

L'AUTOBIOGRAFIA DI MARGARET OLIPHANT:
VIVERE DA SCRITTRICE PROFESSIONISTA NELL'OTTOCENTO INGLESE

Per una rivalutazione di Margaret Oliphant

George Eliot and George Sand make me half inclined to
cry over my poor little unappreciated self—¹

Anche al vaglio della critica più recente l'*Autobiografia* di Margaret Oliphant appare come una delle opere più adatte e significative per parlare dell'autobiografia femminile nell'Ottocento, inglese e non solo, perché è proprio nell'Ottocento che l'autobiografia femminile nasce come genere, sia dal punto di vista della produzione che della codificazione critica². Quando infatti la Oliphant incomincia a scrivere la sua *Autobiografia*, nel 1885, ha già pubblicato, su «The Blackwood's Edinburgh Magazine», una serie di sette saggi sull'autobiografia³; ha recensito tutte le autobiografie più importanti uscite nella seconda metà del secolo⁴; ha usato la forma autobiografica in numerosi racconti, alcuni dei quali – i racconti fantastici – sono di fondamentale importanza ai fini della valutazione della sua opera narrativa. In quello che è in assoluto il migliore di questi – un vero e proprio capolavoro – intitolato *The Land of Darkness* e scritto proprio nel periodo in cui comincia a lavorare all'*Autobiografia*, si vede bene che l'interesse della scrittrice per l'autobiografia non è limitato all'ambito letterario, ma nasce da motivazioni di carattere filosofico e ideologico⁵ (e la prospettiva ideologica si rivela illuminante per la sua valutazione come *novelist*). Il suo uso della forma autobiografica, quindi, può dirsi più che consapevole.

Se, come insegna Gusdorf⁶, l'emergere dell'autobiografia moderna è legato allo sviluppo dell'individualismo borghese, ebbene, la Oliphant ha dell'individualismo borghese una visione molto critica: una visione critica che non solo non può essere espressa fino in fondo da una scrittrice professionista che tenga al suo successo, ma la cui radicalità profonda, per quanto taciuta, interferisce inevitabilmente con l'essenza ideologica del *novel* o romanzo borghese – un genere che può inglobare e metabolizzare qualsiasi tipo di critica, ma non il rifiuto totale. Il conseguente atteggiamento, profondamente complesso e problematico nei confronti del genere autobiografico, insieme con varie luttuose vicende che hanno cambiato i destinatari della sua *Autobiografia*, ha prodotto un'opera composita, che incorpora consapevolmente e criticamente varietà del genere autobiografico al tempo di moda⁷; per cui, se è vero che, pur con le sue tante facce, l'*Autobiografia* può definirsi *a literary life*, è anche vero che si tratta di una *literary life* originale e diversa da quello che comunemente s'intende con questa espressione, usata soprattutto per opere maschili, per indicare il racconto di una carriera letteraria (ma usata anche dalle scrittrici, per questo criticate dalla Oliphant nelle sue recensioni e lettere⁸).

Devo precisare fin dall'inizio che, quando parlo di *Autobiografia*, mi riferisco all'autobiografia quale la conosciamo oggi dall'edizione «integrale» del 1990, curata da Elizabeth Jay nel rispetto del manoscritto. La prima edizione – uscita postuma nel 1899 con il titolo *The Autobiography and Letters of Mrs M. O. W. Oliphant*, curata, o meglio «aggiustata», dalla sua governante e segretaria Annie Coghill con l'aiuto della nipote Denny – ha arrecato più danni che benefici alla fama della scrittrice, proprio perché le omissioni e gli spostamenti, in una parola il *riassembaggio* dei «pezzi di diario»⁹, e l'aggiunta di lettere, essendo improntati al modello convenzionale di racconto lineare rispondente al gusto tardo ottocentesco, confermavano quell'immagine di buona manierista autrice di romanzi per il mercato, che, nonostante le significative lodi dei grandi contemporanei¹⁰, si era diffusa, certamente a causa della sua enorme produzione e inesauribile prolificità¹¹.

L'*Autobiografia* è stata passata dalla curatrice in un vero e proprio bagno di convenzionalità che, mettendo in rilievo soprattutto la *despondency* degli ultimi anni, la faceva apparire retorica e sentimentale, sorpassata come gusto e stile. Si veda l'influente recensione di Leslie Stephen, che faceva di Mrs Oliphant un

caso esemplare del rapporto tra etica ed arte, contrapponendola a Robert Southey, disposto ad ogni sacrificio pur di sedere accanto a Milton o Spenser, laddove lei aveva rinunciato a scrivere un romanzo degno di stare alla pari con *Adam Bede* della Eliot, solo «perché voleva mandare i figli a Eton»¹². Anche Virginia Woolf, pur riconoscendo nell' *Autobiography and Letters* un'opera genuina e commovente, vi vedeva la conferma che nella sua enorme produzione la Oliphant «aveva venduto il cervello, il suo splendido cervello, prostituito il suo sapere e asservito la sua libertà intellettuale, per poter mantenere i figli e dar loro un'educazione»¹³. E questa immagine – che ha prodotto la caduta della Oliphant nel dimenticatoio – ha sostanzialmente dominato fino agli ultimi decenni del Novecento¹⁴, e più precisamente fino alla pubblicazione della biografia di Merryn Williams (1986)¹⁵, che, non a caso, è anche l'*editor* del racconto fantastico che considero di fondamentale utilità per suggerire una diversa prospettiva critica. Se è vero infatti, che anche l'autorevole tentativo di Queene D. Leavis (1974) di riscattare la fama di questa «exemplary woman of letters», inserendola nella «grande tradizione» accanto alle Brönte o a George Eliot, non ha avuto successo, il motivo è da ricercarsi soprattutto nel fatto che, ancora oggi, si continua ad usare un punto di vista critico inadatto: Margaret Oliphant non è una *novelist* come le succitate romanziere, e i racconti fantastici come *The Land of Darkness* lo testimoniano, dimostrando una posizione ideologica di fondo che è incompatibile con quella su cui si vanno sviluppando le basi del *new novel* edoardiano. Il suo individualismo è di marca diversa da quello dei modernisti. Questo non significa che lei sia più arretrata e convenzionale. Come dimostra la forma dell'*Autobiografia*, la Oliphant li oltrepassa consapevolmente, rifiutando di addentrarsi negli abissi dell'io, come farà Virginia Woolf. Per alcuni aspetti la struttura formale dell'*Autobiografia* appare addirittura postmoderna, e non è casuale che la sua rivalutazione avvenga in tempi postmoderni¹⁶.

Lo studio dell'*Autobiografia* – davvero il più interessante dei suoi lavori, come sostiene anche la maggiore dei suoi studiosi¹⁷ – si sta rivelando fondamentale per un *reassessment* che non è ancora compiuto. Nelle pagine che seguono intendo contribuire a questa rivalutazione, esaminando l'*Autobiografia* con l'aiuto di una piccola e potente «lente», finora praticamente ignorata: uno di quei rarissimi racconti che «poteva scrivere *solo* quando le venivano»¹⁸ – il che, detto da una «macchina»¹⁹ che ha prodotto un centinaio di romanzi, più di cinquanta racconti, quattrocento articoli (per tacere del resto), non ha bisogno di commenti che ne evidenzino la significatività. Questo racconto in forma di visione allegorica getta luce sull'intera opera e sulla sua *gentle subversiveness*²⁰ e aiuta a capire (tra le molteplici motivazioni) perché questa garbata ribelle non occupi un posto al livello dei grandi vittoriani, ma piuttosto, come tutti i *subversive*, quello di una «grande minore». Dato che intendo leggere l'*Autobiografia* alla luce della inequivocabile confessione (dei suoi sentimenti e reazioni emotive rispetto alla società in cui vive) contenuta in *The Land of Darkness*, è indispensabile dare alcune brevi informazioni relative alla scrittrice e al racconto che mi farà da lente, perché né la scrittrice, né il racconto sono così noti che io possa semplicemente riferirmi ad essi²¹.

Una vita da uomo nell'Inghilterra vittoriana

I have learnt to take perhaps more a man's view of mortal affairs, ...²²

Autrice dunque, oltre ai romanzi e ai racconti, di memorie fittizie, biografie, ritratti, edizioni di classici, libri divulgativi di arte, storia, geografia, traduzioni, critica letteraria, insomma tutto quello che può capitare di scrivere in una collaborazione con gli editori Blackwood durata più di quarant'anni, durante i quali la Oliphant funse, come lei stessa amava definirsi, da «general utility woman»²³ – la ricostruzione della sua bibliografia, così come il *reassessment* della sua reputazione letteraria²⁴, è in corso da poco più di una decina d'anni, dopo che a lungo la critica si è accontentata dell'immagine convenzionale presentata dalla sua autobiografia rimaneggiata da Mrs Coghill.

Margaret Oliphant era nata a Wallyford, un villaggio dell'East Lothian, vicino a Edinburgo nel 1828. A ventun'anni pubblica il suo primo romanzo e incontra il futuro marito, un cugino²⁵, che sposerà di lì a tre anni, nel '52, stabilendosi a Londra. Il marito, un artista di vetrate, nel '57 si ammala di tubercolosi e morirà due anni dopo, durante un viaggio in Italia, lasciandola con due figli (dei cinque fino ad allora nati) e uno in arrivo. Margaret – che aveva già cominciato a contribuire al mantenimento della famiglia all'inizio della malattia del marito, collaborando alla «Blackwood's» – torna in Inghilterra, continua a lavorare e incomincia

la sua opera più nota, le *Chronicles of Carlingford*. Durante un secondo viaggio in Italia con i bambini, perde la figlia amatissima Maggie, sempre a Roma, nel 1864. Tornata in Inghilterra l'anno dopo, si stabilirà definitivamente a Windsor, per essere vicina a Eton dove fa studiare i due figli maschi che le sono restati. Nel '68, in seguito alla rovina economica del fratello minore Frank, la Oliphant si fa carico dei suoi due figli maggiori, cui si aggiungeranno, poco più tardi, lo stesso Frank, rimasto vedovo e caduto in depressione, e le due figlie minori. A questo carico va aggiunto il mantenimento a Roma dell'altro fratello, il maggiore, Willie, per circa un quarto di secolo. Muore, dopo 12 lutti familiari, nel 1897.

Queste vicende economiche familiari sono importanti perché, per tutta una serie di motivazioni più o meno valide, esse condizionano la sua reputazione, come si è visto nell'influente *review* di Spender, impressionato, da buon vittoriano, dal fatto del tutto anomalo, che *una donna*, con il suo solo lavoro e senza alcuna assistenza maschile, fosse riuscita nella impresa «stravagante» (secondo l'espressione eufemistica di allora) di mantenere tre giovani a Eton, educare le due nipoti, mandandole anche in collegio in Germania, e per di più, mantenere uno stile di vita tale da poter essere invitata, lei figlia di un impiegato, a prendere il tè dalla regina Vittoria, affezionata lettrice dei suoi romanzi.

Questa impresa economica, titanica come la produzione letteraria, condizionò fin da principio l'immagine della scrittrice: una *woman of letters* professionista di successo e quindi valutabile, senza esitazione, con il metro del gusto «popolare» che ella tanto e a lungo seppe accontentare. I suoi editori e lei stessa erano consapevoli che l'eccessiva produzione avrebbe influito negativamente nella valutazione della qualità della sua opera: ma il costante stato di necessità, e più esatto sarebbe dire emergenza, economica impedì sempre di verificare se la sua prolificità, o come lei preferiva dire «il suo procedere a vele spiegate», fosse anche una sua caratteristica naturale. Più di una volta, pensando alla sua professione, una professione maschile, la Oliphant afferma di non aver avuto, in realtà, scelta o meglio che si era trattato di una scelta obbligata: dalle circostanze del quotidiano (che ambiguamente possono essere di carattere economico, ma anche morale) o dalla natura del suo talento o dalle une e dall'altra insieme? Quando il fratello Frank per sfuggire alla rovina economica, si trasferì all'estero, lasciandole la cura dei due figli maggiori, lei confessa di essere stata quasi contenta di potersi assumere l'educazione del nipote, nella convinzione che lei avrebbe saputo far meglio:

It was a terrible break in life...I am not sure that I had not a sort of secret satisfaction in getting Frank, my nephew, into my hands, thinking, with that complacency with which we always look at our doings, that I could now train him for something better than they had thought of²⁶.

Più che chiedersi quindi se la «man's view» della Oliphant sia dovuta alle circostanze o alla natura, è importante rilevare il fatto che lei sa guardare il mondo con occhi maschili. Giustamente è stato osservato che, anche se le conclusioni dei suoi romanzi sembrano antifemministe, le sue analisi sono femministe²⁷. La famiglia ideale che presenta nella sua *Autobiografia* (per limitarci all'esempio più macroscopico) è una famiglia che, per amore, calore, gioia di stare insieme, comprensione di fronte alle sconfitte, potrebbe accontentare il più acceso sostenitore della vitale sacra cellula della società borghese, da Ruskin al cardinal Ruini; ma questa famiglia è governata interamente da una donna, dedita a supplire a tutte le mancanze e le debolezze maschili. In fondo non è affatto strano l'apprezzamento della regina Vittoria: in entrambe, sotto il rispetto esteriore delle convenzioni sociali²⁸, si nasconde una grande fede in se stesse, nella qualità delle doti e nella superiorità dei valori della *female sphere*. La promozione di questi valori «delle donne», come li chiama il contemporaneo Abbott²⁹, è alla base di molta letteratura anticanonica della seconda metà del secolo, come quella distopica di cui *The Land of Darkness* può definirsi il più classico degli esempi.

Questo racconto – una delle pochissime finestre aperte sul suo pensiero e i suoi sentimenti – mostra che lei conosce perfettamente le molle e i meccanismi della società vittoriana e sa immaginarne gli sviluppi e le manifestazioni future. Con una tecnica cinematografica, in una serie di quadri allegorici e surreali di grande incisività, la Oliphant anticipa e riassume le principali distopie del Novecento, da Orwell a Kafka a Huxley: vale a dire, gli sviluppi e le manifestazioni future dell'individualismo borghese si concretizzano nelle varie tappe di un viaggio attraverso l'inferno – un inferno dantesco e miltoniano insieme, dominato dalla menzogna e dal sadismo³⁰. Emerge una visione radicale che attacca i valori patriarcali nella loro radice

vitale, ossia in quell'irrazionale individualismo esaltato da Satana nel primo libro del *Paradiso Perduto*, che si traduce poi nel sadomasochismo della teoria romantica dell'«avanti avanti»: «to greater anguish, yes; but on: to fuller despair, to experiences more terrible: but on, and on, and on [...] this was my fate»³¹.

E se l'unica strada per uscire dall'inferno – si chiede eretica la Oliphant in veste di Pellegrino – fosse nel trovare «the way that leads back»³²? Ma la «terra delle tenebre», l'inferno della società vittoriana, vive proprio di questo ostinato rifiuto di ammettere di avere sbagliato, di riconoscere la grande menzogna su cui è costruita: e cioè che il vero istinto, il vero *will to live*, non è quello dell'autoaffermazione contro tutto e tutti, lotta e sopraffazione, (come sostenevano i contemporanei commentatori huxleyani di Darwin³³), ma è invece l'amore e la comunicazione, è *virtus unitiva* che spinge l'uno verso l'altro; e il sadismo altro non è che la conseguenza della frustrazione dell'istinto vero.

Questa visione, che, in trenta pagine, contesta i fondamenti della cultura vittoriana, è di grande importanza per tutta una serie di motivi ed in particolare per la valutazione della sua opera di romanziera. In questo racconto, infatti, la Oliphant rivela una sensibilità e un modo di guardare alla realtà che sono propri dello scrittore utopico e che lo distinguono dal romanziero: non è che non le interessi quello che avviene nell'animo umano e in particolare nella psiche individuale; ma è convinta che le somiglianze tra gli uomini siano più importanti delle differenze. Convinzione questa che, mentre è un *handicap* per un romanziero modernista, è invece caratteristica essenziale dello scrittore di *romance*: non è un caso che le opere della Oliphant oggi ritenute migliori siano proprio i racconti fantastici³⁴. Gli esseri umani, pur essendo diversi e irripetibili, hanno un fondo di comune umanità che li affratella come membri di una grande famiglia. La famiglia è la fonte dell'ispirazione della Oliphant: allora si comprende anche la forma particolare della sua autobiografia, in cui si concretizza la risposta della scrittrice a quello che sembra il tema centrale della sua vita biografica ed artistica, ossia la scelta tra la famiglia e la letteratura. Quesito ricorrente questo nella *Autobiografia*; usato come espediente retorico, di fatto però, inconcepibile come scelta: la famiglia è la realtà, la vita, senza la quale non si può fare letteratura³⁵.

Una domestic memoir tutta particolare

it is exactly those family details that are interesting—the human story in all its chapters³⁶

L'*Autobiografia* è stata comunemente definita come una *domestic memoir*, avendo la famiglia come *setting* e il capo famiglia come protagonista³⁷; ma si tratta di una memoria domestica per nulla convenzionale, e, fatto eccezionale per la Oliphant sempre rispettosa delle convenzioni esteriori, a cominciare dalla forma.

La forma e la relativa retorica narrativa denunciano una concezione della funzione della scrittura autobiografica analoga a quella espressa in *The Land of Darkness*: l'autobiografia non è solo o tanto il racconto della sua vicenda individuale, ma è l'esposizione del suo ideale di vita e quindi la trasmissione di un modello. Scrivere un'autobiografia diventa importante non tanto come autoaffermazione, giustificazione o esaltazione di sé, quanto per fare del sé il portatore di un messaggio e quindi uno strumento di comunicazione e un anello nella catena della comunicazione umana. Come il *report* del Pellegrino diventava testimonianza che, «nonostante le teorie infallibili» della *land of darkness*³⁸, uscire dall'inferno era possibile, così l'*Autobiografia* si fa esaltazione di quei valori in nome dei quali la Oliphant crede possibile sopravvivere alla solitudine e alla paura, all'odio e alla violenza della società patriarcale – valori che s'incarnano nella protagonista dell'*Autobiografia*, la madre.

La madre rappresenta l'istinto naturale più autentico e tenace, quel *will to live* che è amore – amore irrazionale nel senso che è del tutto estraneo, anzi impermeabile alla logica o al ragionamento. Tutto il racconto è accuratamente costruito (nonostante la pretesa spontaneità) in funzione di questa figura in modo da conferirvi umanità e realismo, e, al tempo stesso, dimensioni mitiche e bibliche³⁹. La macchina da presa narrativa segue costantemente questa figura in veste di Madre: dall'inquadratura iniziale alle grandi panoramiche, ai primi piani; pagine e pagine di dolore e di lacrime, di interrogativi esistenziali per la perdita

dei figli, dove la voce della Oliphant diventa la voce di tutte le madri e anche di tutte le creature umane (di cui la Madre, nonostante il costante tono autocritico, emerge come la rappresentante ideale)⁴⁰.

Nel quadro che funge da copertina è racchiuso il *leitmotiv* dell'*Autobiografia* e la chiave alla sua lettura: una giovane donna sola (1860) che, trattenendo a stento le lacrime, esce dagli editori che non accettano più il suo lavoro, per rientrare, con il cuore gonfio di preoccupazione, a casa, dove i bambini l'attendono ignari. Il tema centrale, presentato fin da questa prima pagina, è il rapporto tra la madre, la professionista e l'artista.

Se scrivere per la Oliphant è un'attività naturale come respirare o parlare o addirittura cucire – un lavoro con cui si contribuisce al mantenimento e al benessere della famiglia⁴¹, la scelta tra il ruolo di madre e la professione di scrittrice, come abbiamo detto, non esiste⁴². Per quanto riguarda poi l'artista, il problema della sua autorealizzazione – «Se non fossi stata oberata da tanti carichi familiari, sarei stata un'artista migliore?» – è variamente riproposto dalla voce narrante, sempre accompagnato da una risposta sostanzialmente negativa o da fatalistica rassegnazione:

... I remember that I said to Myself, having then perhaps a little stirring of ambition that I must make up my mind to think no more of that, and that to bring up the boys for the service of God was better than to write a fine novel, supposing that it was in me to do so! Alas! the work has been done; the education is over [...] but now I think that if I had taken the other way, which seemed the less noble, it might have been better for all of us. I might have done better work. I should in all probability have earned nearly as much for half the production had I done less; and I might have had the satisfaction of knowing there was something laid up for them and for my old age; [...] Who can tell? I did with much labor what I thought the best, and there is only a might have been on the other side⁴³.

Ma il ricorrere di questi interrogativi rientra, come ci si rende ben presto conto, nella strategia narrativa, nel «lavoro» dell'artista. L'*Autobiografia*, che è infatti la sua opera più impegnata e sincera, rappresenta e risolve il triplice rapporto tra la madre, la professionista, l'artista, a livello sia tematico che formale.

La madre diventa qui, come soggetto del racconto, strumento della scrittrice, così come la scrittrice appare nella vita strumento dell'attività della madre; ed entrambe, madre e scrittrice, come personaggi di questo particolare racconto, strumento dell'artista. La modernità di questa composizione ha ovviamente l'equivalente nella scrittura.

La composita complessità della «copertina» anticipa la struttura dell'intero racconto: un montaggio di «pezzi», lunghi *flash back* interrotti da «primi piani» in diretta, orchestrati con un movimento di assoluta libertà, o almeno così sembra, negli ampi spazi del ricordo che va da ora ad allora.

Già l'avvio si presenta in maniera tutt'altro che convenzionale, come la continuazione per iscritto di un pensiero:

To return to the idea with which I started that it was better when I steadily made up my mind in Edinburgh to enter without any props upon my natural lonely life—I am not sure that it was a good idea after all⁴⁴;

e il pensiero, che non solo è metautobiografico, ma riflette tutto l'arrovellarsi dell'artista sul problema di come cominciare un'autobiografia, ci dice che, aldilà dell'apparente casualità, questa copertina è stata ben meditata: la voce con cui comincia l'*Autobiografia* è innegabilmente quella dell'artista.

Il secondo periodo,

This was the time when I got into the last deeps with my work. That time when John Blackwood sent me back paper after paper and driven half desperate I dashed at the first story of the Chronicles of Carlingford and wrote it in two or three days feeling as if it was my last chance. It was a turning point⁴⁵,

ha a che fare con la sua vita professionale – un momento di grande difficoltà da cui scaturirà la sua opera più importante. Ma questo periodo mostra all'opera la grande romanziera popolare, che non solo incomincia costruendo, proprio come raccomanderà Ford nei suoi saggi sull'impressionismo⁴⁶, la *suspence* (... my last chance), ma, più abile psicologa, rafforza la *suspence*, mettendo il lettore in comunicazione diretta con il suo stato emotivo in una situazione che è indiscutibilmente tra le più coinvolgenti, com'è quella di una giovane donna piangente e bisognosa di aiuto:

How sore and wounded and humbled and unsatisfied I was—what hard work I had to keep the tears within my eyes that time when they told me they did not want any story from me, lest the hard men—who were very kind notwithstanding, and friendly and just—should see I was crying and thought it an appeal to their sympathies⁴⁷.

Ed è ancora magistrale il tempismo con cui alla *suspence* succede il *relief*:

How much better off I am now than then⁴⁸.

Questa pausa serve a liberare la scena per cominciare l'importante operazione di costruire la dimensione epico-mitica, statuaria della protagonista – operazione che, nella sua prima parte, si affida alla dimensione visiva, collocando il lettore nella situazione di spettatore:

I remember going down the hill to Fettes Row with my heart swelling and moved to a kind of anguish of resistance and determination not to be overcome. I had not a soul to tell my trouble or to console me. I had to put all the anxious young heart into my work⁴⁹,

per poi, con un'altra «diretta» con le sensazioni fisiche ed emotive dell'eroina in scena, farlo salire, come direbbe Stevenson, sulla barca del *romance*, insieme con la protagonista e la narratrice, in una parola portandolo a identificarsi con l'eroina proprio come lei fa, identificandosi con l'eroe di Walter Scott:

How well I recollect the wind that blew in my face going down the hill and how it dried the unshed tears and I said to myself, 'The tear that gathered in his eye, He left the mountain breeze to dry' and the children's dear little faces when I got home who knew nothing about my trouble⁵⁰.

La giovane donna che scende la collina diventa il protagonista di *The Lady of the Lake*, il più popolare dei poemi epici scottiani. Come all'eroe di Scott, il vento le asciugherà le lacrime e lei non solo non sarà vinta, ma dimostrerà la forza mitica di Alcioneo, il gigante figlio del Cielo e della Terra, «who recovered strength every time he touched the earth»⁵¹.

Questo stile agile, duttile, mutevole, ricco di chiaroscuro, sapientemente manipolatorio nei confronti del lettore, caratterizza tutta l'autobiografia, che è *fiction*, come ha osservato Elizabeth Jay, che ha intitolato la sua approfondita biografia della scrittrice (dove troviamo quel resoconto particolareggiato della sua attività professionale, che la Oliphant consapevolmente non aveva voluto dare⁵²) «A Fiction to Herself»: io credo che l'*Autobiografia* sia sì la sua opera più libera, dove ha scritto «un racconto per se stessa», dove ha mostrato la sua arte, la sua capacità di mediare tra le attese del pubblico e la fedeltà alle proprie idee, tra le convenzioni vittoriane e il suo «femminismo», tra l'attività di professionista e le esigenze di artista. Tra le poche, ma autorevoli studiose che in questi ultimi quindici anni si sono occupate dell'*Autobiografia* è certamente la sua biografa quella che meglio ha compreso la sua scelta formale: la Oliphant ha rifiutato consapevolmente la forma dell'autobiografia tradizionale, maschile che, con la sua linearità (che riflette il concetto di progresso in cui lei non crede) e «implicito sviluppo dell'autodeterminazione e crescita piramidale», non è adeguata ad esprimere la complessità della vita femminile, con la sua intricata rete di finalità orizzontali, spesso contrastanti, ma egualmente importanti, come la maternità e il lavoro. Rendere, nei suoi molti aspetti, il ritmo *diverso* della vita di una madre che lavora produce necessariamente la frammentarietà e non-sequenzialità della narrazione⁵³.

Ma il racconto del suo «io finto e sincero»⁵⁴ è anche per il pubblico (e non solo per i sempre ricordati motivi economici⁵⁵): la figura della Madre, centrale nell'immaginario vittoriano e più che mai ricorrente in maniera problematica in quegli anni dominati dal dibattito evoluzionista⁵⁶, è solo apparentemente presentata in modo convenzionale, come immagine del dolore e dell'abnegazione; in realtà, nonostante il costante tono autocritico e autodifensivo⁵⁷, essa incarna un messaggio antitetico allo spirito della società patriarcale, al sadismo della *land of darkness* vittoriana, e non solo per quanto riguarda, come si è detto, la dottrina della necessità e della nobiltà del dolore. La Madre si presenta come l'incarnazione della vera forza vitale: quella insensibilità alle lezioni dell'esperienza che è infinita capacità di resistenza, di rialzarsi dopo ogni colpo, quella che lei chiama (in ossequio alla *piety* vittoriana) *criminal elasticity*⁵⁸. Ed è proprio questa elasticità, fondamentale caratteristica della complessa natura femminile, che ha nell'*Autobiografia* una sua adeguata rappresentazione. Il successo dell'*Autobiografia* sta proprio nell'aver usato uno stile semplice e familiare per un racconto apparentemente altrettanto semplice e familiare, ma in realtà sempre complesso e ambiguo, sempre *doppio*, come la conclusione:

And here I am all alone. I cannot write any more⁵⁹.

Così si conclude l'*Autobiografia*; ma questa naturalmente è solo la conclusione della *fiction* autobiografica, perché la Oliphant infatti continuò a scrivere fino al giorno prima di morire⁶⁰. La conclusione è infatti «the master string to draw for the whole pattern of the carpet...to be apparent»⁶¹.

Da un punto di vista convenzionale infatti, il ritratto presentato nel corso dell'*Autobiografia* appare confuso e contraddittorio, comunque ambiguo: in alcuni momenti è l'artista che sembra in *full control* della situazione; ma in altri è la madre che sembra aver risucchiato e asservito l'artista: ed è proprio alla fine, davanti a questa conclusione, che ci si rende conto di essere di fronte alla rappresentazione del suo «doppio». Non si tratta però del solito «doppio» maschile: qui è impossibile stabilire chi sia l'*altra*, la «compagna segreta», quella che dovrebbe essere esclusa o nascosta, e che è invece sempre ben presente, come nella voce doppia della conclusione: *And here I am all alone*: è la madre che incomincia a parlare, ma è con la voce della scrittrice che prosegue e conclude: *I cannot write any more*.

L'artista è riuscita a dar vita, non tanto al proprio doppio, ma a se stessa come doppio, a riconoscere ed accettare la propria duplicità, rivelando così un concetto di autoaffermazione, diverso da quello maschile, e che non dipende necessariamente da una preliminare o parallela autodefinizione, con i dolorosi tagli che tale processo comporta. Il dolore non deriva alla Oliphant dai sacrifici imposti al proprio io dalla necessità dell'autodefinizione; il dolore semmai deriva dalle privazioni e dalle ferite imposte dalle vicende della vita al suo io tanto esposto perché tanto ampio, composito e variegato da comprendere in se tutta la sua famiglia, figli, fratelli, nipoti e amici. È per questo che l'*Autobiografia* è il suo capolavoro: l'epica dell'energia vitale e della comunità familiare, in una parola della vita femminile e del suo *double burden*⁶². Ci si accorge che i

ricorrenti riferimenti al «doppio carico», sotto l'apparente tono giustificatorio, più che una lamentela, sono un'orgogliosa affermazione del suo (mai apertamente confessato) senso di superiorità del femminile, capace di assolvere a un duplice impegno, nel privato e nel sociale. Dal coinvolgimento nel sociale deriva «a fuller conception of life»⁶³ che non può che riflettersi nella sua attività artistica. Come si può fare grande letteratura, vivendo protetti e riparati dalle difficoltà della vita, come George Eliot⁶⁴? Ma vivere nella società – la Oliphant l'ha capito bene – vuol dire dover stare al gioco dei «bottegai», cercando di farli sogghignare o sghignazzare il meno possibile⁶⁵. «Vendere i prodotti del proprio cervello per mandare i figli a scuola» potrà sembrare riprovevole solo all'ingenua presunzione di un introverso intellettuale borghese come Virginia Woolf, ma non è un cattivo affare, dopotutto (visto che è l'unico possibile), per la madre di una grande famiglia, se questo le permette di tenere concretamente acceso quel calore del focolare domestico che pur tanto pubblicizzato nella società borghese rimane, per lo più, un bene di consumo virtuale.

E qui, se non dovessi concludere, vorrei dare la parola alla Oliphant, mentre si vanta dei risultati economici raggiunti, nonostante i suoi «buoni» editori approfittassero della debolezza della sua situazione; o quando orgogliosamente ribadisce di non aver mai nemmeno pensato di anteporre la fama letteraria all'amore e all'amicizia, eppure s'indigna di fronte alle lodi condiscendenti rivolte alla sua «industry»⁶⁶. Mi accorgo che è piuttosto difficile prender congedo dalla protagonista dell'*Autobiografia*, perché questa «fat, little, commonplace woman, rather tongue-tied, [with] nothing in her to impress any one»⁶⁷ possiede il fascino coinvolgente e inesauribile delle personalità complesse dei grandi personaggi della letteratura, tanto ricche di sfaccettature da non poter essere mai comprese fino in fondo.

È attraverso la scrittura, che veicola tale complessità, che l'*Autobiografia* si rivela un capolavoro del genere autobiografico, oltrechè della produzione oliphantiana e la chiave alla sua interpretazione e rivalutazione. Nella scrittura della Oliphant si rispecchia infatti una profonda consapevolezza della realtà – dalla psicologia individuale all'atmosfera sociale alle teorie intellettuali alle mode culturali – che non deve stupire, data l'eterogenea vastità della sua cultura, di gran lunga superiore a quella di molte apprezzate contemporanee, che «si prendevano tremendamente sul serio» come se ignorassero che anche la letteratura nella *land of darkness* non può sottrarsi alla voracità di Monsieur Onnivore⁶⁸. Ed è proprio per l'eccezionale grado di consapevolezza che affiora dalla sua opera, che la rivalutazione di questa grande *woman of letters* è destinata a sconvolgere e “sradicare le nostre categorie del vittorianesimo”⁶⁹.

NOTE

¹ La prima edizione dell'*Autobiografia* con il titolo *The Autobiography and Letters of Mrs M.O.W. Oliphant Arranged and Edited by Mrs Harry Coghill [A&L]* uscì a Edinburgo e a Londra, pubblicata da William Blackwood and Sons nel 1899. Nello stesso anno apparvero altre due edizioni, con piccole variazioni e abbreviazioni. Nel 1974 la Leicester University Press pubblicò, nella collana «Victorian Library», una riproduzione fotostatica della prima edizione, con un'introduzione di Q.D. Leavis; nel 1988 The University of Chicago Press ripubblicò la sola *Autobiography* con una *Premessa* di L. Langbauer. Nel 1990, a cura di Elizabeth Jay, esce il testo completo – *The Autobiography of Margaret Oliphant: The Complete Text [JAL]* (Oxford and New York) – basato sulle versioni pubblicate in precedenza, ma anche sul manoscritto (in due volumi, conservato negli archivi della National Library of Scotland). Da questa edizione sono omesse le lettere perché, data l'abbondante e varia corrispondenza della scrittrice, qualsiasi raccolta, risulterebbe, al momento, incompleta. L'epigrafe risale al 1 Feb. 1885, all'inizio della *composizione* dell'*Autobiografia* («G. E. e G. S. mi fan quasi venir da piangere, pensando al mio povero piccolo io non apprezzato»; *A&L*, p. 6; *JAL*, p. 17).

² Cfr. L.H. Peterson, *Traditions of Victorian Women's Autobiography. The Poetics and Politics of Life Writing*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, (1999), 2001, p. 3: «The “origins” of women's autobiography are distinctly Victorian». Il termine fu coniato nel 1797 da un anonimo critico del «Monthly Repository», poi usato nel 1809 da Robert Southey sulla «Quarterly Review»; dopo di che, nel giro di una ventina d'anni, ci fu una vera e propria valanga di pubblicazioni di autobiografie femminili. Cfr. anche Cynthia Pomerlau, *The Emergence of Women's Autobiography in England*, in *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, a cura di E.C. Jelinek, Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp.

521-538; L.H. Peterson, *Institutionalizing Women's Autobiography: The Victorian Enterprise, the Contemporary Reenactment*, in *The Culture of Autobiography*, a cura di R. Folkenflik, Stanford, Stanford University Press, 1993, pp. 80-103

³ Cfr. «The Blackwood's Edinburgh Magazine» [«Blackwood's»] 129 (Jan. 1881) pp. 1-30; «Blackwood's» 129 (March 1881), pp. 385-410; «Blackwood's» 29 (May 1881), pp. 617-39; «Blackwood's» 130 (Aug. 1881), pp. 229-47; «Blackwood's» 130 (Oct. 1881), pp. 516-41; «Blackwood's» 132 (July 1882), pp. 79-101; «Blackwood's» 133 (Apr. 1883), pp. 485-511; «Blackwood's» 136 (Nov. 1884), pp. 614-631. Cfr. anche L. Langbauer, *Absolute Commonplace: Oliphant's Theory of Autobiography*, in *Margaret Oliphant: ...*, ed. by D.J. Trela, London, Associated University Presses, 1995, pp. 124-134.

⁴ Cfr. le rubriche «New Books» e «Old Saloon» su «Blackwood's»; L.H. Peterson, *Traditions ...*, cit., p. 149.

⁵ *The Land of Darkness*, scritto alla fine del 1886, pubblicato a gennaio 1887 su «Blackwood's» e nel 1888 in volume (*The Land of Darkness Along with Further Chapters in the Experiences of the Little Pilgrim*, London, Macmillan), è stato ristampato dalla Oxford University Press nel 1988 a cura di M. Williams nel volume *A Beleaguered City and Other Stories*. Per l'uso della forma autobiografica in questo racconto, cfr. *Another World and Yet the Same: The Land of Darkness di Margaret Oliphant*, in B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 57-81; e della stessa, *Autobiografia e Distopia*, in *Vite d'utopia*, a cura di V. Fortunati e P. Spinozzi, Ravenna, Longo, 2000, pp. 249-57.

⁶ Cfr. G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, (1956), in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, a cura di J. Olney, Princeton, Princeton University Press, 1980.

⁷ Cfr. E. Jay, *Freed by Necessity, Trapped by the Market: the Editing of Oliphant's Autobiography*, in *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, a cura di D.J. Trela, London, Associated University Presses, 1995.

⁸ Cfr per es. G. Eliot e soprattutto H. Martineau (cfr. *To Mr Blackwood*, 1877, in *A&L*, p. 222).

⁹ *A&L*, «Preface», p. ix. Sia pure fatti in buona fede, questi spostamenti tradiscono lo spirito stesso dell'autobiografia delle Oliphant. Per es. nell'originale MS il racconto si apre con il dolore per la morte della figlia Maggie, che è centrale nel racconto, più ancora del dolore, pur grande, per i due figli maschi. Nell'edizione della Coghill l'importanza dei due lutti s'inverte, in obbedienza a una visione patriarcale per cui il dolore per la morte dei figli maschi deve, secondo *propriety* e decoro, avere la precedenza. Cfr. E. Jay, *Mrs Oliphant: «A Fiction to Herself». A Literary Life [MOFH]*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 26; *JAL*, pp. 7-17.

¹⁰ Da Carlyle, a Gladstone, Darwin, Tennyson, R.L. Stevenson, J. M. Barrie (Cfr. E. Jay, *MOFH*, p. 1). È anche vero che alcuni dei romanzieri più popolari, come Dickens e Thackeray, quasi risentiti dal suo enorme e duraturo successo, prendevano in giro il suo stile, mentre Henry James non riusciva a nascondere la sua invidia perché «questa donna aveva potuto dire la sua, pubblicamente e irresponsabilmente, per più di mezzo secolo» o Thomas Hardy, offeso da una recensione negativa, definiva i suoi articoli come «gli strilli di una povera donna su Blackwood's».

¹¹ Circa 98 romanzi, più di 50 racconti, 25 opere non narrative, più di 400 articoli su periodici («Spectator», «St James's Gazette», «Longman's Magazine», «Macmillan's Magazine», «New Quarterly Magazine», «Cornhill Magazine», «Good Words», «Bolton Weekly Journal», «The Leisure Hour», «The Scottish Church», «Manchester Weekly Times», «The Sun», «Lady's Pictorial», «Home», «The English Illustrated Magazine», «Chambers's Journal», «St Paul's and Appleton's Journal», «The Star», «Glasgow Evening Post», «The Graphic», oltre, naturalmente a «The Blackwood's Edinburgh Magazine». Cfr. J. Shattock, *Work for Women: Margaret Oliphant's Journalism*, in *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*, a cura di L. Brake, B. Bell e D. Finkelstein, New York, Palgrave, 2000, pp. 165-177).

¹² Cfr. L. Stephen, «National Review», July 1899, pp. 740-57 (cit. in E. Jay, *MOFH*, p. 291).

¹³ V. Woolf, *The Three Guineas*, (1938), Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 287.

¹⁴ Anche lo studio approfondito dei Colby (*The Equivocal Virtue: Mrs Oliphant and the Victorian Literary Market Place*, 1966) come si può arguire anche dalla prospettiva implicita nel titolo, non ha avuto effetti sulla sua reputazione

¹⁵ *Margaret Oliphant, A Critical Biography*, 1986.

¹⁶ Cfr. L.H. Peterson, *Why Oliphant? Why Now?*, «Review», n. 19, 1997, pp. 195-205.

¹⁷ Cfr. E. Jay, *MOFH*, p. 293. La Jay ha impiegato sei anni a rintracciare e leggere tutta la produzione della Oliphant.

¹⁸ *To William Blackwood*, in E. Jay, *MOFH*, p.158: «Stories of this description [Stories of the Seen and the Unseen] are not like any others. I can produce them *only* when they come to me» (mio il corsivo).

¹⁹ *JAL*, 1 jan. 1891, p. 56: «And I am sixty-two [...] I am a wonder to myself, *a sort of machine*, so little out of order, able to endure all things, always fit for work whatever has happened to me» («E ho sessant'anni...sono una meraviglia per me stessa, *una specie di macchina*, quasi mai ferma, capace di resistere a tutto, sempre in grado di funzionare qualsiasi cosa mi succeda»; mio il corsivo).

²⁰ L'espressione è presa da *Margaret Oliphant:...*, a cura di D.J. Trela, cit.

²¹ La Oliphant è stata tradotta in francese e in russo, ma mai in italiano. Recentemente alcuni racconti delle cosiddette “Stories of the seen and the unseen” sono stati tradotti da Giovanna Silvani (M.G. Lewis, C. R. Maturin e M. Oliphant, *La porta aperta e altri racconti*, Bologna, Re Enzo Editrice, 1999) e M.T Chialant (*La finestra della biblioteca*, Venezia, Marsilio, 1996). *The Land of Darkness* è stato tradotto da Mario Prayer, *La terra delle tenebre*, Milano, Nord, 1990. Valentina Poggi si è occupata dei romanzi (*Mrs Oliphant's Unlikely Stereotypes*, «Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna», 1989, pp. 61-74

²² *JAL*, 1864, p. 10 («Forse imparato a guardare alle faccende umane più con occhio maschile»).

²³ «tuttofare»; cfr. *Index* in E. Jay, *MOFH*, p. 348. L'elenco dei contributi a «Blackwood's» si trova in *The A&L*, cit, riedito a cura di Q. D. Leavis, cit. Per un elenco completo delle opere di narrativa cfr. J.S. Clark, *Margaret Oliphant (1828 – 1897)*, Victorian Fiction Research Guides XI, Dept. of English, Univ. of Queensland, 1986. Per quanto riguarda la produzione non narrativa, il lavoro di raccolta è ancora in corso ad opera di J. S. Clark e D. Trela; per un elenco provvisorio e per quello dei MS cfr. E. Jay, *MOFH*, p. 340-44.

²⁴ Incominciato con la biografia di Merryn Williams *A Critical Biography*, New York, Macmillan, 1986.

²⁵ Questo spiega il suo cognome completo che suona: Mrs Margaret Oliphant Wilson Oliphant (cfr. E. Jay, *MOFH*, p. 14).

²⁶ *JAL*, p. 129 (“Fu uno sconvolgimento terribile...Non sono sicura di non aver provato una sorta di soddisfazione nell'aver mio nipote Frank nelle mie mani, pensando, con la compiacenza che si ha sempre per le proprie azioni, che ora avrei potuto educarlo per un futuro migliore di quello a cui avevano pensato i suoi genitori»).

²⁷ E. Jay, *MOFH*, p. 292. Per il tema complesso del femminismo /antifemminismo della Oliphant si veda il punto di vista di una scrittrice come Merryn Williams (*Feminist or Antifeminist? Oliphant and the Woman Question*, in *Margaret Oliphant...*, a cura di D.H. Trela, cit, pp. 165-180) e l'ottimo, documentato saggio di Ann Heilmann (*Mrs Grundy's Rebellion: Margaret Oliphant between Orthodoxy and the New Woman*, in «Women's Writing», vol. 6, n. 2, 1999, pp. 215-237).

²⁸ È risaputo che le convenzioni che regolano la condizione femminile nel periodo vittoriano subiscono un ulteriore restringimento rispetto ai primi decenni del secolo: cfr. il mio *L'utopia vittoriana*, in *Il destino della famiglia nell'utopia*, a cura di A. Colombo e C. Quarta, Bari, Dedalo, 1991, pp. 173-190; anche della stessa *Forme della conduct literature nell'Inghilterra di Jane Austen*, in *L'educazione femminile in età romantica*, a cura di S. Bonaldi e P. Garelli, Firenze, Alethea, 2003, pp. 73- 88.

²⁹ E.A. Abbott, *Flatland, A Romance of Many Dimensions*, 1882, trad. it. di M. d'Amico, *Flatlandia*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 89-90.

³⁰ Per una descrizione delle tappe del viaggio – dalle *lawless streets* (strade senza legge) alle *mines* (miniere d'oro), alla *city of tyrants* (città dei tiranni), alla *lazar-house* (lazzareto), alla *city of the evening light* (la città delle luci notturne), agli *huge workshops* (grandi fabbriche) – cfr. *The Dictionary of Literary Utopias*, a cura di V. Fortunati e R. Trousson, Paris, Champion, 2000, pp. 341-2; e *L'allegoria della morale borghese: The Land of Darkness di Margaret Oliphant*, in B. Battaglia, *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna, Longo, 2006.

³¹ *The Land of Darkness*, cit., p. 280 («incontro a un'angoscia più grande, sì, ma avanti; incontro a una disperazione più profonda, sì, ma avanti; verso esperienze sempre più terribili, ma avanti, e avanti, e avanti...questo è il nostro destino»).

³² *Ibidem* («la strada che porta indietro»).

³³ T.H. Huxley, «The Romanes Lecture», 1893, in *Evolution and Ethics*, London, Pilst Press, 1947, pp. 60-86.

³⁴ Cfr. E. Schor, *The Haunted Interpreter in Oliphant's Supernatural Fiction*, in *Margaret Oliphant:...*, a cura di D.J. Trela, cit., pp. 90-112; anche Penny Fielding, *Other Worlds: Oliphant's Spectralisation of the Modern*, in «Women's Writing», vol. 6, n. 2, 1999, pp. 201-213.

³⁵ Anche tutta la sua produzione è vista come opera collettiva della famiglia; tant'è vero che alcuni suoi romanzi furono pubblicati come opera del fratello Willie. Cfr. L. Peterson, *Margaret Oliphant's Autobiography as a professional Woman's Life*, in «Women's Writing», cit., pp. 261-278.

³⁶ *JAL*, 1894, p. 130 («...l'interesse sta proprio nelle piccole cose della vita familiare – la storia umana in tutti suoi capitoli»).

³⁷ Cfr. L.H. Peterson, *Margaret Oliphant's Autobiography...*, cit.

³⁸ W. Morris, *News from Nowhere, or an Epoch of Rest, being some Chapters from a Utopian Romance*, London, Routledge & Kegan Paul, 1977; trad. it. Napoli, Guida, 1978; paragrafo conclusivo.

³⁹ «... and I am like Job, such a monument of endless sorrow, always beginning and beginning once again» («...e io sono come Giobbe, un tal monumento di dolore infinito che sempre ricomincia e ancora e ancora»; 2 oct. 1894, *JAL*, p. 82). Per il ruolo delle figura della madre, cfr. L.H. Peterson, *Audience and Autobiographer's Art: An Approach to the Autobiography of Mrs M.O.W.O. Oliphant*, in *Approaches to Victorian Autobiography*, ed. George P. Landow, Athens, OH, University of Ohio Press, 1979, pp. 158-174; G. Twersky Reimer, *Revisions of Labour in Margaret Oliphant's Autobiography*, in *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, ed. B. Brodzki and C. Schenck, Ithaca, Cornell University Press, 1988, pp. 203-220.

⁴⁰ Il tema del dolore, convenzionalmente legato dai vittoriani alla figura della Madre, è molto importante nell'*Autobiografia*. La visione che emerge dai lunghi sfoghi di questa Niobe, privata di tutti i suoi figli, è ben diversa da quella dei sadici intellettuali della *land of darkness*: il dolore non è necessario, nè è segno di nobiltà sopportarlo, anzi «relief from pain is the highest good on earth, the most exquisite feeling» («il sollievo dal dolore è il bene più grande su questa terra, la sensazione più squisita»; *A&L*, p. 45).

⁴¹ Cfr. *JAL*, 1 feb. 1885, pp. 14, 16: «I have written because it gave me pleasure, because it came natural to me, because it was like talking or breathing, besides the big fact that it was necessary for me to work for my children...» («Ho scritto perchè mi piaceva, perchè mi veniva spontaneo come parlare o respirare, oltre al fatto importante che dovevo lavorare per i miei figli...»); *JAL*, 22 Jan. 1894, p. 104: «I am afraid I can't take the [my] books *au grand sérieux*. Occasionally they pleased me, very often they did not. I always took pleasure in a bit of fine writing...» («Temo proprio di non riuscire a prendere i miei libri sul serio. Qualche volta mi hanno soddisfatto, molto spesso no. Tuttavia ho sempre provato piacere nello scrivere un buon pezzo...»).

⁴² Nelle sue recensioni ricorre questa critica alla Martineau o ad altre che vedono incompatibilità tra le due cose.

⁴³ *JAL*, 1 Feb. 1885, p. 16 («Ricordo che, avendo allora forse un piccolo sussulto di ambizione, dissi a me stessa che dovevo decidermi a non pensarci più, e che allevare i ragazzi come buoni cristiani era meglio che scrivere un bel romanzo, ammesso che ne fossi capace! Ahimè! L'opera è compiuta; la loro istruzione è finita [...] ma ora penso che se avessi seguito l'altra strada, che sembrava la meno nobile, forse sarebbe stato meglio per noi tutti. Avrei prodotto un lavoro migliore. Molto probabilmente avrei guadagnato quasi lo stesso per metà del lavoro, se avessi prodotto di meno; e avrei avuto la soddisfazione di sapere che c'era qualcosa da parte per loro e per la mia vecchiaia; [...] Chi può dirlo? Ho fatto con una gran fatica quello che credevo meglio, e dall'altra parte non c'è che un *avrebbe potuto essere*»).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 3 («Tornando all'idea con cui ero partita, che era meglio quando avevo deciso a Edinburgo di incominciare senza alcun preambolo dalla mia vita in solitudine – non sono poi così sicura che dopo tutto fosse una buona idea»).

⁴⁵ *Ibidem* («Fu l'ultima volta che andai a fondo con il lavoro. Quando John Blackwood mi rimandava indietro un pezzo dopo l'altro ed io, ridotta quasi alla disperazione, tentai con il primo racconto delle Cronache di Carlingford e lo scrissi in due o tre giorni, come se fosse la mia ultima possibilità. E fu la svolta»).

⁴⁶ *On Impressionism*, in «Poetry and Drama», II, June Dec. 1914, pp. 175; 323-234.

⁴⁷ *Ibidem* («Com'ero addolorata e ferita e umiliata e insoddisfatta – che fatica facevo a trattenere le lacrime quando mi dissero che non volevano più i miei racconti, perché quegli uomini severi – che pure erano molto gentili, affettuosi e giusti – non si accorgessero che stavo piangendo e pensassero che volevo commuoverli»).

⁴⁸ *Ibidem* («Com'è migliore la mia situazione ora rispetto ad allora!»).

⁴⁹ *Ibidem* («Ricordo che scesi la collina verso Fettes Row con il cuore gonfio e agitato dall'angoscia, decisa a resistere e a non lasciarmi vincere. Non avevo nessuno cui potessi raccontare i miei guai e avere consolazione. Dovevo mettere tutto il mio giovane e ansioso cuore nel lavoro»).

⁵⁰ *Ibidem* («Come ricordo il vento che mi soffiava sul volto, mentre scendevo la collina e mi asciugava le lacrime che avevo trattenuto e io che dicevo a me stessa “Le lacrime che gli riempivano gli occhi egli si lasciò asciugare dalla brezza che veniva dai monti” e i cari visini dei bambini, quando arrivai a casa, ignari dei miei guai»).

⁵¹ *Ibidem* («riacquistava forza ogni volta che toccava terra»).

⁵² «I need scarcely say that there was not much of what one might call a literary life in all this» (*JAL*, p. 137)

⁵³ Cfr. E. Jay, *MOFH*, pp. 2-3.

⁵⁴ Per parafrasare il titolo di «Primapersona», *Quell'io finto e sincero*, n. 5, 2000.

⁵⁵ Cfr. *JAL*, Dec 1894, p. 95: «How strange it is to me all this, with the effort of making light reading of it, and putting in anecdotes that will do to quote in the papers and make the book sell! It is a sober narrative enough, heavens knows! and when I wrote it for my Cecco to read it was all very different, but now that I am doing it consciously for the public, with the aim (no evil aim) of leaving a little more money for Denny, I feel all this to be so vulgar, so common, so unnecessary, as if I were making pennyworths of myself. Well, but if it does make poor Denny more comfortable and independent, what does it matters?» («Come mi appare strano tutto questo sforzo di renderne [dell'*Autobiografia*] agevole la lettura, inserendo aneddoti che saranno citati nei giornali e faranno vendere il libro. È abbastanza sobria come narrazione, lo sa il cielo! E quando scrivevo perchè la leggesse il mio Cecco era tutto ben diverso, ma ora che lo faccio consapevolmente per il pubblico allo scopo (non è uno scopo cattivo) di lasciare un po' più di denaro a Denny, sento che tutto questo è così volgare, così banale, non necessario, come se stessi svendendo me stessa. Beh, ma se questo può dare un po' più di agio e indipendenza alla povera Denny, cosa importa poi alla fine?»).

⁵⁶ Come esempio si veda la figura di Chastel in *A Crystal Age* (1887) di W.H. Hudson, della Señora in *Olalla* di R.L. Stevenson (1886) o la *stark mother* in *A Modern Utopia* (1905) di H.G. Wells. Cfr. B. Battaglia *R.L. Stevenson e il gotico tardo vittoriano* (in *Lo specchio dei mondi impossibili*, a cura di G. Imposti et altri, Firenze, Alethea, 2002, pp. 98-105) e, della stessa, *Viaggio e avventura in A Modern Utopia di H.G. Wells*, in *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, cit., pp. 109-126.

⁵⁷ L'*Autobiografia* è una continua autodifesa: come scrittrice professionista, per aver sacrificato l'arte al guadagno (cfr. n. 33) e, come madre, per essere stata troppo indulgente e prodiga (cfr. *JAL* pp. 132-3)

⁵⁸ Cfr. *JAL*, p. 135.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 132.

⁶⁰ «...for the disease [writing] has got to be chronic with me and I must work or die, not to speak of the daily nay hourly necessity of bread and butter» (...perchè la mia malattia [scrivere] è diventata cronica ed io, se non lavoro, muoio, per non parlare poi della necessità quotidiana, anzi oraria, di procurarmi il pane; cit. in *MOFH*, p. 270).

⁶¹ F.M. Ford, cit., p. 327 («il capo da tirare perchè compaia l'intero disegno»).

⁶² *Innocent*, cap. 9 (in «The Graphic», Jan.-June 1873).

⁶³ *JAL*, p. 10 («una concezione della vita più completa»).

⁶⁴ Il confronto con la Eliot è ricorrente. Nonostante l'apparente accettazione della fama della celebre contemporanea e l'ammissione della propria inferiorità, la Oliphant non è affatto convinta della sua reale grandezza; e così, nelle lettere, si lascia sfuggire che G. E. deve essere donna «dull» e priva di «humour or vivacity», incompleta e limitata sul piano emozionale, «ponderous» nella scrittura e, forse, interessata nelle amicizie (cfr. *A&L*, pp. 5-6; 155; 159; 179-180; 272-273).

⁶⁵ Cfr. *The Land of Darkness*, cit., pp. 236-237.

⁶⁶ Cfr. *A&L*, 1894, pp. 120-121: «My publishers were good and kind [...] but they were never—probably because of these advances, and of my constant need and inability, both by circumstances and nature, to struggle over prices—very lavish in payment [...] At my most ambitious of times I would rather my children

had remembered me as their mother than in any other way, and my friends as their friend. And now that there are no children to whom to leave any memory, and the friends drop, day by day, what is the reputation of a circulating library to me? Nothing, and less than nothing—a thing the thought of which now makes me angry, that anyone should for a moment imagine I cared for that, [...] There is one thing, however, I have always whimsically resented, and that is the contemptuous compliments that for many years were the right thing to address to me and to say of me, as to my “industry” [...] The delightful superiority of it in the mouth of people who had neither industry nor anything else to boast of used to make me wroth, I avow,..” («I miei editori erano buoni e gentili...ma, probabilmente a causa degli anticipi e del mio costante stato di bisogno ed anche della mia incapacità, per via delle circostanze e per carattere, di tirare sul prezzo – non furono mai prodighi nel pagare...Anche nei momenti di maggior ambizione preferivo che i miei figli mi avessero ricordata come madre piuttosto che sotto qualsiasi altro aspetto e gli amici come un’amica. E adesso che non ci sono più figli a cui lasciare ricordi e che, giorno dopo giorno, gli amici se vanno, cos’è mai per me la fama di una *circulating library*? Niente, e meno di niente – solo una cosa che ora mi fa arrabbiare, al pensiero che qualcuno possa immaginare, anche per un momento, che me ne sia mai importato...C’è però una cosa che, stranamente, mi ha sempre urtata, ed è il disprezzo implicito nei complimenti che per molti anni si è ritenuto opportuno rivolgermi, direttamente o parlando di me, a proposito della mia *operosità*...Quell’impareggiabile senso di superiorità in bocca a gente che non aveva né operosità né altro di cui vantarsi, devo ammettere, mi mandava su tutte le furie»).

⁶⁷*Ibidem*, p. 6 («una donna piccola e grassottella, piuttosto comune, poco loquace e senza particolari distinzioni»).

⁶⁸*A&L*, p. 5. M. Onnivore è un personaggio di Emile Souvestre (*Le monde tel qu’il sera*, 1846) che incarna lo spirito del capitalismo.