

Strategie del patetico e interludi circensi in *Hide and Seek* di Wilkie Collins

di Flora de Giovanni

Abstract

Starting from Victor Turner's definitions of cultural performance and liminoid phenomena, the essay aims to analyse Wilkie Collins's third novel, *Hide and Seek* (1854), which seems to be a sort of survey of the pastimes Victorian England allowed itself in the age of the increasing commodification of leisure. Though not a proper sensation novel (the genre for which Collins became famous in the 1860s), *Hide and Seek* draws on the conventions of melodrama, which, as Peter Brook convincingly argues, exerted a powerful influence on 19th century fiction. And, after the fashion of the melodrama, it deals with the disclosure of the secret origins of Mary Grice, a deaf and dumb little girl who performs in Jubber's circus. However, although *Hide and Seek* is charged with sentimentality and pathetism, Collins appears to borrow from the circus and the music hall, in order to give his work the light touch of comedy. In fact, he scatters his novel with a number of "scenes in the circle", which prove *reflexive* in Turner's sense. Contained in the overarching pattern of the plot, they provide a diversion from the story's main line, establishing an unusual kernel/satellite narrative dynamics, where the carnivalesque hinders and delays the unravelling of the mystery, defying the "bourgeois" narrative logic.

«The circus tent may be seen as a parallel development to the grand industrial workspace, each a kind of monument to the insurgence of mass culture»¹. Questa immagine riassume efficacemente la relazione che si stabilisce, a partire dalla seconda metà del secolo XIX, tra l'opificio e il circo, assunto a simbolo dello spazio del tempo libero. Perché l'Ottocento è il secolo della rivoluzione industriale, ma anche quello in cui l'intrattenimento popolare comincia ad assumere il volto che oggi gli conosciamo. Anzi, possiamo dire che l'intrattenimento popolare debba in buona misura il suo volto attuale proprio al mutato stile di vita determinato dalla rivoluzione industriale, che gli assegna luoghi e tempi specificamente dedicati, contrapponendo i concetti di "lavoro" e "svago". Questi, nella società pre-industriale, si collocavano lungo una linea continua, configurandosi come attività interconnesse, collettive e

ritualizzate; ora, invece, svincolato dal calendario e dagli obblighi cerimoniali comuni, separato dalla quotidianità, l'intrattenimento diventa un'occupazione volontaria e individuale, una sorta di merce «messa in vendita sul libero mercato»², che il singolo può acquistare se lo desidera. Appartiene dunque a quella che Turner chiama la sfera del liminoide, moderna evoluzione dello spazio liminale tipico del rito nelle comunità tribali e agricole, di cui la stessa etimologia della parola, “tenere tra”, reca traccia. I fenomeni liminoidi e quelli liminali, che condividono la sospensione delle regole riconosciute a favore di un regime di ambiguità, licenza e incoerenza, scompongono la cultura nei suoi fattori costitutivi e ne generano la ricomposizione libera e ludica, declinandosi al modo congiuntivo, quello, cioè, dei desideri, delle possibilità, delle ipotesi³. Nella società moderna, «apoteosi del modo indicativo»⁴, la modalità congiuntiva della trasformazione e della ricomposizione è demandata alla performance culturale, che funge da specchio per la società – uno specchio che ingrandisce, inverte, falsifica ma nondimeno costituisce «l'auto-cognizione plurale di un gruppo»⁵, *riflettente e riflessivo* insieme, perché ci mostra noi stessi e risveglia in noi la consapevolezza di come ci vediamo. La performance è dunque la conclusione adeguata di un'esperienza attraverso la sua espressione, un «atto creativo di retrospezione» che rende accessibile all'osservazione ciò che in condizioni normali non lo è, e attribuisce significato intelligibile a quanto si è vissuto.

Nelle culture plasmate dalla rivoluzione industriale, la capacità di sperimentazione e variazione del settore culturale emerge con particolare evidenza, dando vita a una serie di generi “specializzati”, che comprende il teatro, il balletto, l'opera, il cinema, il romanzo, il carnevale, gli avvenimenti sportivi e varie forme di spettacolo, tra le quali vi è il circo. Sebbene l'intrattenimento popolare nell'Inghilterra dell'Ottocento si trasformi innegabilmente sotto la spinta dell'industrializzazione, alcuni elementi tradizionali, assimilati e debitamente modificati, sopravvivono al suo interno. Il circo esemplifica molto bene tale processo strutturando, commercializzando e addomesticando quanto precedentemente era stato nomade, sporadico e spontaneo. Una evoluzione, questa, che si compie pienamente nella seconda metà dell'Ottocento, all'epoca del suo massimo splendore⁶, ma che di fatto si configura sin dalle origini – dal 1768, anno in cui Astley inaugura il circo moderno collocando i suoi esercizi equestri in un recinto circolare:

Astley's significance lies [...] in his origination of an institutional form for the organization and display of acts which had previously been characterised by their dispersed, itinerant and singular nature. [...] The situating of the entertainment inside a circular arena [...] transformed the equestrian performance from a public spectacle from which people wondered towards and away (dropping payment if they so wished into circulating hats) to a pay-on-entry arena which was physically fenced off in order “to exclude the gaze of non-payers”⁷.

Il circo, dunque, partecipa della nuova mentalità capitalistica che informa la società industriale, ma, allo stesso tempo, sembra anche metterla alla berlina, come dimostra la figura del clown, suo portavoce, la cui goffaggine, imprecisione e concitazione sono agli antipodi dell'efficiente robotizzazione di un mondo che si fa sempre più *meccanico*⁸ – nel senso che Carlyle dà al termine nella sua celebre definizione. Possiamo quindi attribuirgli la natura sovversiva caratteristica, secondo Turner, dei generi di intrattenimento, che «satireggiano [...] o corrodono sottilmente i valori centrali della sfera del lavoro su cui si fonda la società»⁹ – una funzione che Dickens coglie a pieno quando, in *Hard Times* (1854), lo contrappone alla città industriale governata dall'utilitarismo e dalla sua pedagogia “eminenteemente pratica”, facendone il luogo della solidarietà e della fantasia.

La vocazione spettacolare del circo pare incardinarsi sul sovvertimento della norma – sulla sospensione delle leggi di gravità e probabilità, sulla sfida al comune senso delle proporzioni, sulla destabilizzazione delle polarità maschile/femminile e umano/animale, sulla estrosa rifunzionalizzazione degli oggetti di ogni giorno. Il circo è spettacolo (dal latino “specere”, “guardare”)¹⁰, proprio in quanto sovvertimento: è lo spettacolo di tale sovvertimento apparecchiato fastosamente per l'occhio dello spettatore, davanti al quale l'artista fa sfoggio della sua straordinaria destrezza *presentando* se stesso piuttosto che *rappresentando*, nel ruolo di un altro, un frammento di realtà. L'auto-presentazione letterale si sostituisce dunque alla rappresentazione simbolica, tipica, ad esempio, del dramma¹¹, negandosi in sostanza alla traduzione in parole. Ma la difficoltà di *raccontare* la performance circense è direttamente legata alle ragioni storiche che ne plasmano l'estetica, facendone una forma di intrattenimento prevalentemente muta, che, bandita la lingua, si affida alla pantomima, alla musica, all'esibizione di abilità e corpi eccezionali per sortire i suoi effetti. Costretto sin dagli esordi a misurarsi con le proibizioni imposte da una legislazione intesa a salvaguardare il teatro “serio” dall'assalto di quello popolare¹², il circo ridimensiona la propria dipendenza dal testo scritto, enfatizzando, invece, l'appartenenza all'ambito visivo allo scopo di sottrarsi al controllo e alla censura delle autorità. Sulla scia di Astley (che ai cavalierizzi aveva affiancato musicisti, mimi, funamboli, forzuti, giocolieri e cani ammaestrati)¹³, lo spettacolo dell'Ottocento si stabilizza in un modello tripartito – l'ippodramma iniziale, i numeri propriamente detti, la burletta o il *tableau vivant* finali – evitando, in buona misura, di darsi configurazione narrativa. Per Bouissac, che ne analizza la natura comunicativa, il numero circense si organizza secondo figure quali la simmetria, la metafora e la metonimia che lo assimilano a un testo poetico e, come tale, può essere parafrasato solo con fatica, a meno che non sia spezzato da un incidente che trasforma la sua struttura caratteristica in “storia”¹⁴.

Tuttavia, nonostante sfidi l'espressione letteraria, il circo è un tema presente nella narrativa, che, anche quando rinuncia sostanzialmente a descrivere la performance, non resiste alle molteplici suggestioni di quella che si configura

come la «casa simbolica di una comunità eccentrica»¹⁵, caratterizzata dalla perenne tensione tra spinte antitetiche, che ne fanno un luogo ambivalente di ordine e disordine, rispettabilità e trasgressione, sublime e grottesco, luccicante *grandeur* e miseria del vivere quotidiano. Questo microcosmo autarchico, ripiegato su se stesso sino all'endogamia, che trova, nel suo nomadismo, collocazione temporanea e marginale negli interstizi della società ospitante, è una potente immagine letteraria, che sollecita confronti e riflessioni, proponendosi come unità di grandezza sulla quale misurare – vuoi per manifesto contrasto, vuoi per latente analogia – i tratti caratterizzanti della cultura dominante.

Quello che però mi preme mettere in evidenza, ancora prima dell'occorrenza tematica, è l'influenza che alcuni tipi di intrattenimento popolare esercitano sul romanzo dell'Ottocento. Il melodramma, ad esempio, che si sviluppa nei primi anni del secolo e si rivolge in Inghilterra a un pubblico sostanzialmente ingenuo (lo stesso, possiamo immaginare, che si recava al circo), rende visibili – e quindi inequivocabili – le passioni e i conflitti morali dei personaggi, trasformando a tratti il palcoscenico in un *tableau*, in un'arena di rappresentazioni plastiche, dove il gesto, la posa, il modo di atteggiare il volto diventano veicoli privilegiati dell'indicibile, garantendo il trionfo dell'espressione pura sull'articolazione¹⁶. Tale mimica enfatica trapassa, come sottolinea Peter Brooks, nel romanzo domestico borghese, di cui sottolinea i momenti rivelatori, teatralizzandoli. Anche il romanzo sensazionale, nel quale si intrecciano realismo e gotico, esotico e quotidiano, fa largo uso di indicatori muti a segnalare l'eccesso di pathos e si rivela particolarmente aperto alla influenza del melodramma, tanto da esserne considerato per certi versi una diretta emanazione sin dalla sua comparsa sulla scena letteraria: «The melodrama of the cheap theatres is an acted sensation novel»¹⁷, scrive lo *Spectator* nel 1869. In effetti, le affinità tra i due sono numerose: contesto familiare, domesticità ed *ethos* borghesi, azione incalzante e violenta, coincidenze sorprendenti, protagonisti stereotipati, sentimentalismo e giustizia poetica, con la conseguente distribuzione finale di castighi e ricompense.

Mettendo in luce la forte componente teatrale del romanzo sensazionale, Winifred Hughes lo ha di recente paragonato a una sorta di «travelling-circus exhibition – prodigious, exciting, and agreeably grotesque»¹⁸. Il nuovo genere letterario, che gode da subito di grande popolarità, è accusato dai suoi detrattori contemporanei di sollecitare non l'intelletto ma i nervi del lettore ed è spesso definito in termini di impatto corporeo (veleno, virus, droga, cibo piccante), perché ingenera malattia o assuefazione soprattutto nelle donne, più esposte alle scosse dell'*electrical novel* per la loro indole irrazionale ed eccitabile. Proprio l'estetica del sensazionale, sia pure variamente declinata, lo connette al circo: due forme di intrattenimento di massa, che puntano al coinvolgimento del pubblico grazie al loro potere emotivo facendo appello ai suoi istinti primari, e che risultano, pertanto, potenzialmente pericolose¹⁹. Veicolo di *sensazione* è, in entrambi i casi, il corpo che sollecita tanto nel lettore quan-

to nello spettatore una reazione viscerale grazie alla sua eccezionalità, alla sua anomalia: se la sua forza d'attrazione sulla pista è palese, nel romanzo sensazionale si rivela «a nexus of expression, experience, and meaning-making», al punto da diventarne uno dei tratti strutturali: «What often drives “sensation” is the work of engaging, representing, and configuring unique bodily differences [...], strange bodily behaviours», affermano infatti Stoddart Holmes e Mossman²⁰. Come sembra dimostrare il caso di Mary, la protagonista sordomuta di *Hide and Seek* di Wilkie Collins, che è sì la *vedette* del circo Jubber, ma è anche il principale motivo di richiamo di un romanzo definito dal suo autore il primo tentativo «in English fiction to draw the character of a “Deaf Mute”, simply and exactly after nature»²¹, con una strategia promozionale vagamente circense che fa leva sull'esposizione del singolare e dello straordinario.

Hide and Seek (1854) non è propriamente un esempio di *sensation fiction* (il genere per cui Collins diventerà famoso a partire dagli anni Sessanta), sebbene gli si avvicini, specie nella seconda versione – quella del 1861 – che l'autore sciorina e alleggerisce per assecondare i gusti del pubblico, pur senza imporre alla narrazione un ritmo serrato ed elettrizzante. Del genere, non a caso definito “novel with a secret”, Collins anticipa l'intreccio, che s'incentra sulle origini misteriose di Mary Grice, poi ribattezzata Madonna, svelate alla fine da suo zio Mat, a cui è assegnato il ruolo del “detective” – un ruolo spesso necessario alla costruzione della trama sensazionale, che procede di rivelazione in rivelazione. Questi, in incognito, ricostruisce gli ultimi mesi di vita della sorella defunta e scopre l'identità del suo antico seduttore, il signor Thorpe, un intransigente moralista che è il padre di Mary ma anche di Zack, di cui Mary è innamorata. Le aspettative della giovane donna, quindi, si infrangono sull'agnizione, che prospetta scenari incestuosi, mentre il lieto fine matrimoniale sfuma, apparentemente senza drammi, in una conclusione tutta “domestica”, in cui la protagonista si accontenta del suo status di figlia nubile – una soluzione provvidenziale, questa, che esime Collins dal misurarsi direttamente con il problema dell'accesso del disabile al matrimonio e alla riproduzione²². Tale conclusione è caratteristica del melodramma, che, antepoendo l'identificazione certa del vizio e della virtù all'unione tra l'eroe e l'eroina, non propone, come la commedia, il costituirsi intorno alla giovane coppia di una società rinnovata, libera oramai dai vincoli imposti dalla vecchia generazione, ma piuttosto *rigenera* il sistema esistente, restituendogli l'innocenza perduta²³: alle nozze tra Zack e Mary, che avrebbero sovvertito i pregiudizi vittoriani sulla disabilità configurando un nuovo scenario sociale, Collins preferisce una scena corale che celebra la morale tradizionale della classe media, pronta a riconoscersi nella riconquistata purezza.

Tipicamente melodrammatico è anche il ricorso al sentimentalismo, che fa perno sulla figura dell'orfanella sordomuta, vero e proprio “catalizzatore di pathos” specie nella lunga analepsi sulla sua misera infanzia circense. Il dispiegarsi del registro emotivo, che si stempera e si modula poi variamente, per mo-

dellarsi sulla mutata condizione del personaggio (non più infelice attrazione di uno scalcagnato circo itinerante, ma perfetta fanciulla borghese e amatissima figlia adottiva del pittore Valentine Blyth e della moglie), è tuttavia garantito, nel corso della narrazione, dallo spettacolo della menomazione, anche quando questo, come è nelle intenzioni di Collins, risponde allo scopo morale di mostrare con quanta pazienza e allegria si possa tollerare la sciagura e come tale disposizione ingentilisca l'animo di coloro che circondano chi ne è colpito²⁴.

Tuttavia, in questo quadro che non lesina emozioni al lettore, trova spazio un tema apparentemente eccentrico, quello dell'intrattenimento popolare in tutte le forme che va assumendo alla metà dell'Ottocento: *Hide and Seek*, potremmo dire, è una sorta di catalogo dei passatempi che l'Inghilterra vittoriana si concede – il circo, il teatro, il music-hall, la pantomima, la mostra di pittura, il *cribbage*, il pugilato – manifestamente accompagnato dalle questioni poste dal loro istituzionalizzarsi, dal loro costituirsi in un'area denominata “tempo libero”. Che il tema sia centrale, anche se necessariamente situato negli interstizi dell'intreccio, e che per giunta sia collegato alla nuova stratificazione sociale che va prospettandosi in relazione alla crescita urbana, lo dimostra la sua enunciazione nell'*incipit* della narrazione, all'interno della dettagliata descrizione di Baregrove Square, estremo sobborgo nord-occidentale di Londra, che, con le sue brutte costruzioni in mattoni, sottrae progressivamente spazio alla campagna. Se il quartiere è assolutamente privo di tratti distintivi, lo sono anche i suoi abitanti, tripartiti in «middle class with large incomes», «middle class with small incomes» e «middle class with moderate incomes»²⁵, in cui si colloca, più medio tra i medi, il pittore Valentine Blyth. Di fronte a tanto squallore, la voce narrante si chiede se la borghesia sappia trarre piacere dalla vita:

It is not obviously true that, while the upper classes and the lower classes of English society have each their own characteristic recreations for leisure hours, adapted equally to their means and to their tastes, the middle classes, in general, have (to expose the sad reality) nothing of the sort?²⁶

L'autore si mostra consapevole dei mutamenti che stanno investendo l'ambito dell'intrattenimento, dello spirito imprenditoriale che si va affermando, delle inclinazioni e delle aspettative del pubblico, della sua composizione sociale, dell'offerta che cresce e si differenzia (sono questi gli anni in cui il music-hall raggiunge grande popolarità e la pinacoteca conquista i visitatori della classe media). E distingue i passatempi moralmente equivoci come il primo, «an utterly vicious place» che attira proprio grazie al suo sentore di corruzione, dalla seconda alla quale, sebbene abbia un intento didascalico, non risparmia la sua ironia, perché vi si incontrano in ugual misura ampollosa erudizione, ignoranza ed esibizionismo sociale. Appassionato spettatore egli stesso, attore dilettante, autore di melodrammi, drammi e adattamenti per la scena dei suoi romanzi, Collins non solo collabora con Dickens nella stesura di opere

teatrali, ma spesso si reca con lui a teatro e al circo²⁷. Anzi, secondo Catherine Peters, è possibile che i due avessero assistito insieme a uno spettacolo itinerante, traendone spunto rispettivamente per *Hard Times* e *Hide and Seek*, entrambi pubblicati nel 1854²⁸. Come in *Hard Times*, anche in *Hide and Seek* il circo occupa una posizione secondaria quanto a numero di pagine, collocandosi, inoltre, in un segmento temporale analettico che, deviando dalla linea cronologica principale, ne fa lo sfondo circoscritto della infelice infanzia di Mary. Anche qui, l'universo circense è separato dalla società borghese, ma non ha, come nel romanzo di Dickens, la funzione di farle da contrappunto critico, censurandone implicitamente valori e comportamenti. Piuttosto si configura prioritariamente come un posto di sfruttamento e vessazione: il proprietario Jubber, infatti, si dimostra cinicamente capace di trarre profitto dalla sventura, mettendo vantaggiosamente a frutto la convergenza tra il gusto per il patetico degli spettatori e il proprio spirito capitalista. La mercificazione dello svago – che pure Dickens aveva rilevato, riconoscendo la solidarietà tra i nuovi assetti del lavoro e il divertimento popolare nella società industriale, senza per questo svalutare la funzione delle attività ricreative – sembra diventare il tratto totalizzante del circo di Collins, che, anzi, finisce per risultare il luogo testuale in cui maggiormente l'autore esprime la sua critica all'avidità e all'utilitarismo che informano la mentalità vittoriana.

Diverse sono anche le strategie di rappresentazione dello spettacolo che i due scrittori mettono in atto: Dickens, infatti, tanto in *Hard Times* quanto nel precedente *The Old Curiosity Shop* (1841), vera e propria parata di attrazioni da fiera, descrive raramente gli artisti nel corso dell'esibizione, ma li mostra di preferenza *off-stage*, impegnati in attività quotidiane, sottraendosi alla sfida che la performance, con la sua immediatezza, con la sua gestualità muta, con la sua visualità, muove alle modalità mimetiche della letteratura. O forse riformulandola, accogliendola su un piano che non sacrifichi le ragioni dell'intraccio ma che piuttosto le asseconi, nel rispetto del principio di integrazione. Ecco allora che il circo si sposta per così dire fuori dal circo: se in *Hard Times* contamina sottilmente la descrizione della civiltà industriale con metafore e richiami, in *The Old Curiosity Shop* rivive grazie all'usuraio Quilp, l'astuto nano dalla testa da gigante che inscena per il lettore, con la sua sola presenza, un continuo spettacolo in risarcimento di quello che gli è sostanzialmente negato – figura sintetica di *freak*, acrobata, fachiro, imbonitore, Arlecchino, «an ugly dwarf that can be seen anywhere for a penny»²⁹, ma anche, indiscutibilmente, motore della trama.

Dickens di fatto rende invisibile la performance, che nel testo risulta quindi in un'elisione, in uno spazio bianco³⁰. Collins invece ci ammette sotto il tendone, perché è qui che si verifica l'incontro tra Valentine e la piccola Mary, capitale per la narrazione. La breve ricostruzione dei numeri che precedono l'ingresso in scena della protagonista e la dettagliata descrizione della sua esibizione, dunque, non rallentano il ritmo narrativo, ma piuttosto lo sostengono,

bloccandolo temporaneamente solo per consentirgli una nuova impennata e predisponendo una scena che può a buon diritto collocarsi tra quelli che gli studiosi identificano variamente come *nodi*, *nuclei* o *biforcazioni* del racconto – gli episodi, cioè, che imprimono una svolta alla trama – ai quali si contrappongono quelle «notazioni sussidiarie» (*catalisi*, *satelliti* o *riempitivi*) che non ne modificano l'avanzare³¹. Laddove Dickens non si misura con la questione dell'indicibilità di un'esibizione, che, fondata com'è sul corpo e sull'abilità fisica, è paradossalmente, dal punto di vista referenziale, la più inafferrabile e trasparente³², Collins ridimensiona la complessità del problema, facendo di Mary la prima attrice non tanto di un comune spettacolo circense, quanto di quello che si configura prioritariamente come “spectacle of afflictions”, allestito per suscitare in ugual misura la commozione di chi guarda e di chi legge. L'autore, allora, non si confronta con la difficile resa della visualità pura che rappresenta solo se stessa, ma può lavorare su una serie di collaudati stilemi patetici, che rendono l'ambientazione circense francamente secondaria:

[Jubber] led with him, holding her hand, the little deaf and dumb girl, whose misfortune he had advertised to the whole population of Rubbleford. The face and manner of the child, as she walked into the centre of the circus, and made her innocent curtsy and kissed her hand, went to the hearts of the whole audience in an instant. They greeted her with such a burst of applause as might have frightened a grown actress. [...] When the applause had subsided, Mr Jubber asked for the loan of a handkerchief from one of the ladies present, and ostentatiously bandaged the child's eyes. He then lifted her upon the broad low wall which encircled the ring, and walked her a little way (beginning from the door through which he had entered), inviting the spectators to test her total deafness by clapping their hands, shouting, or making any loud noise they pleased close at her ear. [...] She began to perform her conjuring tricks with Mr Jubber and one of the ring-keepers on either side of her, officiating as assistants. These tricks, in themselves, were of the simplest and commonest kind; and derived all their attraction from the child's innocently earnest manner of exhibiting them, and from the novelty to the audience of communicating with her only by writing on a slate³³.

Tuttavia, una volta esaurito il tema dell'infanzia di Mary, il circo esce di scena. Apparentemente. Perché anche Collins lo disloca altrove, nel quotidiano dei personaggi, recuperandone di continuo lo spirito in una serie di interludi comici tipicamente circensi, che non hanno a prima vista altra funzione se non quella di ritardare lo scioglimento dell'intreccio. La sequenza ordinata della storia propriamente detta è dunque punteggiata (e interrotta) da quelli che potremmo chiamare dei “numeri”: Blyth, che si muove in più occasioni con la goffaggine di un clown; Zack, «really a good mimic», che, travestitosi con l'aiuto di un paio di cuscini, imita la voce, i gesti, l'andatura di Mrs Peckover; e che poi, come un giocoliere, lancia e afferra patate a cena con la collaborazione di Mat Grice; questi, temporaneamente ribattezzato “The Samson of Kirk Street”, che fa sfoggio della sua forza eccezionale sollevando Valentine sulla

punta del piede, per predisporre successivamente, con il contenuto della sua sacca da viaggio, una mostra di oggetti esotici che non sfigurerrebbe in un *side show*; Mary stessa, che inscena un'improvvisata pantomima, «funnier than any play that ever was acted»³⁴, per il divertimento della madre adottiva. Insomma, sembra proprio che Collins tragga ispirazione da tutte le possibilità che il palcoscenico gli offre, nessuna esclusa, per ravvivare la sua scrittura. «Believing that the Novel and the Play are twin-sisters in the family of Fiction; that one is a drama narrated and the other is a drama acted; and that all the strong and deep emotions which the Play-writer is privileged to excite, the Novel-writer is privileged to excite also»³⁵, sostiene con convinzione l'affinità tra il teatro e la narrativa, come Dickens. Ma, secondo T. S. Eliot, a differenza di Dickens, non è *drammatico* bensì *melodrammatico*, tende, cioè, al teatrale e, come afferma George Steiner, «quando la teatralità domina completamente sul senso drammatico, abbiamo il melodramma»³⁶. Collins, però, sembra spingersi oltre la teatralità in direzione della spettacolarità pura, incrociando le convenzioni del melodramma, su cui modella l'intreccio con il suo susseguirsi di biforcazioni, ai numeri circensi, a cui affida l'onere dei riempitivi, a conferma, parrebbe, dell'opinione di Peter Brooks, secondo cui «part of the “anxiety of influence” [...] with which any nineteenth-century novelist contended derived from the popular»³⁷.

Gli interludi, come accennavo, deviano dall'itinerario lineare che conduce all'agnizione, grazie a quella che Celati chiamerebbe una *strategia della disseminazione* di matrice carnevalesca e popolare, che spande, per così dire, effetti comici in ogni direzione, prima di piegarsi al centripetismo della trama, l'imbuto «che elimina ogni [...] eccedenza e sperpero di significati»³⁸ – prima, cioè, di incanalarsi disciplinatamente verso il finale che, nel genere borghese per eccellenza sancisce per l'appunto il trionfo dei valori borghesi. Sperpero, gratuità, disordine *vs* oculatezza, razionalizzazione, ordine – carnevale *vs* cultura ufficiale: energie soppresse nel quotidiano della modernità industriale che riaffermano le proprie ragioni proprio nel momento in cui le festività popolari vengono in buona misura smantellate e assorbite nell'intrattenimento di massa (storicamente sono questi gli anni della soppressione delle fiere in tutta Europa) – proprio nel momento, cioè, in cui, svincolate dagli obblighi rituali, queste divengono merce acquistabile, in ossequio ai valori di mercato che dominano la società capitalistica. Mascherato, nascosto, sublimato, smembrato, il carnevale, sopravvivenza del periodo pre-moderno, conquista i margini (nel nostro caso della narrazione) ed esprime dissenso per le pratiche della classe media, riconfigurandosi, secondo Stallybrass e White, come luogo culturale dell'Altro, come festa dell'Altro, che mette in scena tutto quanto il borghese deve sforzarsi di non essere per conservare il suo senso di sé³⁹.

E in effetti in *Hide and Seek* i personaggi a cui sono affidati gli interludi comici non aderiscono alla visione del mondo del ceto medio – non completamente, almeno. Primo tra tutti Valentine, che Collins vuole rendere buffo,

venendo meno alla tradizione letteraria che raffigura i pittori come tragicamente tisiaci, squattrinati o alcolizzati. La sua vita, ci viene detto, «offered as strong a practical contradiction as it is possible to imagine to the lives of his neighbours»⁴⁰, rispettabili commercianti del tutto disinteressati all'arte, ma il personaggio si colloca in una particolare congiuntura storica, quella nella quale l'artista acquista una nuova identità sociale in cui la trasgressione e l'anticonformismo si combinano con la rigorosa disciplina caratteristica della mentalità borghese. Tale nuova identità esita in quella dimostrazione di virilità che consiste nella capacità, tutta maschile, di mantenersi con il proprio lavoro, di situarsi nell'arena economica (senza perdere, tuttavia, la raffinatezza propria del gentiluomo)⁴¹. Per provvedere alla moglie malata, Valentine decide di alternare la fattura dei grandi e invendibili dipinti storici a cui vanno le sue preferenze, a quella dei ritratti e delle copie facilmente commerciabili. È dunque una figura di raccordo, dissidente ma fino a un certo punto, lontana dal gretto perbenismo di Mr Thorpe ma anche dall'assoluta noncuranza delle regole di cui fa mostra Mat, il vero *outsider* della narrazione, che Zack, in cerca di un padre d'elezione, non a caso preferisce al pittore. Se il giovane Thorpe ha un atteggiamento francamente ribelle nei confronti delle norme impostegli dalla sua classe sociale – «I don't want to be respectable, and I hate commercial pursuits»⁴², afferma infatti senza mezzi termini – Mat Grice porta iscritti nella sua storia e nel suo aspetto i segni di un'alterità lungamente coltivata, che ha origine in un nomadismo assai anti-borghese, quella “febbre del vagabondo” che lo ha portato nelle praterie americane dove i pellerossa lo hanno privato dello scalpo. Costretto a indossare un copricapo che gli attira la sospettosa ostilità degli inglesi, è definito da Zack, «a jolly old Jack-in-the-Green», con un chiaro riferimento al protagonista incoronato di foglie della festa popolare che celebrava l'avvento dell'estate e che di lì a qualche anno sarebbe stata soppressa a causa della anarchia da cui era connotata. Dunque, la sua diversità è direttamente, esplicitamente, connessa al carnevalesco, al popolare, al circense, come dimostrano i vari numeri che allestisce nel corso della narrazione, tra i quali s'impone all'attenzione del lettore quello del forzuto, in cui il personaggio dà vita a un singolare *tableau vivant*, mettendo implicitamente in ridicolo le aspirazioni artistiche di Valentine, determinato a ritrarlo. Questi, che solo poche pagine prima aveva pomposamente decodificato i simboli e le allegorie della propria pittura a vantaggio di un pubblico di incompetenti, è ora svilto al rango di oggetto e sollevato contro la sua volontà perché “The Samson of Kirk Street” possa dar prova della sua forza eccezionale:

[...] Mat slowly lifted from the ground the foot on which Mr Blyth was standing and, steadying himself on his left leg, raised the astonished painter with his right nearly two feet high in the air.

Any spectator observing the performance of this feat of strength, and looking only at Mat, might well have thought it impossible that any human being could present a

more comical aspect than he now exhibited [...]. Mr Blyth, however, was beyond all comparison the more laughable object of the two, as he soared nervously into the air on Mat's foot [...]. As for the expression of his round rosy face, with the bright eyes fixed in a startled stare, and the plump cheeks crumpled by an uneasy smile, it was so exquisitely absurd, as young Thorpe saw it over his fellow-lodger's black skull-cap, that he roared again with laughter⁴³.

Per la vita itinerante e l'esperienza esotica nelle praterie del Far West, che spesso facevano da sfondo agli esercizi equestri (ne è esempio "The Wild Huntsman of the North American Prairies" in *Hard Times*), Mat è associato indirettamente al circo. Ma Mary ha con esso legami molto più profondi, sebbene per quasi tutto il romanzo, oramai adulta, sia la personificazione dell'ideale femminile della classe media, il cui poco onorevole passato da *vedette* altro non è che un lontano ricordo. Adottata dai Blyth, è ribattezzata Madonna in ossequio alla sua somiglianza con le vergini di Raffaello – un nuovo nome che ne ribadisce l'allontanamento dal mondo corrotto dello *chapiteau* e ne riformula la bassa spettacolarità a pagamento in una visibilità rispettabile e *culta*, trasformando significativamente il fenomeno da baraccone in immagine sacra. L'antica identità, però, pare inopinatamente riemergere nella pantomima a beneficio della madre adottiva, in cui la protagonista imita i visitatori che affollano la mostra di pittura di Valentine:

[Mrs Blyth] smiled as she saw the girl puckering up her fresh, rosy face into a childish imitation of old age, bending her light figure gravely in a succession of formal bows, and kissing her hand several times with extreme suavity and deliberation. [...] She raised her hand sharply, and began pulling at an imaginary whisker on her own smooth cheek – then stood bolt upright, and fold her arms majestically over her bosom. Mrs Blyth immediately recognized the original of these two pantomime portrait-sketches⁴⁴.

Palesemente, all'esibizione non può essere ascritta una funzione analoga a quella che Peter Brooks attribuisce alla pantomima nel melodramma, spesso affidata, in un momento cruciale dell'intreccio, a un personaggio muto travolto dalle emozioni. Somiglia piuttosto a quei *dumb show* privi di collegamento tematico con il resto dell'opera, che talvolta avevano luogo sul palcoscenico con intenti meramente spettacolari⁴⁵. Ma, sebbene sia manifestazione di quei meccanismi compensativi che sempre sviluppano in Collins i personaggi affetti da gravi limitazioni fisiche⁴⁶, introduce una nota dissonante nella caratterizzazione di Madonna, sin qui del tutto estranea al registro comico, incrinandone temporaneamente l'aderenza al modello dell'eroina medio-ottocentesca riservata e composta, al quale è legata anche per il tramite simbolico della sua infermità. E la protagonista stessa sembra rendersi conto della sua trasgressione, «looking as if she was a little afraid of the boldness of her own imitation»⁴⁷. La sua recita muta, segnalando una crepa nella compattezza della sua nuova personalità, appare come il residuo ineliminabile del precedente io circense,

che, pur interdetto dalle convenzioni della femminilità vittoriana, riemerge momentaneamente sull'onda di una spinta insopprimibile. Uno scampolo di circo, dunque, come l'esibizione di Mat, che si insinua nell'universo borghese, investito di quella riflessività performativa che, secondo Turner, consente ai membri di un gruppo socioculturale di meditare sui ruoli, sulle regole, sulla struttura che il gruppo stesso si è dato, grazie allo specchio magico della rappresentazione. Facendo affidamento sulla eccezionale competenza fisiognomica indirettamente conferitale dalla menomazione che ha affinato la sua capacità di osservazione, Madonna mima abilmente le stratificazioni di un pubblico assai diversificato per ceti e ironizza sugli assetti e sulle gerarchie che la società si è data, portando in superficie con pochi tocchi le peculiarità di ciascuno: l'eccessiva cerimoniosità dell'umile, il sussiego dell'artista, l'altera dignità della gran dama.

All'interno del romanzo, che è già di per sé uno dei generi della performance culturale e che, in quanto tale, è specchio di una cultura, gli interludi circensi riflettono alcuni aspetti della mentalità borghese di cui l'autore si fa gioco, circoscrivendoli e isolandoli – in una parola, evidenziandoli – tramite l'improvvisa accensione comica. Non si tratta dei veri e propri punti di criticità dell'ideologia dominante, su cui Collins decide invece di incardinare la trama – l'ipocrita doppia morale dei vizi privati e delle pubbliche virtù, la severità intransigente del virtuoso che sconfinava nella crudeltà, l'ansia di guadagno che conduce allo sfruttamento dei più deboli – ma di peccati "minori", quali la prosopopea dell'aristocratico, l'egocentrismo dell'artista, la deferenza per i potenti di chi è relegato ai margini, l'ostentata passione per l'arte di quanti frequentano le mostre con il solo proposito di accreditarsi socialmente: materia da commedia di costume, insomma, bersaglio di un'ironia lieve che alleggerisce i toni patetici e sentimentali di cui è investito l'intreccio. L'esposizione di questi difetti è apparecchiata su una sorta di palcoscenico invisibile, inequivocabile richiamo a una forma di divertimento semplice e antica, perché precedente alla contaminazione dell'intrattenimento ad opera del capitalismo industriale. Il circo propriamente detto, quello che si esibisce sotto il tendone, non può svolgere lo stesso ruolo: nel romanzo infatti, come la sua natura di impresa commerciale dimostra, non è estraneo alla mentalità della società per cui allestisce il suo spettacolo; anzi, a tratti sembra esserne il precipitato. La condizione di Mary, vittima indifesa dell'avidità del proprietario Jubber, attentissimo a mettere a frutto la sua sofferenza, non è diversa da quella dei molti bambini che il nascente capitalismo industriale impiegava senza scrupoli nelle miniere e negli opifici. Così come l'interesse morboso per le disgrazie di cui fa mostra il pubblico – «which could feast itself on the spectacle of calamity paraded for hire, in the person of a deaf and dumb child of ten years old»⁴⁸ – non è che l'altra componente del sistema di mercato, basato sul meccanismo della domanda e dell'offerta: Jubber vende, il pubblico compra, non esisterebbero l'uno senza l'altro.

Dispersi e spaiati, ciascuno separato dall'altro, gli interludi sono piuttosto numeri da fiera in cui il lettore s'imbatte lungo il cammino dell'intreccio, spostandosi da un baraccone all'altro, fermandosi di fronte a ciascuno; spontanei e inaspettati partecipano della natura di quel carnevale di cui la classe media si preoccupa di disinnescare la carica sovversiva. Sono i suoi *disjecta membra* anarchicamente disseminati nel testo, che costringono la scrittura a misurarsi con il compito poco romanzesco di fissare sulla pagina l'immediatezza, l'esuberanza, la corporeità – tutto quanto, cioè, facendo appello esclusivamente all'occhio, resiste alla narrazione e alla rappresentazione e contraddice, secondo Helen Stoddart, i principi basilari del racconto letterario e cinematografico, così come lo conosciamo nell'Occidente moderno⁴⁹. E Collins raccoglie la sfida, dedicando ampi stralci descrittivi ai “numeri” dei suoi personaggi, di cui l'esibizione di forza di Mat e la pantomima di Madonna citate sopra, sono (scorciata) esemplificazione. Se paragonati alla resa della performance della piccola Mary sulla pista che fa leva sulle convenzioni del patetico e non è un riempitivo, immobilizzano espressioni, gesti, torsioni del corpo, relazioni tra masse, e mostrano una visualità fine a se stessa che li qualifica come vere e proprie *ekphrasis* di quadri scenici. Che però vanno assottigliandosi e rarefacendosi via via che la trama procede verso la conclusione, in quella che potremmo definire una *normalizzazione* imposta tanto al piano della forma quanto a quello del contenuto, il cui esito è il ripristino della regola narrativa. La storia, sfrondata del superfluo, si avvia allo scioglimento e i personaggi ribelli, riuniti per il gran finale, si ricompongono in un quadro familiare tipicamente vittoriano, a cui aderisce persino Mat:

The first kiss with which his dead sister's child welcomed him back, cooled the tramp's fever for ever; and the Man of many Wanderings rested at last among the friends who loved him, to wander no more⁵⁰.

Note

1. M. Schutzman, *A Fool's Discourse: the Buffoonery Syndrome*, in P. Phelan, J. Lanes (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, New York-London 1998, p. 143.
2. V. Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986, p. 103.
3. V. Turner, *Liminality and the Performative Genres*, in J. J. MacAloon (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1984, p. 20.
4. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 155.
5. V. Turner, *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1995, p. 106.
6. Cfr. J. Crary, *Suspensions of Perception*, October Books, Cambridge (MA)-London 2000, pp. 236-8.
7. H. Stoddart, *Rings of Desire*, Manchester University Press, Manchester-New York 2000, pp. 13-4.
8. Schutzman, *A Fool's Discourse*, cit., p. 143.
9. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 81.
10. J. J. MacAloon, *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies*, in Id. (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, cit., p. 243.

11. Cfr. W. O. Beeman, *The Anthropology of Theater and Spectacle*, in "Annual Review of Anthropology", 22, 1993, p. 379. Per esemplificare, l'autore aggiunge: «[...] Although a tight-rope walker may be costumed as an historical figure, the audience remains interested not in realistic portrayal of this character but in the performer's ability to negotiate the tight-rope» (p. 380).
12. Il *Licensing Act* del 1737, ad esempio, stabilisce che i drammi siano rappresentati solo nei teatri dotati di patente ufficiale. I teatri minori, allora, rispondono alla misura mettendo in scena spettacoli che non fanno affidamento sul dialogo e che quindi non possono essere classificati come drammi (cfr. B. Assael, *The Circus and Victorian Society*, University of Virginia Press, Charlottesville-London 2005, p. 158).
13. Cfr. A. Serena, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 22.
14. Cfr. P. Bouissac, *Circo e cultura*, Sellerio, Palermo 1986, p. 66.
15. A. Di Genova, *Il circo nell'arte*, il Saggiatore, Milano 2008, p. 21.
16. Cfr. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven-London 1995, p. 72.
17. In P. Brantlinger, *What is "Sensational" about the "Sensation Novel"?*, in "Nineteenth Century Fiction", 37, 1, 1982, p. 5.
18. In A. Radford, *Victorian Sensation Fiction*, Palgrave, London 2009, p. 18.
19. Stoddart, *Rings of Desire*, cit., p. 94.
20. M. Stoddard Holmes, M. Mossman, *Disability in Victorian Sensation Fiction*, in P. K. Gilbert (ed.), *A Companion to Sensation Fiction*, Blackwell, London 2011, pp. 493-4.
21. Wilkie Collins, *Note to Chapter VII*, in Id., *Hide and Seek*, Oxford University Press, Oxford-New York 1991, p. 431.
22. A questo proposito, cfr. M. Stoddard Holmes, *Fictions of Affliction*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2009, p. 83.
23. Cfr. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, cit., p. 32.
24. Cfr. Collins, *Note to Chapter VII*, cit., p. 431.
25. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 28.
26. Ivi, p. 30.
27. Per l'attività teatrale di Collins, cfr. L. Pykett, *Wilkie Collins*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005, pp. 93-7.
28. C. Peters, *Introduction*, in Collins, *Hide and Seek*, cit., p. XIV.
29. C. Dickens, *The Old Curiosity Shop*, Penguin Classics, London 2000 p. 55.
30. Cfr. F. de Giovanni, *Immagini dal circo. La rappresentazione dello spettacolo in Charles Dickens e Wyndham Lewis*, in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Palomar, Bari 2009.
31. Cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2001, vol. 1, p. 690.
32. Stoddart, *Rings of Desire*, cit., p. 134.
33. Collins, *Hide and Seek*, cit., pp. 59-60.
34. Ivi, p. 234.
35. W. Collins, *Letter of Dedication*, in Id., *Basil*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, p. 4.
36. G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992, p. 143. Il titolo del saggio di T. S. Eliot è *Wilkie Collins and Dickens* (1927).
37. P. Brooks, *Preface to the Original Edition* in Id., *The Melodramatic Imagination*, cit., pp. XIV-XV.
38. G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001, p. 71.
39. P. Stallybrass, A. White, *Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque*, in S. During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London-New York 2007, p. 104.
40. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 31.
41. A questo proposito, cfr. D. Denisoff, *Framed and Hung. Collins and the Economic Beauty of the Manly Artist*, in M. K. Bachman, D. R. Cox (eds.), *Reality's Dark Light*, The University of Tennessee Press, Knoxville 2003.
42. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 45.

43. Ivi, p. 307.
44. Ivi, p. 233.
45. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, cit., p. 60.
46. Cfr. K. Flint, *Disability and Difference*, in J. Bourne Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2006, p. 158.
47. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 233.
48. Ivi, p. 58.
49. Stoddart, *Rings of Desire*, cit., pp. 106-7.
50. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 430.

