la chiama «asiatica» (come avrebbero detto gli antichi critici), cioè ricca ed eccessiva in modo «barbaro», mentre la vera prosa è «attica»⁹. Una contrapposizione, questa, sulla base di una presunta purezza della lingua. Inoltre, persino quando la qualità della prosa è alta, come nel caso di Joseph Addison, il critico vittoriano trova che essa esprime solo idee comuni, banali e prive di originalità. A conclusione del suo ragionamento, Arnold dichiara che «laddove manchi un centro come un'accademia, non si riesce a produrre un buono stile, pur possedendo genio e idee forti; se invece si possiede uno stile lucido ma non il genio, non si producono le idee migliori»¹⁰; prevale, così, lo spirito provinciale di una nazione, come accade in Inghilterra.

Nel suo richiamo alla necessità di un'autorità riconosciuta in questioni di tono intellettuale e di gusto, è evidente come Arnold non possa che esprimere forti riserve nei confronti degli scrittori suoi contemporanei. La sua ammirazione è, dunque, tutta per i grandi classici – Omero, Dante, Shakespeare, Milton, Goethe – nonché per il Seicento e Settecento francese. Dei romantici salva soltanto Keats e delle scrittrici George Sand (anche se ammette di ammirare *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*); considera una «mostruosità» avere dato un posto d'onore a Dickens con

la sepoltura nell'abbazia di Westminster e giudica Thackeray «un operaio specializzato di prima categoria, ma non un grande artista». Come ha ben sintetizzato René Wellek, Arnold ebbe un'opinione scadente della maggior parte dei suoi contemporanei¹¹.

Da quanto detto, è evidente che questo intellettuale si propone di stabilire i parametri del canone letterario nella sua epoca, indicando i criteri in base ai quali un'opera può essere considerata valida e, dunque, "canonica". Originale per i tempi è la sua convinzione che l'attività critica – molto praticata in Francia e in Germania ma, a suo avviso, assai poco in Inghilterra – è superiore a quella creativa; per essere fruttuosa, la critica deve mostrarsi «disinteressata» e tenersi lontana dalla pratica, vale a dire lontano dalla sfera politica, sociale e umanitaria: «Its business is [...] simply to know the best that is known and thought in the world, and by in its turn making this known, to create a current of true and fresh ideas»¹².

Non è un caso che l'attenzione di Arnold per la centralità della forma e il controllo della scrittura, la sua visione aristocratica dell'arte e la concezione della poesia come critica della vita, il respiro europeista delle sue posizioni in materia di cultura, l'influenza sul movimento estetico di fine secolo, nonché, infine, la scarsa considerazione in cui teneva la letteratura mediovittoriana, ne abbiano fatto un precursore del modernismo. Egli anticipò T. S. Eliot (che gli dedicò anche un saggio, *Matthew Arnold*, in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933) nel sostenere che il significato di un'opera è trasmesso attraverso la forma, e Henry James nell'accusare di provincialismo il romanzo inglese dell'Ottocento. Questo intellettuale è, insomma, un utile punto di partenza per una riflessione sull'opera di demolizione compiuta dai modernisti nei confronti della letteratura vittoriana¹³.

Uno dei primi bersagli di tale operazione fu Charles Dickens; la polemica che si sviluppò intorno a lui inevitabilmente coinvolse anche gli scrittori del periodo tardovittoriano ed edoardiano, ampliando il dibattito in maniera assai vivace e proficua.

1.2. La reazione antidickensiana, la *querelle* Henry James-H. G. Wells, *Mr Bennett and Mrs Brown*

Già negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo inizia la reazione antidickensiana da parte di scrittori e critici britannici e americani; era forse inevitabile che all'enorme successo di cui Dickens aveva goduto in vita

seguisse una messa in discussione del suo talento. In effetti, proprio la sua popolarità all'epoca della pubblicazione dei romanzi si era basata su un equivoco: la presunta spontaneità della sua arte, la carica sentimentale, la vena comica e grottesca erano tutti elementi che gli avevano guadagnato la simpatia del grosso pubblico ma non sempre la stima dei critici. Egli venne visto, perciò, dalla generazione successiva come un tipico rappresentante del perbenismo borghese e di una concezione filisteica della vita, nonché scrittore privo di una solida conoscenza della *art of fiction*¹⁴.

Il giudizio severo della nuova generazione di scrittori su questo autore fu espresso, forse per la prima volta, dal giovane Henry James nella recensione a *Our Mutual Friend* (*The Limitations of Charles Dickens*, pubblicata su "The Nation" nel 1865), nella quale Dickens viene definito «il più grande dei romanzieri superficiali», che ci ha fatto accettare ciò che è comune e ciò che è strano¹⁵.

Ma James non si limita a liquidare Dickens; sulle pagine delle riviste letterarie del tempo continua la sua battaglia nei confronti della grande tradizione mediovittoriana: nel 1873 esprime riserve anche su George Eliot per la profusione di dettagli con cui appesantisce *Middlemarch*; e nel 1883, alla morte di Anthony Trollope, dichiara che con lui si era estinta quella generazione di scrittori verso i quali egli poteva provare ammirazione pur senza dividerne quasi nulla. Non stupisce, perciò, che all'intensa vita artistica in Francia, James contrapponga l'immobilismo della cultura inglese, in ciò seguendo il suo maestro, Matthew Arnold, da lui molto ammirato accanto a Sainte-Beuve, che era stato a sua volta uno dei modelli proposti dallo stesso Arnold: si nota, infatti, una circolarità in questa condivisione di posizioni a favore del Settecento francese e del principio di normatività neoclassica che inizia con Arnold e continua con il modernismo.

È nel settembre del 1884, con la pubblicazione del celebre saggio *The Art of Fiction* (sul "Longman's Magazine"), che James entra nel pieno del dibattito sulla situazione del romanzo inglese, iniziato da Walter Besant con una conferenza dallo stesso titolo, *The Art of Fiction* (aprile 1884). Sfiducia nella realtà contingente e fiducia assoluta nell'arte come strumento di conoscenza sono i due poli attorno a cui ruota l'estetica jamesiana e, in seguito, in modo ancora più marcato, quella di Joseph Conrad. Ha scritto Agostino Lombardo che l'arte per lo scrittore americano «non è mai intesa come *fine a se stessa*, bensì nella sua natura di rappresentazione della realtà, di strumento espressivo»¹⁶. James liquida la tradizione inglese mediovittoriana per la mancanza di una chiara consapevolezza teorica, per il vuoto ottimismo e per il ricorso a una serie di

convenzioni narrative divenute, a suo avviso, stereotipi: la caratterizzazione di personaggi virtuosi ed elevati, il lieto fine, l'intervento diretto della voce autoriale, l'elemento avventuroso tipico del *romance*, l'intento didattico-didascalico.

Insomma, l'autonomia della forma e il rifiuto del "messaggio" etico-sociale sono centrali nell'estetica jamesiana, nella quale il rapporto tra arte e realtà non è mai trascurato e avviene attraverso il procedimento eminentemente soggettivo della selezione: il rapporto tra realtà oggettiva (ovvero, la possibilità di cogliere in modo oggettivo la realtà) e la soggettività dell'artista selezionatore è uno dei punti nodali di *The Art of Fiction*, ed è anche cruciale ai fini del nostro discorso.

La questione della "selettività" che l'artista deve esercitare nei confronti del materiale oggetto della propria scrittura è al centro della controversia che Henry James ebbe con uno dei maggiori scrittori inglesi del periodo tardovittoriano ed edoardiano: H. G. Wells. Come è noto, non soltanto i suoi romanzi realistici (quali *Tono-Bungay* e *Kipps*) ma anche i *scientific romances* come *The Time Machine* e *The War of the Worlds* – primi esempi di fantascienza – sono attraversati da un forte impegno sociale. Wells e James sono in qualche misura gli esponenti di due visioni opposte della letteratura, emerse esplicitamente nella *querelle* scoppiata tra i due nel 1911, quando apparve il saggio di Wells, *The Contemporary Novel*¹⁷. Questo è forse il pronunciamento più interessante in ambito di critica letteraria da parte dello scrittore inglese, che così scriveva: «I rejoice to see many signs to-day that [...] there is every encouragement for a return [...] to the lax freedom of form, the rambling discursiveness, the right to roam, of the earlier novel, of *Tristram Shandy* and of *Tom Jones*»¹⁸. L'enfasi, qui, è sul diritto dello scrittore a tornare a una forma del romanzo più flessibile, alla discorsività divagante, al diritto all'erranza, che erano propri del romanzo del Settecento; insomma, il diritto a usare il romanzo come espressione libera e senza restrizioni di spazio o di contenuto, un tipo di narrativa che si concede digressioni e commenti, nell'autentica tradizione del romanzo inglese: da Fielding a Sterne a Dickens.

Il riferimento a quest'ultimo è importante. Wells confessa che i romanzi di Dickens, per quanto lunghi, sono troppo brevi per lui: egli vorrebbe che fossero «più interconnessi, così da fluire l'uno nell'altro». Per Wells, infatti, il romanzo doveva esprimere «non un unico interesse, ma un intreccio di interessi», come un arazzo. La metafora dell'arazzo, riferito alla struttura del romanzo, è molto dickensiana; è noto come i testi di Dickens siano abilmente costruiti: immagini, personag-

gi, episodi accuratamente connessi gli uni agli altri in un reticolato visibile o in un disegno nascosto, nel quale ogni singolo filo, apparentemente disgiunto dagli altri, si compone in una visione finale di unità, persino quando il significato complessivo rimanda alla frammentazione e al caos.

Con questo appello al recupero della tradizione sette-ottocentesca, Wells difendeva non soltanto il romanzo mediovittoriano, già da alcuni anni messo sotto accusa – come si è visto – per una presunta mancanza di consapevolezza formale e guardato da Henry James con sufficienza, ma anche il suo stesso tipo di scrittura, di cui si ha un esempio eloquente e palese in *Tono-Bungay* (1909). Qui, il narratore omo-diegetico illustra il proprio metodo compositivo ricorrendo a una similitudine: come la città di Londra alla fine dell'Ottocento si estende a dismisura, in maniera disordinata e caotica, così la sua narrazione in quel romanzo si espande e deborda; la crescita anomala e anarchica di un organismo – in questo caso la città, paragonata a un'escrescenza malata e al corrotto *body politic* di una nazione – è messa in scena nella struttura stessa del testo, sin dalla sua sintassi. Nelle pagine iniziali di *Tono-Bungay* il protagonista annuncia che il racconto procederà per accumulazione: sarà una sorta di agglomerato («something of an agglomeration»); una narrazione autobiografica con vari personaggi ma anche con una “massa” di riflessioni, impressioni, emozioni d'ogni genere che eccedono la forma stessa del testo. Il narratore sottolinea il proprio rifiuto di ogni regola e disciplina, di limiti e convenzioni, per quanto attiene agli aspetti formali nell'esercizio della scrittura, ed espone una convinzione di tipo teorico sull'arte del romanzo che anticipa, infatti, alcuni dei punti esposti nel già citato *The Contemporary Novel* (1911) e la polemica che si sarebbe sviluppata poi con Henry James: una controversia che vede contrapposte due concezioni estetiche, dagli stessi autori riassunte nei termini di “selettività” e “saturazione”, con il contrasto fra la *intensive novel* dello scrittore americano e la *extensive novel* di quello inglese. I romanzi del passato apparivano a Wells «non solo saturi della personalità dell'autore, ma rattivati, per di più, dai suoi genuini sfoghi personali», come scriveva appunto in quel saggio.

Tre anni dopo, James risponde con *The Younger Generation*¹⁹. Come ha scritto Sergio Perosa, qui l'autore «riasseriva la necessità di un'attenta applicazione del metodo formale». Riconoscendo anch'egli che la nuova generazione – D. H. Lawrence, Arnold Bennett, Compton Mackenzie, Wells stesso – si raccoglieva sotto la conveniente bandiera del «value by

saturation», lo scrittore americano additava le implicite limitazioni di quella posizione. Per lui il problema era come applicare l'arte all'esperienza; il che non si risolveva nell'atto di assimilare semplicisticamente l'esperienza di vita e di pensiero nel romanzo: un'applicazione dell'arte all'esperienza non poteva esulare per lui da una forma di consapevole e precisa selettività²⁰. Per Wells, al contrario, come scriverà un anno dopo in *Boon* (1915), la selettività di James appariva mera sottrazione; escludendo dai suoi romanzi «il sangue, il calore e la polvere», questa pratica diventava «omissione e nient'altro. Egli omette tutto ciò che richiede digressioni nel trattamento, o affermazioni collaterali»²¹.

La *querelle* si fece molto aspra, come si evince dallo scambio epistolare tra i due. Wells insisteva sul fatto che la visione dell'artista dovesse spaziare come da una finestra sull'intero panorama della vita; James rispondeva che la finestra aperta sul mondo presuppone per sua natura una cornice – cioè una limitazione dell'angolo di visuale²². La differenza tra queste posizioni è, schematicamente, la differenza tra realismo e modernismo, tra due modi opposti di concepire la scrittura: la visione mimetica dell'arte e il principio dell'autonomia dell'arte.

Le basi teoriche della polemica tra i principi di saturazione e di selezione sono le stesse che presiedono all'attacco che muoverà Virginia Woolf al «materialist novel» di Bennett, Wells e Galsworthy nel celebre saggio *Mr Bennett and Mrs Brown* (prima apparso nel 1923, poi rielaborato nel 1924 e pubblicato sulla rivista "Criterion" diretta da T. S. Eliot). Woolf apre il suo scritto con la critica avanzata da Arnold Bennett alla nuova generazione di scrittori suoi contemporanei; i georgiani, egli dice, sono dei fallimenti come romanzieri «perché mostrano più interesse per i dettagli che per la piena creazione dei loro personaggi. [...] Il fondamento della buona narrativa sta nella creazione dei personaggi e in niente altro»²³. Pur condividendo questo giudizio, Woolf ribatte che, se Bennett dà la colpa ai georgiani, «[l]a nostra mente vola con il pensiero a re Edoardo. Certamente quella è stata l'epoca fatale, che sta rompendo con la nostra, l'età in cui il personaggio apparve o fu misteriosamente inghiottito, e i colpevoli, ancora felicemente vivi e attivi e incorreggibili, sono Wells, Galsworthy e Bennett stesso»²⁴. A questo punto Woolf osserva che per poter fare tale accusa bisogna socchiudere gli occhi e «trasformare la narrativa edoardiana in una sorta di veduta panoramica»; succede, allora, che una massa di scene e spazi ci compaiono dinanzi, tutti abitati da uomini e donne che appaiono sfocati se messi a confronto con qualche personaggio dell'altro filone di narrativa, quella vittoriana:

una processione [...] infinita e piena di vita, [che] procede, nel suo cammino, di personaggio in personaggio, con tutto lo splendore e l'opulenza dell'età vittoriana. [...] L'intera nazione, l'intera società ci vengono rivelati, e rivelati sempre nello stesso modo, attraverso la straordinaria vivacità e il realismo dei personaggi. Ed è stato forse proprio a causa di questo che gli Edoardiani hanno cambiato tattica. Era difficile rivaleggiare con prodotti così superbi²⁵.

Ma la creazione del personaggio era entrata oramai in crisi; il colpo di grazia era stato inferto anche dalla traduzione di Dostoevskij in inglese (ad opera di Constance Garnett): «Dopo aver letto *Delitto e castigo* e *L'idiota* – si chiede Woolf – come potrebbe un qualsiasi giovane romanziere credere nei “personaggi” così come li avevano dipinti i Vittoriani? Perché l'indiscutibile vitalità espressiva di molti di loro è il risultato della loro crudeltà. Il personaggio viene impresso su di noi indelebilmente perché i suoi tratti sono così pochi e così distinti»²⁶. Woolf menziona alcuni personaggi dickensiani caratterizzati da tic linguistici e comportamentali, dalla loro fissità e ripetitività, e li accosta a figure come Mishkin o Alioscia, di cui scrive: «Di questi personaggi non è fornito alcun tratto. Penetriamo in loro come se scendessimo in qualche immensa caverna. Vi sono delle luci che balenano qua e là; sentiamo il rombo del mare; tutto è oscuro, terribile, inesplorato»²⁷. Tra il “pieno” del personaggio vittoriano e il “vuoto” di quello russo, gli scrittori edoardiani non riescono ad affrontare quasi mai il personaggio se non nei suoi aspetti più generici. Da qui l'appello di Woolf a lavorare per crearne uno nuovo: una Mrs Brown che emerga dalle rovine e dalle schegge di quella dimora caduta in pezzi, da cui lo scrittore georgiano (i vari Lawrence, Forster, Joyce, Eliot, Dorothy Richardson ed Edith Sitwell) deve in qualche modo ricostruire un domicilio abitabile.

Il giudizio severo dell'autrice nei confronti degli scrittori edoardiani si estende anche ai vittoriani, per la loro rappresentazione del personaggio con «tratti così netti» da renderlo fisso e ripetitivo, nonché per l'eccesso di informazioni che essi forniscono su di lui. C'è un evidente rapporto, poi, tra la critica di Woolf nei confronti di Wells (che a suo avviso darebbe un'falsa immagine di Mrs Brown, per una sproporzionata partecipazione emotiva nel costruire il personaggio) e la critica di James allo stesso autore, per avere reso i suoi romanzi saturi di materiali organizzati in modo confuso e casuale. Obiezioni che entrambi gli scrittori modernisti muovevano anche a Dickens, e che si trovano per così dire riassunte in un'annotazione diaristica di Virginia Woolf (13 aprile 1939). Qui si legge un commento sul metodo di scrittura

ra dell'autore vittoriano in cui traspare un giudizio che ella avrebbe potuto rivolgere allo stesso Wells:

Ieri ho letto circa 100 pagine di Dickens e ho intravisto il rapporto esistente tra la sua narrativa e il teatro; come l'enfasi, la caricatura di queste innumerevoli scene che formano costantemente il personaggio derivino dal palcoscenico. La letteratura come intesa da Henry James – fatta, cioè, di zone d'ombra e di allusioni – è quasi inesistente in Dickens. Tutto a colori forti e vivaci. Piuttosto monotono; eppure in tale abbondanza e così creativo; sì, ma non *altamente* creativo: non evocativo. Tutto esposto e ben in vista. Nulla da produrre in solitudine. Da qui l'effetto di rapidità e piacevolezza. Nulla che, posato il libro, faccia pensare²⁸.

2

La revisione critica

2.1. Gli studi vittoriani nel secondo Novecento

A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso si verifica in Inghilterra un crescente interesse, specie in ambito accademico, nei confronti della letteratura e cultura vittoriana; un interesse manifestato in particolare dalla critica sociologica e marxista, con l'attenzione rivolta alla *history from below* e alla ricerca storiografica e letteraria basata sia su documenti di archivio che sulla storia orale. Importanti espressioni di questa rinascita di studi vittoriani sono, tra le altre: la fondazione di istituzioni accademiche quali i Victorian Studies Centres a Leicester (Gran Bretagna) e all'Università dell'Indiana (USA), nonché della prestigiosa rivista "Victorian Studies"; i contributi sul piano storiografico di E. P. Thompson (*The Making of the English Working Class*, 1963) e di Raphael Samuel (col periodico "History Workshop Journal"), e la storia urbana di J. Dyos e M. Wolff, *The Victorian City* (1973); la pubblicazione di studi pionieristici sul versante della storia della mentalità e del costume, quali *The Other Victorians* (1966) di Steven Marcus, *Fiction for the Working Man* (1963) di Louis James e *The Industrial Muse* (1974) di Martha Vicinus.

All'interno di questa vasta operazione di revisione critica si inserisce il recupero di Dickens. Iniziato negli Stati Uniti con un fondamentale saggio di Edmund Wilson incluso in *The Wound and the Bow* (1941), *Dickens: the Two Scrooges*, tale processo è culminato, in occasione del primo centenario della morte dello scrittore (1970), in una messe di studi, ricerche, dibattiti apparsi sulla scena letteraria anglo-americana. Un ruolo fondamentale in Inghilterra hanno avuto tre studiosi di Cambridge: F. R. e Q.

D. Leavis e Raymond Williams, che proprio in quell'anno pubblicano, rispettivamente, *Dickens the Novelist* e *The English Novel from Dickens to Lawrence*²⁹.

Ma prima di arrivare a quella data, la scarsa fortuna critica che Dickens aveva incontrato presso i critici va attribuita non soltanto ai Modernisti, di cui abbiamo visto, ma anche alla netta ostilità proprio di questi grandi studiosi di Cambridge. I Leavis, sulla rivista "Scrutiny", avevano dato «il colpo di grazia negli anni Trenta alla già vacillante fama della narrativa dickensiana»³⁰, a cui aveva contribuito anche il giudizio di E. M. Forster, con la sua definizione dei personaggi dickensiani come «flat characters» in *Aspects of the Novel* (1927). L'esclusione di Dickens dagli autori canonici della narrativa inglese era stata poi sancita dallo stesso F. R. Leavis in *The Great Tradition* (1948), in cui lo scrittore vittoriano non compare accanto ai grandi Jane Austen, George Eliot, Conrad e James, anche se sarà aggiunto, qualche anno più tardi, il solo romanzo *Hard Times*, letto dal critico come una «moral fable», e non più giudicato come opera di carattere sociologico-politico. Questo è anche l'unico romanzo salvato da Raymond Williams in *Culture and Society* (1961); sulle sue riserve aveva pesato forse la valutazione di George Orwell che nel saggio del 1940 (incluso in *Inside the Whale*) aveva dato un giudizio rigorosamente politico su Dickens, accusato di risolvere i conflitti sociali nei suoi romanzi grazie al «change of heart» piuttosto che a un «change of institutions». Con il libro del 1970, però, Williams recupera in chiave parzialmente marxista il Dickens patetico, sentimentale e piccolo borghese che era riuscito a rendere con efficacia narrativa la complessa e contraddittoria società vittoriana.

Il riscatto del romanzo vittoriano nel secondo Novecento ha riguardato anche altri autori, tra i quali Trollope e Meredith: il primo, considerato prolisso e poco originale, dedito a un sistema meccanico di composizione, e il secondo, accusato di intellettualismo, artificiosità e preziosità linguistica, erano stati liquidati da Henry James e da buona parte della critica degli anni Venti. Ma, stranamente, non da Virginia Woolf, che apprezzò sia Trollope, come uno dei più dotati romanzieri della generazione mediovittoriana per la rappresentazione realistica e fedele che i suoi romanzi offrono dell'epoca, sia – per converso – Meredith, perché scrittore ambizioso che «mira al cuore stesso delle emozioni» e non si perde nella banalità dei fatti concreti; perché «è tra i poeti che identificano il personaggio con una passione o con un'idea; che creano simboli e astrazioni»³¹.

Trollope e Meredith saranno del tutto rivalutati negli anni Settanta e Ottanta: in Trollope verranno apprezzate la capacità di tenere sotto con-

trollo la struttura del romanzo; il *multiplot novel*, che si rivelerà funzionale allo sviluppo della narrazione dialogica; l'operazione di demitizzazione del personaggio con la celebrazione della "via media" (il carattere Biedermeier individuato da Mario Praz in Dickens, George Eliot, Trollope e Thackeray³²); la vasta panoramica di vita borghese medio e tardovittoriana che seppe offrire; la costruzione di un'antiteoria del romanzo e la convinzione che il esso è una questione di convenzioni, tradizione e puro artificio. La popolarità di Trollope, poi, è cresciuta enormemente grazie alle versioni televisive da parte della BBC dei suoi romanzi, che ben si prestavano a ricostruzioni accurate di scene panoramiche, a grandi spaccati di vita ottocentesca, a storie di intrighi d'amore e di politica.

Nel caso di Meredith la rivalutazione critica è stata ancora più significativa³³, per alcuni precisi aspetti della sua narrativa: il carattere sperimentale, così controcorrente all'epoca, rispetto al metodo realistico (e già Wilde l'aveva notato, apprezzandolo, accanto al carattere aristocratico di questo romanziere che «non aveva mai chiesto al pubblico che cosa volesse, non si era mai interessato di compiacerlo, né si era fatto da esso condizionare»³⁴); l'oscurità del linguaggio e la ricercatezza formale, che fanno di lui quasi un precursore dei modernisti, come in qualche modo aveva intuito Woolf. Persino Freud – in *Psicopatologia della vita quotidiana* – lo loda per essere stato, a suo avviso, il primo romanziere inglese ad avere consapevolezza di come il linguaggio verbale non sia mai totalmente controllabile dalla coscienza. Ne sono una prova i lapsus, ad esempio, rivelatori di una sfera diversa, che per Freud è l'inconscio e che Meredith chiama «submerged self», opposto al «surfaced self». I critici degli ultimi decenni del Novecento hanno compreso gli aspetti innovativi della sua prosa opulenta e ambigua, hanno saputo rilevare l'uso accorto e consapevole del ruolo del narratore e del patto narrativo tra autore e lettore, ma anche leggere quei testi come romanzi sociali per la denuncia di pregiudizi e ipocrisie, per la difesa dei diritti dell'individuo in lotta con l'opinione pubblica e per il sostegno alla questione femminile.

2.2. Il contributo della *Deconstruction*

La critica decostruzionista americana ha del tutto riscattato il romanzo vittoriano sulla base del sovvertimento del principio di autorità, che mette in discussione il concetto stesso di canone. Il caso più interessante è rappresentato, ancora una volta, dagli studi dickensiani. Dopo una fase in cui gli aspetti più studiati dell'opera di Dickens erano i temi, i personaggi e le problematiche sociali, secondo gli approcci d'impronta psi-

coanalitica e sociologico-marxista, e dopo le analisi di impianto strutturalista che guardavano allo scrittore non come geniale e indisciplinato “improvvisatore” ma come consapevole e accorto organizzatore dei propri testi (che, ricordiamo, apparivano a puntate settimanali o mensili su riviste, secondo una precisa programmazione), si affermano, a partire dagli anni Settanta, alcune linee di ricerca che si richiamano al *New Historicism* e alla *Deconstruction*. I punti essenziali di questi nuovi approcci applicati all’opera di Dickens possono sintetizzarsi nell’individuazione di tre aspetti precipui di essa:

- il principio della sovversione dell’unità organica dei testi e non più, come era avvenuto da parte dello strutturalismo, le perfette geometrie all’interno dell’intreccio, basato su un sistema di simmetrie e opposizioni tenuto rigidamente sotto controllo dal narratore;
- la visione surreale della società, che emerge dall’uso dello *humour* e del grottesco, ma anche dalla rappresentazione dello spazio urbano con le sue derive sociologiche ed esistenziali;
- la dimensione metanarrativa, che trasforma qualunque aspetto della realtà in un processo verbale, in una riflessione ironica dentro e intorno al linguaggio.

A dispetto di chi vedeva ancora in questo autore soltanto colui che celebra i buoni sentimenti e la mistica del Natale, il difensore di orfanelli e prostitute, o l’abile disegnatore di bozzetti comici e caricature, il Dickens di fine Novecento è fuori dalle regole, talvolta perverso, addirittura sadico, sempre autoironico.

Critici di assoluto rilievo come Harold Bloom e John Hillis Miller hanno dedicato studi importanti non soltanto a questo autore, ma anche ad altri grandi scrittori vittoriani, rovesciando luoghi comuni e calando le teorie psicoanalitiche nei paradigmi interpretativi delle nuove teorie della letteratura. Così, Hillis Miller, in *Fiction and Repetition* (1982), esplora la categoria della ripetizione in alcuni celebri romanzi (tra i quali *Wuthering Heights*, *Tess of the D’Urbervilles*, *Lord Jim* e *Mrs Dalloway*), alla luce di una lunga tradizione nella storia delle idee della cultura occidentale – da Vico a Hegel, Kirkegaard, Marx, Nietzsche e Freud –, fino ai moderni teorici come Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Mircea Eliade e Jacques Derrida, e alla lettura di Proust da parte di Walter Benjamin.

In un altro suo celebre libro, *The Ethics of Reading* (1987)³⁵, dove si occupa della narrazione come “narrazione in atto”, senza fine e senza un fine, e il cui significato è continuamente differito, Hillis Miller analizza, accanto a intellettuali otto-novecenteschi come Immanuel Kant, Paul de Man, Henry James e Walter Benjamin, due romanzieri inglesi: George

Eliot e Anthony Trollope. Nella scelta di brani da *Adam Bede* (nei quali George Eliot commenta il proprio metodo di scrittura realista) e dall'*Autobiography* di Trollope (in cui l'autore registra con cura meticolosa i principi che regolavano la sua narrativa) il critico americano si fa guidare dall'aspetto autoriflessivo della metalettura – un tratto tipico della critica decostruzionista. Questi capitoli di *The Ethics of Reading* riportano a quello che da sempre è uno dei campi di indagine privilegiati di Hillis Miller, il periodo vittoriano, appunto, da lui considerato un momento altissimo per la produzione di romanzi che ebbero un'insostituibile funzione sociale. La narrativa vittoriana gli offre, inoltre, esempi particolarmente interessanti per il suo discorso sull'eticità della lettura, in quanto i personaggi si pongono incessantemente una serie di interrogativi morali. Ma l'atteggiamento di Hillis Miller nei confronti della "grande tradizione vittoriana" non è quello canonico: in sintonia con quanto ha detto sulla funzione interrogativa e dialogica della critica, egli opera un processo di profonda revisione per smantellare luoghi comuni che la critica accademica ha sedimentato intorno ad alcuni mostri sacri dell'olimpio letterario.

3

Aperture del canone

3.1. Il ruolo della critica femminista

Come si è detto all'inizio di queste pagine, i fattori che negli ultimi quaranta-cinquant'anni hanno lavorato a favore di una revisione del canone letterario e di un suo ampliamento (per quanto attiene alla situazione britannica in particolare) sono fondamentalmente tre: il fenomeno dell'inclusione, come per un processo di sgretolamento dei confini, di quel tipo di letteratura che va sotto il nome di narrativa formulaica, o *genre fiction* (il *romance*, il romanzo giallo, il poliziesco, la fantascienza, la *fantasy*)³⁶; la nascita degli studi postcoloniali, con la diffusione delle cosiddette "nuove letterature" dei paesi di lingua inglese³⁷; l'influenza dei *women's* e dei *gender studies* nella riscoperta di autrici dimenticate o del tutto ignorate dalle storie letterarie³⁸.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto, il processo di revisione del canone, con l'individuazione di una tradizione letteraria femminile, è stato messo in atto sia dalla critica militante, sia da storiche e scrittrici, sia, infine, dall'editoria femminista a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Novecento. Dunque, da una parte si reintroducono nella storia della let-

teratura autrici fino ad allora escluse dal canone – un’operazione, questa, condotta in sintonia con la *Virago*, *The Women’s Press*, *The Feminist Press*, per quanto riguarda la situazione britannica e statunitense –, dall’altra si mettono in discussione alcuni capisaldi della critica accademica ufficiale, fino ad allora esclusivamente maschile.

Sono numerose le autrici tornate alla luce grazie all’opera di scavo in biblioteche e archivi, che ha permesso la pubblicazione di testi negletti o sconosciuti, specialmente dell’Ottocento: un secolo, questo, che si è rivelato una vera miniera d’oro per le studiose di letteratura inglese³⁹. Un caso esemplare è costituito da Margaret Oliphant, scrittrice scozzese tardovittoriana, molto popolare nella propria epoca, poi guardata con una certa condiscendenza dai grandi scrittori e intellettuali modernisti, primi tra tutti James e Woolf e, infine, rivalutata nel secondo Novecento. Una riscoperta a cui ha dato un fondamentale impulso Q. D. Leavis con le introduzioni alla moderna edizione dell’autobiografia e delle lettere di Oliphant (1974) e a uno dei suoi migliori romanzi, *Miss Marjoribanks*, a cui è seguita la pubblicazione di un gruppo di “racconti soprannaturali” della scrittrice scozzese introdotti da Merryn Williams (1988), e poi di due studi monografici sull’autrice ad opera di Margarete Rubik (1994) ed Elizabeth Jay (1995), e di un’antologia di saggi critici curati da D. J. Trella (1995). Una vera esplosione di interesse che ha ridato visibilità a una letterata di talento, anche se non sempre originale o geniale, e un efficace esempio di costituzione di un anticanone.

3.2. Riscritture vittoriane

Il romanziere resta sempre un dio, dal momento che crea (neanche il più aleatorio dei moderni romanzi d’avanguardia è riuscito a sopprimere completamente il suo autore); ciò che è cambiato è che non siamo più gli dèi dell’immagine vittoriana, onniscienti e sentenziosi; ma dèi secondo una nuova immagine teologica, e il nostro principio fondamentale è la libertà, non l’autorità⁴⁰.

Un ultimo fenomeno che conferma il processo di ricanonizzazione del romanzo vittoriano è costituito dalla riscrittura delle grandi narrazioni ottocentesche secondo i modelli di un genere in auge in Inghilterra sin dagli anni Sessanta: il nuovo romanzo storico. Un fenomeno, questo, che si spiega all’interno di quello più generale del postmodernismo. Si è infatti andata affermando una tendenza che caratterizza proprio la scrittura postmoderna: la rivisitazione della narrativa del passato attraverso la parodia e la contaminazione di generi e modi letterari.

Un vero fenomeno letterario (ed editoriale) è costituito dalla proliferazione di romanzi le cui storie, ambientate nell'Ottocento, sono ricollocate nel presente col ricorso alle tecniche dell'intertestualità, del *pastiche* e del *collage*, del citazionismo e della parodia, per proporre riletture della storia o rivisitazioni di testi classici vittoriani, ponendo domande di tipo squisitamente narratologico, su come, ad esempio, distinguere l'evento dalla cornice, il fatto dalla sua rappresentazione. Mi riferisco al metaromanzo storiografico (*historiographic metafiction*)⁴¹, con la relativizzazione del fattore verità, legandolo all'enunciazione di un soggetto, spesso marginale e inattendibile e problematizzando, così, tanto la funzione dello storico quanto il discorso della storia.

Sono numerosi i romanzi in cui sono esplicitamente citati autori e testi vittoriani, o che propongono riletture dell'Ottocento. Jean Rhys, in *Wide Sargasso Sea* (1966), narra di un antefatto (o *prequel*) di *Jane Eyre*, con il personaggio di Antoinette, futura Bertha Mason; mentre Peter Ackroyd, in *The Great Fire of London* (1982), presenta una sorta di continuazione (una *sequel*) di *Little Dorrit* di Dickens. John Fowles, in *The French Lieutenant's Woman* (1969), evoca Thomas Hardy (nel cui Wessex, l'odierno Dorset, colloca la storia) e riporta in vita l'ambiente degli artisti preraffaelliti; mentre Antonia Byatt, in *Possession* (1990), ricostruisce le figure fittizie di due poeti in cui sono adombrati Robert ed Elizabeth Browning. In *Fingersmith* (2002), di Sarah Waters, le peripezie di Sue e Maud richiamano le vicende sia della Nancy di *Oliver Twist* di Charles Dickens, sia delle eroine di *The Woman in White* di Wilkie Collins (ma anche le avventure picaresche di Moll Flanders e Lady Roxana di Defoe) in una Londra degradata e criminale. Rose Tremain, in *The Colour* (2004), ricostruisce un importante pezzo della storia sociale d'Inghilterra, l'emigrazione in Nuova Zelanda, attraverso le vicende di Harriet e Joseph: personaggi che ci rimandano al non detto della vita di altri personaggi, quali l'Arabella di Hardy (*Jude the Obscure*) e il Magwitch di Dickens (*Great Expectations*). Dietro al paesaggio dei "Fens" in *Waterland* (1983) di Graham Swift, si intravede *The Mill on the Floss* di George Eliot; mentre in *The Great Stink* (2005), di Clare Clark, rivive la Londra dickensiana del 1855, anzi il "ventre" della metropoli, con i suoi immondi liquami e ma-leodoranti effluvi.

È legittimo chiedersi, a questo punto, perché il metaromanzo storiografico contemporaneo, con la sua commistione di generi narrativi popolari, prediliga l'epoca vittoriana: forse perché l'eccesso – verbale e stilistico, di storie, intrecci e personaggi – che ha caratterizzato quei ro-

manzi è anche la cifra della scrittura postmoderna. Possiamo, dunque, parlare di ricanonizzazione del romanzo mediovittoriano?⁴²

Note

1. T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent* (1917), cit. in F. Ferrara (a cura di), *Poesia e teatro di T. S. Eliot*, Liguori, Napoli 1960, pp. 65-6.

2. La bibliografia sull'argomento è molto vasta; oltre ai fondamentali contributi, già nel 1944, di T. S. Eliot con *What is a classic?*, e poi di J. L. Borges (1968), F. Kermode (1975), F. Fortini (1978), I. Calvino (1981), G. Steiner (1995) e R. Ceserani (1998), vanno menzionati alcuni studi particolarmente rilevanti: J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (1987); J. Gorak, *The Making of the Modern Canon* (1991); B. Anderson, *Comunità immaginate* (1991); J. Guilloroy, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (1993); H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages* (1994); A. Battistini, *Il canone in Italia e fuori d'Italia* (1998); A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999); R. Antonelli, *Premessa*, in "Critica del testo", *Il canone alla fine del millennio* (2000); E. Dean Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon* (2001); V. Fortunati, *Il dibattito sul canone: una prospettiva italiana*, in "Studi di estetica", *Il perché della Letteratura* (2001); U. M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio* (2001); G. C. Spivak, *Morte di una disciplina* (2003). Per un'efficace trattazione del tema, e a conferma di quanto cruciale e attuale sia la questione del canone anche in Italia, cfr.: L. Innocenti (a cura di), *Il giudizio di valore e il Canone letterario*, Bulzoni, Roma 2000; M. Ascari, *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Alinea, Firenze 2005; G. Balestra, G. Mochi (a cura di), *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana*, Artemide, Roma 2007.

3. V. Fortunati, *Prefazione a Ascari, I linguaggi della tradizione*, cit., p. 9.

4. M. Arnold, *The Literary Influence of Academies*, in Id., *Essays in Criticism*, First Series, *Introduction* by G. K. Chesterton, Dent, London 1966, p. 37. Per le successive citazioni da questo testo la trad. è mia.

5. Ivi, pp. 37-8.

6. Ivi, p. 43.

7. Ivi, p. 44.

8. Arnold era, però, consapevole del processo in atto di democratizzazione della cultura e auspicava l'istruzione pubblica per formare un popolo – quello inglese – destinato a decidere le sorti dello Stato attraverso le riforme elettorali. Su queste posizioni, espresse in *The Popular Education in France* (1861), richiama l'attenzione Ascari (*I linguaggi della tradizione*, cit., pp. 23-4).

9. Arnold, *The Literary Influence of Academies*, cit., p. 49.

10. Ivi, p. 50.

11. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, IV: *Dal Realismo al Simbolismo*, trad. it. A. Lombardo e R. M. Colombo, il Mulino, Bologna 1969, p. 202.

12. M. Arnold, *The Function of Criticism at the Present Time*, in Id., *Essays in Criticism*, cit., p. 20.

13. Sul ruolo di Arnold nel pensiero critico cfr. P. Parrinder, *Authors and Authority. English and American Criticism 1750-1990*, Macmillan, London 1991.

14. C. Pagetti, *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Adriatica, Bari 1977, pp. 63-4. A questo studio farò indiretti riferimenti anche nelle pagine seguenti.

15. H. James, *The Limitations of Charles Dickens*, in G. H. Ford, L. Lane (eds.), *The Dickens Critics*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1961, pp. 52-3.

16. H. James, *Le Prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Venezia 1956, p. XXXII.

17. Pubblicato sulla "Fortnightly Review" (novembre 1911).

18. Cit. in P. Parrinder, R. M. Philmus (eds.), *H. G. Wells's Literary Criticism*, Harvester Press, Sussex 1980, p. 195.
19. Il saggio, apparso nel "Times Literary Supplement" (19 marzo e 2 aprile 1914) fu ristampato come *The New Novel in Notes on Novelists* (Dent, London 1914).
20. S. Perosa, *Le vie della narrativa americana*, Einaudi, Torino 1980, p. 206.
21. Cit. *ivi*, p. 208.
22. *Ivi*, p. 209.
23. Cit. in V. Woolf, *Ritratti di scrittori*, a cura di M. Billi, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1995, p. 264.
24. *Ivi*, p. 265.
25. *Ivi*, p. 266.
26. *Ivi*, p. 267.
27. *Ibid.*
28. V. Woolf, *Collected Essays*, The Hogarth Press, London 1966, I, p. 327. La trad. è mia.
29. Cfr. di C. Pagetti, *F. R. Leavis e Raymond Williams a Canossa: alcuni aspetti della critica dickensiana*, in "Trimestre", VI, 3-4, settembre-dicembre 1972.
30. *Ivi*, p. 517.
31. Cit. in Woolf, *Ritratti di scrittori*, cit., p. 146.
32. M. Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze 1952.
33. Una rivalutazione dell'autore è stata condotta anche in Italia; uno degli studi più recenti è di A. E. Soccio, *George Meredith. Romanzo e sperimentazione*, Edizioni Campus, Pescara 2001.
34. Cit. in A. Graziano, *George Meredith. L'ordalia dell'inizio*, Edizioni Tracce, Pescara 1996, p. 14.
35. Trad. it. *L'etica della lettura, Introduzione* di V. Fortunati e G. Franci, Mucchi, Modena 1989.
36. Cfr. C. Pagetti, E. S. Rabkin (eds.), *The Rise and Fall of Twentieth Century Formula Fiction*, in "Textus. English Studies in Italy", XIV, 1, January-June 2001.
37. Si segnalano due importanti studi tra i tanti apparsi in Italia: S. Manferlotti, *Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna*, Liguori, Napoli 1995 e I. Chambers, L. Curti (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Liguori, Napoli 1997.
38. Cfr., in particolare, S. Fendler (ed.), *Feminist Contributions to the Literary Canon. Setting Standards of Taste*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 1997. Sul rapporto tra scrittura femminile e generi narrativi, cfr. H. Carr (ed.), *From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World*, Pandora, London 1989 e A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, Polity Press, Cambridge 1990. Sono di L. Curti due studi che uniscono gli approcci di genere, culturalisti e postcoloniali: *Female Stories, Female Bodies, Narrative, Identity and Representation*, Macmillan, London 1998 e *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.
39. La bibliografia è assai ampia, come è noto; basterà qui menzionare solo alcune delle pioniere della critica femminista: Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Eva Figes e Adrienne Rich.
40. J. Fowles, *La donna del tenente francese* (1969), trad. it. E. Capriolo, Mondadori, Milano 1993, p. III.
41. P. Splendore, *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Pratiche, Parma 1992; cfr. in particolare il cap. III: *Storia e racconto nel nuovo romanzo storico*, pp. 89-110. Cfr. anche il cap. *Historiographic metafiction* nel fondamentale studio di L. Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, Routledge, London and New York 1988.
42. Numerosi studi critici hanno affrontato questa problematica negli ultimi anni. Cfr.: J. Kucich, D. F. Sadoff (eds.), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000; M. Taylor, M. Wolff (eds.), *The Victorians since 1901: Histories, Representations and Revisions*, Manchester University Press, Manchester 2004; J. King, *The Victorian Woman Question in Contemporary Fiction*, Palgrave

Macmillan, Basingstoke 2005; D. Wallace, *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005; A. Heilmann, M. Llewellyn (eds.), *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007; C. Kaplan, *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.