

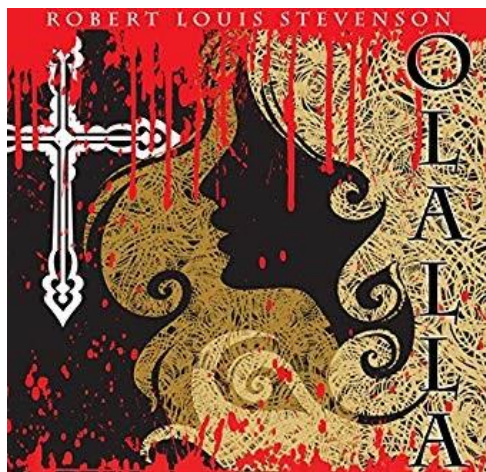


...lost in monstrous world where he himself was the monster

Il rapporto di RLS con il gotico tardo-vittoriano, dato come *cosa nota* nelle storie letterarie, si vien rivelando sempre meno scontato alla luce dei recenti studi neostorici sul periodo. In sintonia con questi studi, vorrei mettere in evidenza come il «gotico» di questo indiscusso maestro del *romance* fantastico, mentre conferma gli approcci critici di Rosemary Jackson e di David Punter, mostri di scaturire dalle stesse motivazioni alla base di tanta letteratura distopica del secondo Ottocento e del Novecento e presenti quindi sconcertanti aspetti di inquietante contemporaneità, in aperto contrasto con i giudizi convenzionali di disimpegno escapistico ed edonistica bella scrittura *fin de siècle*.

È proprio la scrittura, con la sua apparente compiaciuta perfezione, a nascondere la porta segreta per addentrarsi nell'ambigua complessità caratteristica del miglior Stevenson: più ci si avvicina alle luminose e in apparenza trasparenti immagini dei suoi *romances*, più si è attratti e risucchiati in una fitta rete di suggerimenti, di echi, di sfumature in cui si rimane così invischiati ed oppressi che si perde la speranza di trovare, come direbbe Ford, «the master string to draw for the full figure in the carpet» [p. 328]. Alla fine ci si rende conto che proprio questa enigmatica complessità è la *full figure* cui Stevenson si sforza di dar vita al centro della sua tela fantastica.

L'ambigua «poliphonic coexistence of motives» [Sandison, p. 6] che costituisce l'essenza del fantastico stevensoniano trova una delle sue più convincenti esemplificazioni in un grande racconto, *Olalla*, che appartiene alla stessa stagione creativa di *Dr Jekyll and Mr Hyde* (il periodo di Bournemouth, tra l'84 e l'87), ma che avrà rispetto ad esso un destino critico ben diverso. Infatti, mentre *Dr Jekyll & Mr Hyde*, nonostante l'ostracismo che ha colpito l'opera di Stevenson a partire dalla morte fino alla fine degli anni sessanta, è entrato nell'immaginario collettivo come *Frankenstein* o *Nineteen Eighty-Four*, ottenendo di conseguenza una certa attenzione critica, *Olalla* invece, pure significativamente presente in tutte le «selections» dei racconti, non ha ricevuto alcuno studio degno di tal nome.



La rassegna critica su *Olalla* si esaurisce in poche righe: «misbegotten at Skerryvore» [Furnas, 1952, p. 71]; «too imaginative and wildly romantic... of course a failure, but a failure far finer than many successes» [Aldington, p. 172]; «a gothic horror story... with overtones of E.A. Poe» [Knight, p. 141]. La nota più lunga e positiva viene da Michael Hayes: «*Olalla* must surely be counted in the handful of truly horror stories in the English language. It is also one of the most persuasive werewolf stories ever written, as well as a superb study of a diseased mind» [p. 7].

D'accordo certamente con Hayes, le cui parole hanno però bisogno di una dimostrazione per apparire qualcosa di più di una raccomandazione pubblicitaria per la sua raccolta: *Olalla* è certamente «a gothic story», purché si intenda *gothic* secondo gli approcci teorici della Jackson e del Punter; così come è certamente «a horror story», purché la parola *horror* si connoti con gli *overtones* con cui risuonerà di lì a qualche anno nella conclusione di *Heart of Darkness* di Conrad. L'impressione è che questo racconto rappresenti per il riluttante critico moderno quello che i topi rappresentano per Winston Smith in *Nineteen Eighty-Four*: qualcosa che provoca disagio e ansia, qualcosa che non si vuol vedere e tantomeno mettere a fuoco, perché non si vuole essere costretti a riconoscere che già sappiamo ciò che ci vedremo: nient'altro che noi stessi.

Questa ambigua duplicità emerge abbastanza chiaramente dalle parole dello stesso Stevenson in quell'interessante saggio autobiografico che è *A Chapter on Dreams*, dove l'autore incomincia con il dichiarare il racconto «not very defensible», per poi inoltrarsi in una appassionata difesa che costituisce il commento più profondo ad esso mai dedicato.

In una lettera degli inizi del 1887, un anno dopo la composizione che è degli ultimi mesi del '85, confrontando *Markheim* e *Olalla*, Stevenson scrive: «Markheim is true; Olalla false» e subito aggiunge «and I don't know why, nor did I feel it while I worked at them;



indeed I had more inspiration with Olalla, as the style shows [...] it is so solidly written. And that again brings back (almost with the voice of despair) my unanswerable: why it is false?» [Maixner, p. 250].

Il fatto è che, come emerge chiaramente da *A Chapter on Dreams*, *Olalla* era *vero* nel momento in cui fu concepito – la maggior parte del racconto infatti gli giunge in sogno–; ma si trattava di una *verità* che più tardi da sveglia egli non voleva o poteva riconoscere pienamente.

*Olalla* è infatti uno specchio che rimanda un quadro straordinario della coscienza tardo vittoriana, drammatizzando quello che Mrs Oliphant, proprio allora impegnata nella stesura del suo grande racconto, *The Land of Darkness*, chiamava *the unseen*, il non visto, l'invisibile, nel pieno senso della parola di represso e di inconscio. Nel caso di Stevenson – come nel caso di tutti

i grandi scrittori – più che mai «the means is the message» e questo mondo del *unseen* prende vita e acquista visibilità solo attraverso la scrittura narrativa.

Proprio a questo proposito si rende indispensabile un breve riferimento alla trama, che consenta di dare un'idea della ricchezza e varietà dei temi e motivi che si addensano in questo straordinario quadro impressionista [Sandison, p. 9], per mostrare poi *il modo* in cui essi si mescolano e si fondono, vale a dire il principio all'opera al cuore del quadro e che dà al quadro la sua straordinaria superficie metamorfica.

Il racconto è ambientato in Spagna sulle montagne in un'antica residenza, l'unica proprietà di una famiglia nobile decaduta e ormai in miseria. Un ufficiale convalescente (il narratore) viene preso a pensione con molta riluttanza, a condizione che non cerchi alcuna intimità con la famiglia (una madre, un figlio e una figlia), che vive in totale solitudine. Poiché non ha altri rapporti che con il figlio, un giovanotto piuttosto rozzo e infantile, l'ufficiale finisce con l'essere morbosamente affascinato da un ritratto, appeso nella sua stanza, che raffigura una fanciulla bellissima, dall'espressione sensuale e un po' perversa, un'antenata a giudicare dalla straordinaria somiglianza con gli attuali discendenti. La *Senora* infatti è molto bella, proprio come la giovane donna del ritratto, ma la sua espressione è del tutto vuota e assente: passa le giornate in un sonnolento torpore, sdraiata al sole nel cortile o accanto al fuoco, l'immagine del benessere e della soddisfazione. Nonostante questa sua impassibilità confinante con l'ebetudine, ella finisce con l'inspirare sentimenti di gentilezza e di rispetto nell'ufficiale, che prende l'abitudine di sederlesi accanto tre o quattro volte al giorno per godere della sua placida, animale vicinanza. Dopo un periodo di tempo tempestoso che riesce a innervosire perfino la *Senora*, una notte il narratore viene svegliato da urla selvagge e lamenti inumani. Non essendo potuto uscire dalla stanza, che era stata chiusa dal di fuori, il mattino seguente inizia l'esplorazione della casa, senza però trovare spiegazioni agli orrori della notte. Incontra invece la figlia, Olalla appunto, e si innamora follemente di lei. Pur ricambiando la sua passione, Olalla decide di allontanarlo immediatamente dalla casa. Sconvolto, l'ufficiale si taglia una mano nel chiudere il vetro della finestra. Sanguinante, corre a cercare aiuto in cortile dalla madre; la quale però, alla vista del sangue, lo aggredisce, addentandogli la mano ferita. Salvato da Olalla e dal fratello, viene curato, ma il giorno dopo viene portato via dalla casa. Il racconto si conclude con un ultimo colloquio, in cui Olalla spiega la sua ferma decisione di rinunciare all'amore e al matrimonio per porre fine così alla degenerazione della sua razza.

Per quanto violento nei confronti dell'armoniosa unità del tessuto narrativo, questo riassunto consente di estrapolare i temi e i motivi più evidenti: il *setting* esotico, lo splendido paesaggio naturale, sublime e pittoresco in perfetto stile radcliffiano; la grande Casa misteriosa, che non è solo un *topos* della narrativa gotica, ma sta al cuore della coscienza vittoriana (si pensi a Ruskin, ma anche a *A Crystal Age* di Hudson); il ritratto, vivo nel suo fascino maligno, come in Maturin o in Poe, nella *Oliphant*, in Wilde e in innumerevoli *ghost stories*; e poi la pazzia, la sete di sangue, il vampirismo, la regressione, l'atavismo, l'ereditarietà, la degenerazione, l'estinzione, la passione amorosa, l'autosacrificio, ecc.

Questi sono i temi comunemente riconosciuti come caratteristici del cosiddetto gotico vittoriano, perché ricorrono infatti nelle opere di Hardy, Butler, Pater, Kipling, Wells, Wilde e di molti altri. Gli studi neostoricisti più recenti – come le raccolte di saggi editate da L. Pykett o da J.B. Bullen o di libri in corso di stampa come quelli di S. Gilmartin o J. Taylor – hanno dimostrato come questi temi siano da vedersi come la versione letteraria di argomenti centrali nel dibattito intellettuale che si sviluppa nell'ultimo quarto del secolo sulle ipotesi scientifiche poste dal pensiero evolucionistico.

E. Black, per esempio, nel suo saggio su *Victorian Studies* mette in evidenza come «at different times between 1873 and 1896 the *Contemporary Review*, the *Fortnightly Review*, the *Nineteenth Century* and the *Cornhill Magazine* provided educated nonscientists with explanations of dual consciousness, primitive man, animal intelligence, heredity in health and disease». Mette in rilievo inoltre l'amicizia tra Stevenson e James Sully, un noto psicologo che si interessava di «duality, regression, illusion»; come nei cinque anni tra il 1876 e il 1882 Leslie Stephen pubblicasse 13 pezzi di Stevenson e 12 di Sully sulle pagine di *The Cornhill Magazine*, e come Sully frequentasse Skerryvore proprio nei mesi in cui venivano composti *Dr J. & Mr H.*, *Olalla*, etc

Questi studi sono certo di grande utilità perché rappresentano una ulteriore conferma degli approcci socio-psicanalitici della Jackson e del Punter, fornendoci così la prospettiva giusta in cui inquadrare la narrativa fantastica di Stevenson; nulla però ci dicono della sua peculiarità, che anzi rischiano di confondere.

Non è la presenza di questi temi e motivi a conferire al fantastico di Stevenson il suo carattere particolare, e nemmeno è la loro coesistenza; è invece *il modo* in cui coesistono, si mescolano e si fondono in un equilibrio instabile e mutevole.

Stevenson si sforza di drammatizzare le ipotesi scientifiche del dibattito contemporaneo non nell'intento di spiegarle o di prendere posizione o di trarre conclusioni morali; egli mira invece a rendere l'impatto e la pressione emotivi da esse provocate sulla coscienza collettiva contemporanea – e cioè il senso di sconcerto, di disorientamento e di paura. Egli riesce a suggerire e a dar corpo all'ambigua possibilità di un esito doppio: riesce a riprodurre l'atmosfera di ansia che si genera dal duplice e dal molteplice e ad immergervi il lettore. I suoi *romances* sono stati giustamente paragonati a quadri impressionisti: se c'è una realtà, essa è nello sconcertante gioco delle diverse prospettive.

Sono ben consapevole che questa interpretazione può apparire in contrasto con l'immagine accettata di Stevenson come «the mythmaker»<sup>1</sup> o «the novelist of adventure» [Kiely] o «the man who speaks too well to children» [Fiedler], ma questa interpretazione ha dalla sua le parole dello stesso Stevenson:

Everything is true; only the opposite is true too; you must believe both  
equally or be damned<sup>2</sup>

Il che è come dire che la verità gli giunge insieme con il suo opposto: ogni verità è al tempo stesso «installed and subverted» [Hutcheon, p. 3]. Giustamente Sandison vede Stevenson «reaching out out beyond the modernism of de *Fin de siècle* to anticipate some of the characteristics of postmodernism» [p. 12].

È proprio in queste caratteristiche che il suo fantastico affonda le radici: nel senso di disorientamento di fronte alle infinite metamorfosi della verità, una verità la cui essenza sta, come dice oggi S. Fish, nel non essere ciò che sembra [Hutcheon, p. 13]. Il senso di «loss of one's bearings» [Jameson, p. 44] è reso ancor più opprimente da una indefinita sensazione di responsabilità che a tratti sembra acuirsi in in senso di colpa. Il suggerimento a cercare le radici del male dentro sé stessi si amplifica, in *Olalla* più ancora che negli altri racconti, moltiplicandosi in una pluralità di interrogativi sull'origine di queste radici, sulla loro creazione, sulla reale esistenza del male al di fuori o anteriormente alla propria definizione. Viene

---

<sup>1</sup> Cfr. Leslie Fiedler cit. in Veeder & Hirsch, p. IX.

<sup>2</sup> RLS in Furnas, 1951, p. 69

apertamente chiamata in causa la storia, e, accanto al concetto welliano di storia come destino, viene evocato, attraverso l'eretica possibilità di una storia diversa da quella prodotta dal pensiero individualistico borghese, il concetto di storia come prodotto di scelte umane; evocazione questa che rappresenta una messa in dubbio della soprannaturalità del male.

Se, come soleva dire L. Trilling, la «capacità di offendere» è misura della grandezza di un'opera, ebbene *Olalla* è molto più *disturbing* di *J. & H.* perché, come dimostra la sua vicenda critica, più resistente ai tentativi di neutralizzazione.

Il racconto non solo affronta direttamente il perno del dibattito contemporaneo – l'autodefinizione individuale e i temi ad essa connessi quali la divisione dell'io, la metamorfosi, la follia, ecc –, ma lo colloca in un *setting* totalmente femminile, vale a dire in quella che per la cultura vittoriana è *the other sphere*. L'effetto è quello di un rilievo straordinario ed inequivocabile.

È proprio il femminile nella sua onnipresenza a conferire al racconto profondità storica. Si può così capire perché, come notava H. James, «there are no ladies in Stevenson's work», nonostante Stevenson confessasse: «My ideal is the female clan»<sup>3</sup>. Il femminile è la fonte dichiarata della sua ispirazione:

The court, the Mother, the mother's niche, Olalla, Olalla's chamber, the meeting on the stair, the broken window, the ugly scene of the bite, were all given me in bulk and in detail as I have tried to write them; to this I added only the external scenery (for *in my dream I never was beyond the court*).

[*A Chapter on Dreams*, p. 440; nostro il corsivo]

Il personaggio della Madre è certamente non meno importante e complesso di quello della figlia che pure dà il nome al racconto. Con la sua improvvisa metamorfosi, essa incarna le proiezioni del duplice atteggiamento del maschio vittoriano nei confronti del femminile, fino a rappresentare Madre Natura e proprio come Natura pare levarsi a contestare la storia patriarcale borghese.

La Madre è presentata come l'incarnazione perfetta dell'ideale femminile vittoriano: bella, passiva, soddisfatta. Il suo corpo emana calore e serenità: per questo è rispettata, perfino ammirata dal narratore, il cui atteggiamento ricorda quello del protagonista di *A Crystal Age*.

I had come to like her dull, almost animal neighbourhood: her beauty and her stupidity soothed and amused me I began to find a kind of transcendental good sense in her remarks and her unfathomable good nature moved me to admiration and envy. The liking was returned; she enjoyed my presence half-unconsciously [...] I was made conscious of her pleasure by some more intimate communication than the sight...

[*Olalla*, p. 168]

---

<sup>3</sup> La lettera di RLS (sett. 1894) è riportata, insieme con il giudizio di H. James, da S. Heath in Pykett, p. 75.

La fisicità della madre, nella sua inerzia serena e soddisfatta, esercita un richiamo potente che minaccia il processo di autodefinizione maschile – con tutti i relativi valori patriarcali. Non c'è da meravigliarsi quindi che in sogno, a livello inconscio, l'ansia per la propria autodefinizione arrivi a trasformare il femminile in vampiro.

Una madre vampiro è certo il più orribile dei mostri, la più mostruosa distorsione dell'immagine della Natura come nutrice universale. E questa Madre di Stevenson, insensibile, ottusa e assetata di sangue sembra assumere i panni della Natura degli evolucionisti, «red in tooth and claws» e «stark Mother», quale appare nelle *lectures* di T. Huxley o in *A Modern Utopia* di Wells. Ma la tessitura narrativa, introducendo fin dall'inizio, con l'aperto richiamo a Coleridge (nell'episodio dell'uccisione dello scoiattolo), il tema del peccato contro la Natura, dà consistenza a un *background* in cui la Madre finisce con l'apparire un'incarnazione della Natura violentata dalla follia dei suoi figli, come in Hudson o Jefferies.

Più che «irresponsabile» (nel senso negativo in cui il Dr Moreau di Wells usa la parola), la Madre appare allora innocente: questa «female thing», come appunto la chiama il narratore, reca in sé una pazzia (ammesso che sia veramente pazza) di cui non è responsabile, anzi è *vittima*. Nel racconto compaiono infatti altri vampiri: quelli che Olalla, la figlia, avverte dentro di sé e che riconosce come i propri antenati, la propria razza, il passato:

Have you seen the portraits in the house of my fathers? Have your eyes rested on the picture that hangs by your bed. [...] there is my hand to the least line, there are my eyes and my hair. What is mine, then, and what am I? If not a curve in this poor body of mine [...] not a gesture [...] not a tone of my voice, not any look from my eyes [...] but has belonged to others? [...]

The hands of the dead are in my bosom; they move me, they pluck me, they guide me; I am a puppet at their command. [...] It is me you love, friend, or the race that made me? The girl who does not know and cannot answer for the least portion of herself? or the stream of which she is a transitory eddy, the tree of which she is the passing fruit? The race exists: it is old, it is ever young, it carries its eternal destiny in its bosom; upon it, like waves upon the sea, individuals succeeds to individual, mocked with a semblance of self control, but they are nothing. [p. 186]

Nella sua complessità, il brano mette drammaticamente in scena le ansie e i timori più elementari nascosti al fondo di una cultura che crede, come direbbe G. Gusdorf, nella *virtù* dell'individualismo: l'ansia per l'autodefinizione e l'autoaffermazione individuale. Rappresentazioni simili si trovano nei *Poems* di Hardy per esempio o in *The Picture of Dorian Gray*, ma questa di Stevenson è così profonda nella sua ambiguità da suonare *subversive* delle sue affermazioni apparenti e quindi tragicamente ironica.

In Olalla parla quello stesso spirito di autoaffermazione, di forte volontà, di orgoglio, in fondo di violenza, che ella rimprovera ai suoi antenati come causa della loro degenerazione. E, come per loro, così per Olalla, questo spirito di autoaffermazione si rivelerà alla fine spirito di autodistruzione: *lei* non cederà allo spirito dei morti, *lei* otterrà la sua vittoria sopra di loro a costo di rinunciare all'amore e alla vita, a costo di estinguersi. (Ma chi è che sta parlando? E lei

o sono i suoi antenati dentro di lei o è la coscienza individuale, nel suo malsano isolamento, la creatrice dei quegli antenati contro cui combattere con esito comunque autodistruttivo?)

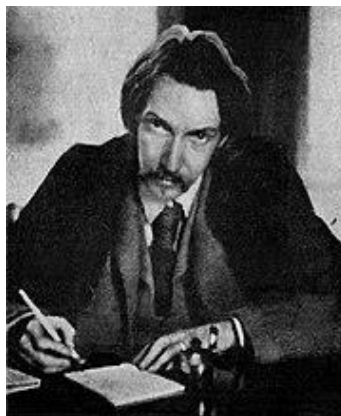
Anche da questi pochi cenni si capisce come il personaggio di Olalla si costruisca in opposizione a quello della Madre, riproponendo una nuova, ambigua versione dell'antico dramma tra *the Mind* e *the Body*, in cui Olalla rappresenta, per usare la terminologia tardo-romantica, *the Mind* e *the Will* e come tale ha nel proprio orgoglio la radice del male ed è quindi il vero vampiro.

Per mostrare questa opposizione nel suo mutevole articolarsi, bisognerebbe soffermarsi su quello che è il metodo caratteristico di Stevenson in molti racconti fantastici. Attraverso un abilissimo uso del punto di vista narrativo egli riesce a costruire sempre due prospettive: sotto una prima più immediata e coinvolgente, da cui i fatti appaiono soprannaturali, *uncanny*, ne viene fatta emergere un'altra, più banale e *commonsensical*, in grado di minare quella soprannaturale, facendola apparire come pura superstizione o malafede. Questa duplice prospettiva rovescia e sconvolge ovviamente ogni morale apparente: i malvagi e i diabolici potrebbero rivelarsi le vittime, mentre i buoni i persecutori (come in un altro capolavoro, *Thrown Janet*)

E tuttavia, pur nella sua elusiva plurivocità, l'enigmatico gioco dei diversi scorci prospettici, ripropone con consistenza il problema del rapporto tra il male e l'urgenza dell'autoaffermazione: è proprio quando l'uomo intraprende il suo viaggio verso l'affermazione individuale che il Passato si leva alle sue spalle in tutto il fascino, potente e minaccioso, di *paradise lost*.

Nella complessa ambiguità con cui è messa in scena l'attrazione dei contemporanei per gli antenati, la tradizione, il passato, traspare la sensibilità di Stevenson della base ideologica di quell'*ansia dell'influenza* e di quel sadismo verso il passato, che a dispetto di ogni finzione, pervade gran parte della cultura contemporanea.

Collegando e accomunando la Madre e la Razza – vale a dire la Natura e il Passato – sotto l'immagine metaforica del vampiro per poi minare la verità di questa presentazione proprio attraverso una prospettiva *commonsensical*, Stevenson problematizza il processo di vampirizzazione, la sua origine, i suoi autori. Chi sono i veri vampiri? Dobbiamo guardare dentro di noi, nella *land of darkness* dell'io isolato nell'orgoglio e nella paura della propria unicità, per scoprirci come il protagonista orwelliano, «perduto in un mondo mostruoso in cui proprio lui era il mostro» [p. 7]?



Espressione della paura «sublime» connaturata all'avventura dell'autodefinizione individuale, il fantastico di Stevenson è dunque manifestazione di un disagio storico, come ammette anche Todorov nel diagnosticare la morte della letteratura fantastica sostituita dalla psicanalisi [p. 169]. Ma il fantastico di Stevenson non può certo essere risolto, «normalizzato», attraverso la propria descrizione scientifica perché proprio la base epistemologica di quella stessa scienza è la sua fonte generatrice.

## Bibliografia

- Aldington R. (1957): *Portrait of a Rebel*, London, Evans Brothers
- Block E. (1982): «J. Sully, Evolutionist Psychology and Late Victorian Fiction», *Victorian Studies*, Summer 1982, pp. 442-67
- Bullen J.B. ed. (1997): *Writing and Victorianism*, London and New York, Longman
- Ford F.M. (1914): «On Impressionism», *Poetry and Drama*, Dec.
- Furnas J.C. (1951): «Full Circle: Stevenson and His Critics», *Atlantic Monthly*, 188, Oct., pp. 67-71; (1952): *The Life of RLS*, London, Faber and Faber
- Graham G. (1982): «Rereading RLS.», *Dalhousie Review*, 62, pp.44-59
- Hammond J.R. (1997): *A RLS Chronology*, Macmillan
- Hayes M. ed. (1976): *The Supernatural Short-Stories of RLS*, London, J. Calder
- Hutcheon L. (1988): *A Poetics of Postmodernism*, London and New York, Routledge
- Jackson R. (1981): *Fantasy; the Literature of Subversion*, London, Methuen
- Jameson F. (1991): *Postmodernism*, London New York, Verso
- Kiely R. (1964), *RLS and the Fiction of Adventure*, Cambridge, Harvard U.P.
- Knight A. (1985): *The RLS Treasury*, Sephard-Walwyn.
- Maixner P. (1981): *RLS: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul
- Orwell G. (1949): *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg
- Punter D. (1980): *The Literature of Terror*, London & New York, Longman
- Pykett L. ed. (1996): *Reading 'Fin de siècle' Fictions*, London and New York, Longman
- Sandison A. (1996): *RLS and the Appearance of Modernism*, Macmillan
- Stevenson R.L (1910).: *The Works of RLS*, Boston New York, The Jefferson Press
- Idem (1950): *The Essays of R.L. Stevenson*, London, Macdonald.
- Todorov T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil
- Veeder W. and Hirsch G. eds (1988): *Dr Jekyll and Mr Hyde After 100 Years*, The University of Chicago Press