

WILLIAM RUSSELL, WILKIE COLLINS E LA COSTRUZIONE DEL POLIZIESCO VITTORIANO

La professionalizzazione dell'indagine e la trasformazione narrativa di un genere

SALVATORE ASARO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Abstract – This article examines the contributions of William Russell and Wilkie Collins to the emergence of sensation fiction, a hybrid genre that anticipated key thematic and formal features of the Victorian detective novel. Through a comparative reading of “Legal Metamorphoses” and “The Biter Bit”, it highlights the shift from a normative, professionalised model of detection to one increasingly entangled with desire, narrative instability, and cultural anxiety. The figure of the investigator becomes a site of negotiation between authority and vulnerability, reflecting broader mid-nineteenth-century concerns about morality and institutional power. Rather than tracing a single point of origin, the article situates sensation fiction within a diffuse cultural and literary transition already underway in the 1850s.

Keywords: William Russell; Wilkie Collins; romanzo sensazionale; protopoliziesco; detection novel.

1. Alle origini dell'indagine: William Russell e la nascita di una voce investigativa

È opinione largamente condivisa che Wilkie Collins abbia dato struttura alla *sensation fiction*, spesso considerata la protoforma del più noto e duraturo romanzo poliziesco novecentesco¹. Resta tuttavia controversa, tra critici e teorici della letteratura, l'esatta data di nascita di questo genere e, di conseguenza, l'opera che lo avrebbe inaugurato. Se da un lato numerosi studiosi – e non di rado con autorevolezza – individuano la genesi del sensazionale nella serializzazione di *The Woman in White* (1859-60), un testo in cui “the physical and the psychological are inextricably combined” (Peters 1991, p. 220), dall'altro è innegabile che Collins ne avesse già sperimentato i tratti distintivi in opere anteriori e meno celebrate, sintomo forse di una sensibilità già sintonizzata su un'evoluzione narrativa che cominciava a farsi strada nel sistema letterario del tempo. Infatti, la *tellability* di Collins, che emerge già poco dopo l'esordio, dimostra la sua capacità non solo di assorbire le vibrazioni del proprio contesto, ma anche di rielaborarle in chiave originale, attraverso una strategia narrativa molto personale. Questa attitudine offre uno spunto prezioso per comprendere le scelte tematiche e stilistiche che caratterizzeranno la sua produzione a venire, condizionando i meccanismi diegetici di numerosi altri autori di quegli stessi anni. Nelle sue storie, la contestazione dell'ordine vigente è un elemento centrale, al punto che il romanziere tematizza – e problematizza – l'autorità e le convenzioni tradizionali, trasformando in narrazione tanto il degrado urbano quanto le dinamiche criminali, anche e soprattutto negli ambienti borghesi in cui il crimine,

¹ Cfr. “Collins’s *The Woman in White* has often been singled out as the first sensation novel”, Lyn Pykett, *Wilkie Collins*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 90.

sottraendosi spesso a ogni forma di *law and order*, può diffondersi più facilmente². In un simile *milieu*, la letteratura vittoriana non poteva più produrre testi che ricalcassero la produzione dei decenni precedenti, senza rischiare di apparire anacronistica o estranea alle trasformazioni in corso, a quel nuovo mondo caotico, privo di punti di riferimento stabili; e, in tal senso, lucido risulta il commento di Milan Kundera quando scrive che “[l]’inizio dell’Ottocento segna un cambiamento enorme nella storia del romanzo [...] quasi uno choc” (Kundera 2008, p. 137).

Per guardare più da vicino la situazione politica all’interno del perimetro britannico, proprio in quegli anni, le trasformazioni storico-culturali stavano provocando profonde fratture nel tessuto sociale. Non solo la *Reform Bill* (1832) aveva riconfigurato l’assetto dei poteri, estendendo il suffragio unicamente agli esponenti della classe industriale e provocando, nel 1838, la nascita del movimento proletario del cartismo, ma lo stesso *Manifesto comunista* del 1848 aveva contribuito a ridefinire l’ordine collettivo e, sull’onda di un’uguaglianza di diritti e democratizzazione della cultura, a modificare i gusti e gli interessi del popolo. Era quindi impensabile che un cambiamento di tale entità non avesse ripercussioni anche sulla temperie culturale e sulle modalità di fruizione del sapere. Una prova evidente di questo cambiamento di paradigma culturale è rappresentata dall’esplosione, proprio in quei decenni, di riviste specializzate a basso costo. Queste pubblicazioni, destinate a un pubblico sempre più ampio e generico, diventano un canale privilegiato attraverso cui i lettori delle classi popolari possono accedere a storie e riflessioni che parlano direttamente di loro, della loro quotidianità, dei loro bisogni e della loro condizione sociale, contribuendo così a ridefinire i confini stessi del sapere e di chi ne può fruire. Già a quell’altezza storica, l’Inghilterra era tormentata da tensioni interne che non potevano più essere ignorate né sopresse; parallelamente – e conseguentemente –, la scrittura non è più in grado di svolgere soltanto il ruolo di strumento moralizzatore riservato a pochi, né di limitare la sua funzione epistemologica alla denuncia tipica del romanzo primo vittoriano o del *problem novel* di matrice dickensiana. In tal senso, un impulso innovativo sembra giungere nel 1854 dai fratelli Chambers, i quali, reinventando una precedente forma della loro rivista, danno origine al *Chambers’s Journal of Popular Literature, Science, and Art*, un periodico che, cogliendo con lungimiranza le potenzialità commerciali della narrativa a puntate, comincia a serializzare, al modico prezzo di un penny, opere di larga diffusione, ospitando autori e generi spesso alternativi rispetto a quelli all’epoca dominanti. È il caso emblematico di William Russell (1806 - 1876), scrittore e giornalista inglese il cui nome, oggi inspiegabilmente obliato, merita invece di essere riconosciuto tra i precursori della *detection fiction*, anche in virtù della sua vasta e originale produzione narrativa. Seppure in modo discontinuo, tra il 1849 e il 1852, sul *Chambers’s Journal*, Russell dà avvio ai racconti polizieschi di ambientazione londinese, nei quali compare per la prima volta in letteratura un detective professionista, contribuendo così non solo a codificare un modello narrativo destinato a lunga fortuna, ma anche a consolidare l’immaginario urbano-criminale tipico della *crime fiction* – oltre a normalizzare, positivizzandola, la figura del nascente agente di polizia. In termini evenemenziali, è solo a partire dalle potenti e professionali investigazioni di Russell, che probabilmente si può cominciare a parlare di una vera e propria transizione nella rappresentazione narrativa del crimine. Nelle sue storie – diffuse con grande risonanza, tanto sul suolo britannico quanto all’estero – la professionalizzazione dell’indagine si affianca a elementi conturbanti come amori illeciti, identità ambigue e segreti

² Per approfondire i temi già consolidati tipici del romanzo sensazionale, rimando a Andrew Mangham (ed.), *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

inconfessabili, anticipando molti dei tratti che saranno poi canonizzati, appena un decennio più tardi, sotto l'etichetta di sensazionale³. Prima di Russell, in narrativa l'indagine investigativa rappresentata in letteratura non aveva ancora trovato una sistematizzazione né una codificazione professionale. Fino al suo intervento, l'indagine veniva prevalentemente svolta da un amico intimo o da un caro parente che, nelle vesti di investigatore amatoriale, cercava di scoprire – e non senza goffaggine – l'autore del crimine; il *plot* era privo di moventi, mancava di una leva interna solida, non esistevano *modus operandi* o *vivendi* dei malfattori e, non ultimo, raramente si teneva conto di possibili alibi. In quegli anni, la polizia non era ancora stata istituzionalizzata; la sicurezza cittadina era affidata a semplici *watchmen* – perlopiù volontari – i quali, come emerge dalla fiction coeva, senza un addestramento mirato né strumenti adeguati, svolgevano semplici ronde, soprattutto notturne. Di fatto, come testimonia una vasta produzione letteraria di quel periodo, i gendarmi locali non erano affatto in grado di condurre vere indagini; al contrario, questi *watchmen* spesso si rivelavano del tutto inefficaci, se non addirittura inclini a frequentare gli stessi ambienti criminali che avrebbero invece dovuto sorvegliare. Ancora, secondo questa lettura, è verosimile ipotizzare che Dickens, profondamente sensibile ai mutamenti sociali e all'interesse del pubblico, abbia colto – anche grazie al successo delle storie russelliane – le potenzialità narrative di una fiction incentrata sul nuovo apparato investigativo statale. Infatti, il ciclo poliziesco pubblicato su *Household Words* tra il 1850 e il 1851⁴, per quanto acerbo sotto il profilo della *detection*, sembra inserirsi nel solco di un interesse narrativo già tracciato da Russell. Va anche osservato, tuttavia, che il plot dickensiano, a quell'altezza storica, risulta ancora debole: la *detection* messa in scena non è performante, forse perché il romanziere, a dispetto della cornice esplicitamente apologetica, non narrativizza davvero l'operato dei moderni agenti professionisti. L'investigazione rimane episodica, si risolve spesso per puro caso e si innesta a una visione della società spesso dicotomizzata, con un centro buono costantemente messo sotto assedio da una periferia oscura e criminale. In più di un racconto, la narrazione è affidata all'Ispettore Wield, figura caricaturale e stereotipata,

³ D'altro canto, una parte della critica più recente, avendo intercettato qua e là i segnali di trasformazione della forma romanzo – dalle strategie narrative ricorrenti all'ibridazione consapevole dei generi – tende ad anticipare di almeno un decennio la nascita della *sensation fiction*. Tra gli studiosi che si muovono in questa direzione ermeneutica si segnala Anne-Marie Beller, la quale, pur senza menzionare Russell, ipotizza che le caratteristiche fondamentali del genere fossero già attive ben prima della serializzazione di *The Woman in White*. Cfr. Id., "Sensation Fiction in the 1850s", in Andrew Mangham (ed.), *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, pp. 7-20. "[t]he idea of the early 1860s as a point of origin [...] is an unsatisfactory account on a number of levels", p. 7.

⁴ Si fa riferimento ai racconti di *detection* che il romanziere pubblica sulle pagine della propria rivista: "A Detective Police Party" (*Household Words*, vol. I, 27 luglio - 10 agosto 1850, pp. 409-414 e 457-460). In questo racconto, Dickens sviluppa una critica sociale molto impattante, soprattutto sul piano della ricostruzione storica del sistema di sorveglianza britannico precedente all'istituzionalizzazione della polizia statale. La sua testimonianza – seppur fondamentale per la sedimentazione del genere e per la diffusione di una coscienza civica legata al ruolo dell'investigatore – si colloca comunque a un anno di distanza dall'intervento pionieristico di Russell. Ad ogni modo, soprattutto in termini di ricostruzione della storia del sistema di sorveglianza inglese precedente l'istituzionalizzazione della polizia statale, il contributo del *tale* dickensiano è molto importante: "We are not by any means devout believers in the Old Bow-Street Police. To sat the truth, we think there was a vast amount of humbug about those worthies. Apart from many of them being men of very indifferent character, and far too much in the habit of consorting with thieves and the like [...] Although as a Preventive Police they were utterly ineffective, and as a Detective Police were very loose and uncertain in their operations", *ivi*, p. 409. Gli altri titoli sono "Three 'Detective' Adeptodes", diviso in tre capitoli ("The Pair of Gloves", "The Artful Touch", "The Sofa"); "Spy Police" e "On Duty with Inspector Field".

presentata come un “middle-aged man of a portly presence, with a large, moist, knowing eye, a husky voice, and a habit of emphasising his conversation by the aid of a corpulent fore-finger” (Dickens, p. 409), simbolo di una *detection* priva di reale efficacia investigativa. Benché in quegli stessi anni la produzione di Russell si mostrasse già matura e profondamente aggiornata rispetto alle nuove strategie investigative introdotte dalla moderna polizia metropolitana fondata da Sir Robert Peel⁵, la narrativa dickensiana, anche in un romanzo importante come *Bleak House* (1852), propone un modello investigativo privo di organicità, influenzato dai retaggi dei vecchi *watchmen* e tangenziale alla trama principale. Tale orientamento viene mantenuto anche dell’Ispettore Bucket, alle prese con i casi di Jarndyce and Jarndyce e di Lady Dedlock. Sebbene il romanzo metta in luce le tensioni progettuali e la profonda trasformazione tecnico-giuridica in atto nei nuovi organi di sorveglianza, il sistema di *law and order* che vi si configura appare fortemente ancorato a una fase intermedia – segno di una transizione narrativa non del tutto compiuta, in cui l’efficacia dell’investigazione è compromessa da una visione ancora polarizzata dello spazio urbano.

In termini ermeneutici, il contributo di Russell è rilevante anche sul piano linguistico. Stando ai dizionari dell’uso, è proprio al *Chambers’s Journal* – e a Russell – che si deve l’uso sostantivato del termine “detective”, fino ad allora impiegato esclusivamente come aggettivo⁶; un’evoluzione lessicale che testimonia l’istituzionalizzazione – narrativa e culturale – della nuova figura professionale grazie alla penna di un autore molto lungimirante e attento alle metamorfosi del suo tempo. Infatti, i racconti, presentati come resoconti in prima persona di un investigatore di Scotland Yard (secondo la finzione narrativa di Russell), saranno più tardi assemblati in volume nel 1856 con il titolo *Recollections of a Detective Police-Officer*, così diventando un punto di riferimento precoce nel panorama del racconto poliziesco⁷.

Gran parte delle opere russelliane furono pubblicate dietro il nome di copertura virgolettato “Waters”, espediente che consentiva all’autore, da un lato, di celare la propria identità dietro un *nom de plume* e, dall’altro, di conferire verosimiglianza al narratore interno, presentato come un autentico agente di Scotland Yard che riferisce in prima persona i casi su cui sta lavorando, secondo un dispositivo narrativo che mescola finzione e simulazione documentaria. *Recollections of a Detective Police-Officer* è il suo titolo di maggior successo: un’opera ispirazionale, ampiamente imitata, tradotta all’estero e oggetto di edizioni non autorizzate negli Stati Uniti – forse per soddisfare la domanda di trame poliziesche da parte dei lettori di Edgar Allan Poe. Lì iniziò a circolare come lavoro di Thomas Waters: vennero cassate le virgolette dallo pseudonimo e vi fu arbitrariamente aggiunto un nome proprio, segno evidente della mancata consapevolezza circa la natura

⁵ Un contributo ancora molto utile per comprendere, in termini evenemenziali, la genesi e lo sviluppo della polizia metropolitana londinese resta quello di Mariaconcetta Costantini, *Sensation and Professionalism in the Victorian Novel*, Bern, Peter Lang, 2015, in part. il capitolo 7, “Agents of law and order,” pp. 251-289.

⁶ In tal senso, è significativo, tra altri, l’uso aggettivale reiterato che Dickens continua a farne nel proprio ciclo poliziesco – *Detective Police* e *Detective Policeman* –, a testimonianza di una fase ancora fluida, e in parte ibrida, nell’identificazione lessicale e istituzionale della figura dell’emergente investigatore privato.

⁷ All’edizione del 1856 seguì quella del 1859, arricchita da alcuni racconti aggiuntivi e da una breve “Preface” firmata curiosamente con le iniziali “C. W.”: uno stratagemma ulteriore, messo in atto da Russell, che contribuisce ad accrescere l’ambiguità autoriale e a rafforzare la costruzione fittizia dell’identità nascosta dietro lo pseudonimo: “The very flattering reception given to *The Recollection of a Detective Police Officer* has induced me to write a second volume, which I hope will be as fortunate as the first. C. W.” “Waters”, *The Recollection of a Detective Police Officer*, Second Series, W. Kent & Co., London, 1859, sp.

fittizia del *cover name* e del sottile gioco identitario su cui si regge l'intero impianto dell'opera⁸.

Calando questi elementi letterari nel caso specifico, è importante osservare come Russell, da un lato, avverta l'esigenza di prendere le parti – in forma di fiction – del nuovo ed efficace sistema di sorveglianza statale; dall'altro, senta l'urgenza di sperimentare una forma inedita di racconto capace di restituire l'*agency* performativa e contraddittoria che muove gli ingranaggi instabili del suo tempo. Dopo il successo di *Recollections of a Detective Police-Officer*, lo scrittore, incoraggiato dagli stessi Chambers, si affretta a preparare una nuova raccolta – *Leaves from the Diary of a Law-Clerk* (1857) –, il cui contenuto, intercettando le tensioni e le crisi valoriali del tempo, si fa via via più instabile e moralmente compromettente. Questa progressiva radicalizzazione si esprime attraverso soluzioni narrative inedite e destabilizzanti, che spingono la sua narrativa verso territori audaci – in netto contrasto con le convenzioni morali della narrativa inglese del diciannovesimo secolo. Tuttavia, per esigenza documentaria, la voce intradiegetica è costretta a mettere per iscritto i temi più indicibili e conturbanti del mondo in cui si trova a errare: donne lussuose, bigamia, furti di gioielli in case borghesi e, non ultimo, figlicidi e altri efferati delitti consumati in ambienti domestici. Il bisogno di testimoniare i lati più oscuri e ineffabili della città prevale sul pudore, e la verità, per quanto disturbante, diventa non solo tematizzabile, ma finanche narrativamente necessaria per una messa in scena di una fedele restituzione del reale. Ancora, nella "Preface" al nuovo ciclo di racconti a sfondo poliziesco, l'autore – siglandosi ancora una volta con le iniziali C. W. –, conferma la fama di cui godeva in quegli anni:

The general favour with which the *Recollections of a Detective Officer* have been received, induces the publishers to reprint, by permission, the following papers, by the same author –, who, in these sketches as in the *Recollections*, has endeavoured to render as faithfully as might be, the records of a real experience (Russell 1857, p. 3).

È proprio con *Leaves from the Diary of a Law-Clerk* che Russell riesce a infrangere più di un paradigma narrativo e culturale, proponendo racconti che tematizzano episodi fino a quel momento non finzionalizzabili, scomodi, controversi e in anticipo rispetto alla morale mediana dell'epoca. In questo senso, la sua narrativa si colloca in una zona liminale, di transizione, che rende Russell a tutti gli effetti una figura chiave nell'evoluzione verso la *sensation fiction*. È forse proprio in virtù di una classificazione critica non ancora

⁸ La grande capacità inventiva – e affabulatoria – di Russell, la si ritrova pochi anni più tardi, quando nel 1863 dà alle stampe l'opera in due volumi *Autobiography of an English Detective*. Sebbene sul frontespizio compaia ancora lo pseudonimo "Waters", il narratore-autore interno dell'autobiografia afferma di chiamarsi Clarke, producendo un effetto di ambiguità identitaria e semantica che, per certi aspetti, anticipa suggestioni moderniste. In questo senso, l'idea di affidare la narrazione a un detective che racconta in prima persona la propria vita investigativa rivoluziona il significato stesso di "autobiografia", convertendolo in un dispositivo narrativo ibrido, a metà strada tra finzione e documento, tra testimonianza e *romance*, che solo molti anni più tardi verrà sistematicamente esplorato da Gertrude Stein con la sua *Autobiography of Alice B. Toklas*. Il tono "modernista" si riflette anche nella scelta di ambientare retroattivamente l'azione nel 1819, cioè in un'epoca anteriore non solo alla fondazione della polizia metropolitana di Londra (1829), ma anche all'esistenza stessa di una figura professionale come quella dell'investigatore – una dislocazione temporale evidentemente ucronica, che rivela una sofisticata libertà narrativa giocata sul confine tra finzione e impossibilità storica: "It may sound strangely, but is not the less true, that I joined the Metropolitan Detective Police Force – only the name of which is modern, the vocation itself being as old as corrupt, civilized and uncivilized humanity – before I had quite attained the ripe age of sixteen", "Waters", *Autobiography of an English Detective*, London, John Maxwell and Company, 1863, p. 1.

aggiornata – o di un canone che ha prediletto autori legati ad ambienti più visibili – che Russell non è stato pienamente riconosciuto come autore sensazionale *ante litteram*. Eppure, molti degli elementi che definiranno questo genere sono già pienamente maturi nella sua scrittura, rendendolo parte di quella transizione narrativa che ha permesso al genere di prendere forma. Grazie alla tematizzazione di argomenti fino ad allora severamente tabuizzati, Russell rompe con la tradizione del semplice caso di omicidio o furto che caratterizzava il *law and order* della letteratura precedente, introducendo – per una più lucida messa in questione della giustizia – figure profondamente disallineate rispetto alla rigida morale vittoriana. In *Leaves from the Diary of a Law-Clerk*, il romanziere si spinge a raccontare, attraverso il filtro dell'indagine, quelli che definisce “the darker chapters of our social history” (ivi, p. 5). Emblematico è il racconto “The Diamond Necklace”, in cui il furto di un gioiello in ambiente borghese culmina nell'inattesa incriminazione di Emily Somers, una giovane apparentemente irreprensibile: “the missing diamond necklace and cross were found carefully enveloped and concealed in the lining! Miss Somers fainted, and had only partially recovered when she found herself again in the chaise, and this time accompanied by a constable, who was conveying her to prison” (ivi, p. 14). Il suo arresto sconvolge l'opinione pubblica, proprio perché incrina l'assunto, allora largamente condiviso, secondo cui una fanciulla rispettabile non avrebbe mai potuto macchiarsi di alcun reato:

Emily Somers was brought in and arraigned. A murmur of sympathy and sorrow ran through the crowd at the sad spectacle, in such a position, of one so young, so fair, so gentle, so beloved, – ay, so beloved, as all could testify who witnessed the frightful emotion depicted in Lieutenant Wyndham's countenance when the prisoner was placed in the dock: it was a speechless agony, and so violent, that I and the Reverend Mr Eidgway caught hold of his arms and endeavoured to force him out of the Court. He resisted desperately; a deep sob at last gave vent to the strangling emotion which convulsed him, and he became comparatively calm (ivi, p. 23).

Ancora più paradigmatico è il racconto “Bigamy or No Bigamy”, in cui – come esplicita senza ambiguità il titolo stesso – viene tematizzato un argomento proibito, capace di scuotere il pubblico vittoriano. In certi ambienti borghesi, perfino far cenno al reato di bigamia risultava sconveniente; eppure, nel titolo russelliano, il termine compare addirittura due volte, mettendo in discussione l'episteme del diciannovesimo secolo. Infatti, qui si narra la vicenda della contessa di Seyton, un'aristocratica mal maritata che, alcuni anni prima, aveva sposato Lord Gosford soltanto per dimostrare al “world, and Mr Arthur Kingston and his proud father especially, that she had a spirit” (ivi, p. 220). Più tardi, dopo l'apparente morte del coniuge, la donna si lega per desiderio a un altro uomo, contraendo di fatto un matrimonio bigamo. Infatti, Gosford, alla data delle seconde nozze, non era morto, era stato semplicemente colpito da una sincope da cui si era inaspettatamente ripreso, vivendo altri sei mesi: “Gosford had not died at the time his death was announced to her, having then only fallen into a state of syncope, from which he had unexpectedly recovered, and had lived six months longer” (ivi, p. 222). La protagonista, intrappolata in una situazione illegale e moralmente scandalosa, diviene bersaglio facile di un bieco ricatto da cui riuscirà a svincolarsi solo grazie all'azione attenta e minuziosa degli agenti di polizia – ulteriore segno della centralità crescente della figura dell'investigatore che interviene per ristabilire ordine e giustizia in un contesto sociale attraversato da tensioni profonde. La narrativa di Russell non solo intercetta le ansie del presente, ma le sviluppa in forme letterarie che prefigurano alcuni tratti salienti della *sensation fiction*. In tal senso, è importante sottolineare che le indicibilità morali e sociali, celate dietro la facciata del perbenismo vittoriano e portate in superficie da questo

genere narrativo, vengono riprese in blocco e riorganizzate all'interno di strutture più codificate e rigide. Il romanzo poliziesco raccoglie l'eredità del sensazionalismo, riformulando le ambientazioni claustrofobiche e i lati oscuri della psiche, in un'architettura narrativa risemantizzata. In questa svolta epistemologica, il mistero smette di essere mera minaccia morale all'ordine costituito sociale e si trasforma in un dispositivo narrativo volto a ristabilire l'equilibrio compromesso.

2. Wilkie Collins tra strategie di forma e contenuto

Russell, partecipando al dibattito sul degrado morale della società vittoriana, getta le basi per una narrativa che, lasciandosi alle spalle la linearità del *Bildungsroman*, si apre a forme ibride, distinte da suspense, inquietudine e rottura dei codici morali – una capacità di azione che si attiva attraverso dinamiche sociali e rappresentazioni letterarie inedite. In tal senso, la sua produzione narrativa, tutta costruita attorno al traliccio cronaca vs. finzione, segna l'inizio di una nuova stagione del romanzo inglese, stagione in cui questo cessa di essere solo strumento di formazione per diventare un dispositivo di indagine del lato oscuro della modernità. In anni in cui la polizia metropolitana di Londra non godeva ancora del pieno consenso cittadino la ricerca letteraria di Russell, cogliendo sul nascere le ansie del suo tempo e drammatizzando la realtà circostante, ha positivizzato l'immagine dell'agente e, in senso più ampio, degli organi di sorveglianza, con poliziotti-eroi che salvano dal crimine e dall'ingiustizia. La sua caratterizzazione dei primi investigatori ha contribuito a definire meglio i generi della *detection*, portando sulla pagina narrativa l'immagine di un agente risoluto ma al contempo umano che, se da un lato invade gli spazi privati – violando, in un certo senso, il *sancta sanctorum* dell'abitazione –, dall'altro, agisce per il bene comune, per impedire che il male dilaghi e prenda il sopravvento. Come si legge nella "Preface" a *Recollections of a Detective Police-Officer*: "No one can deny that the safety and peace of British hearths and homes are quite as much, if not more, due to peace-officers [...] the "courage" which, as a body, the Police evince in the discharge of their onerous and perilous duties, is, I am bold to say, as unquailing and determined" (Russell 1875, pp. iii-iv). Le tensioni intellettuali che emergono dalla prosa russelliana, unite al riscontro di pubblico ottenuto negli anni della sua produzione, contribuiscono a sveltire il cambiamento, spingendo molti autori a rivedere la propria *Weltanschauung* e ad abbandonare i confini del romanzo sociale o di formazione in favore di formule romanzesche più eterogenee e disposte ad accogliere l'irruzione del perturbante. Assieme a Dickens, che (come anticipato) su *Household Words* pubblica un breve ciclo poliziesco caratterizzato da una biologia narrativa ibrida – a metà tra reportage e finzione –, anche altri romanzieri iniziano a rinegoziare i contorni sfumati e poco orientanti della propria scrittura creativa, lasciandosi sedurre dalla prosa dinamizzata e sperimentale di Russell.

Se da un lato Dickens comincia a esplorare narrazioni capaci di accogliere il nascente immaginario investigativo, è però con autori come Collins che il processo di transizione dalla narrativa sociale alla *sensation fiction* si manifesta in modo più evidente e strutturato. Tuttavia, questo passaggio non è immediato – né tantomeno lineare. Per esempio, Collins, prima di abbandonarsi ai nuovi scenari perturbanti già *in fieri* negli anni cinquanta, attraversa una fase iniziale segnata da uno stile fortemente ancorato ai codici della tradizione primo vittoriana, non ultimo dallo stile tipicamente dickensiano. Non è un caso che il suo esordio, *Antonina* (1850), appaia oggi come un romanzo pienamente inscritto in un sistema letterario tradizionale, di stampo storico-romantico e poco incline alla tensione perturbante. L'anno successivo, nel 1851, Collins dà alle stampe un altro romanzo dal sapore antiquato, di chiara matrice dickensiana, *Mr Wray's Cash-Box, or the*

Mask and the Mystery: una storia natalizia che ripropone, con modalità ormai obsolescenti, un impianto usurato, segnato dal solito moralismo rassicurante e da un regime retorico che cominciavano a declinare. Soltanto accogliendo le spinte progettuali già in atto – e forse prendendo ispirazione proprio dalle storie di successo di Russell –, Collins riesce a reinventare la logica del suo racconto volgendo l’attenzione verso l’ineffabilità della società vittoriana: delitti, scandali, tradimenti e zone d’ombra che impongono, anche a livello diegetico, l’ingresso di nuove figure. Tra queste spicca la figura del detective, sia nella sua forma professionale sia in quella amatoriale, più tardi destinato a diventare un tropo centrale della sua produzione matura.

Un primo snodo significativo di questo cambiamento si può individuare in *Basil* (1852), opera ancora sospesa tra *romance* e *detection*, ma già in grado di inaugurare alcuni dei temi portanti che caratterizzeranno la sua scrittura successiva: violenza, adulterio, mistero. Collocati a intercalare, questi elementi, sebbene capaci di liberarlo dal grigio anonimato, scandalizzano lettori e critica, segnando un primo vero passo verso la sua *sensation fiction*. Ambientato in uno scenario domestico solo in apparenza rassicurante, *Basil* affronta argomenti inappropriati – come il matrimonio segreto, il desiderio irregolare e la vendetta –, giustificando, in retrospettiva, l’affermazione di G.K. Chesterton che lo definì “rappresentativo del suo tempo” (Chesterton 2017, p. 108). Collins si pone in ascolto delle zone opache del periodo vittoriano e le traduce in fiction, intercettando – anche grazie alla stretta collaborazione con Dickens, già sensibile a certi stimoli narrativi diffusi – alcune delle tensioni letterarie che Russell, forse tra i primi, aveva cominciato a esplorare con decisione sul finire degli anni quaranta. Ancora più chiaramente questa nuova traiettoria narrativa emerge nei racconti brevi che Collins pubblica a partire da *After Dark* (1856), una raccolta che, ibridizzando più generi, in particolare gotico e *detection*, mette in scena – in retrospettiva e attraverso lo stratagemma della cornice narrativa – episodi ambientati nel 1827. William Kerby, marito di Leah e pittore ambulante, è costretto ad abbandonare la professione in seguito a una malattia che aggrava ulteriormente la loro già precaria condizione economica. La moglie, nel tentativo di trovare una fonte di sostentamento, decide di trascrivere le storie raccontate dal marito, sperando di ricavarne un nuovo mezzo di sostegno:

“William” said I, without another syllable of preface; “I have got a new plan for finding all the money we want for our expenses here”.
 He jerked his head up directly, and looked at me. What plan?
 This: “The state of your eyes prevents you for the present from following your profession as an artist, does it not? Very well! I What are you to do with your idle time, my dear? Turn author! And how are you to get the money we want? By publishing a book!” (Collins 1902, pp. 13-14).

In particolare, è uno dei racconti di *After Dark* a rivelarsi significativo per comprendere la parabola evolutiva della scrittura collinsiana: “The Lawyer’s Story: A Stolen Letter” – originariamente pubblicato con il titolo “The Fourth Poor Traveller” in un numero speciale di *Household Words* del dicembre 1854, come dichiara egli stesso nella “Preface”⁹. “The Lawyer’s Story” rappresenta il primo racconto esplicitamente poliziesco di Collins. Seguendo il punto di vista di un avvocato, la *short story* ruota attorno a una serie di espedienti messi in atto per recuperare una lettera compromettente dalle mani di un ricattatore. Tra le altre cose, il documento contiene la confessione di un tentativo di

⁹ “[...] the other stories have appeared in the columns of *Household Words*. My best thanks are due to Mr Charles Dickens, for his kindness in allowing me to set them in their present framework”, Wilkie Collins, “Preface”, in id., *After Dark*, London, Chatto & Windus, 1902, p. iv.

falsificazione compiuto anni prima dal padre ormai defunto di una giovane istituttrice, Miss Smith. Come viene testualizzato, la lettera cominciava in questo modo:

To Francis Gatliffe, Esq., jun. – Sir, – I have an extremely curious autograph letter to sell. The price is a five hundred pound note. The young lady to whom you are to be married on Wednesday will inform you of the nature of the letter, and the genuineness of the autograph. If you refuse to deal, I shall send a copy to the local paper, and shall wait on your highly respected father with the original curiosity, on the afternoon of Tuesday next. Having come down here on family business, I have put up at the family hotel — being to be heard of at the Gatliffe Arms. Your very obedient servant,

Alfred Davager (ivi, p. 60).

Il recupero del documento, frutto di un'indagine protoinvestigativa, consente di evitare lo scandalo, rendendo infine possibile il matrimonio della donna con un giovane rampollo – Frank Gatliffe – e anticipando quell'istanza di oggettività che sarà al centro della futura narrativa collinsiana. Si prefigurano così non solo alcuni *topoi* del poliziesco, ma anche la centralità etica e narrativa della verità come motore dell'azione: “[...] things were at last made up pleasant enough. The time was fixed for the wedding, and an announcement about it – Marriage in High Life and all that – put into the county paper” (ivi 1902, pp. 54-55). Pur non sistematizzando ancora del tutto il tropo della *detection*, Collins inizia qui a esplorare dinamiche investigative che, per struttura e tono, sembrano fare eco all'impianto già sperimentato da Russell. In tal senso, *After Dark* può essere letto come un ulteriore passo nel progressivo avvicinamento dell'autore al *sensation novel*. Muovendo da questo regime discorsivo, Collins sembra approdare a toni più maturi e consapevoli, lasciandosi alle spalle le forme stantie della sua produzione giovanile. A segnare questo passaggio è la novella epistolare “The Biter Bit”: racconto-soglia, di transizione, snodo decisivo verso un sistema della narrazione inedito, in cui, in filigrana, si intravedono i prodromi di quella letteratura sensazionale che, di lì a pochi mesi, lo consacrerà come uno dei padri del genere. Si tratta di un racconto “circolare”, assai distante dalla produzione collinsiana precedente, che permette al romanziere di innestare una serie di riflessioni intimamente connesse alla trama principale. E sebbene alcuni elementi tonali e strutture della *novella* sembrino attingere al serbatoio narrativo russelliano – in particolare per l'uso performativo della voce narrante e le modalità di indagine investigativa – “The Biter Bit” ha il merito di evidenziare un legame intertestuale forte e vivace tra colleghi. Un legame che testimonia il fermento culturale dell'epoca e la circolazione non-parassitaria di idee, trasformando l'oggetto-libro in un vero e proprio laboratorio narrativo di transizione – non ultimo, richiamando la tensione sociale e morale alla base della fiction medio vittoriana.

3. Polizia, trame e passioni: la stabilizzazione del modello investigativo

Con “The Biter Bit”, anche Collins, in quanto abile sistematizzatore di modelli narrativi, riprende la figura dell'emergente poliziotto – un esponente della classe lavoratrice che, occupando una posizione di potere ostensivo, tenta di sfidare il male radicato nella società vittoriana, un male tuttavia impossibile da estirpare, perché, il più delle volte, i suoi gangli vitali risiedono nei centri di potere delle classi abbienti¹⁰. Questo racconto lungo,

¹⁰ Ho già affrontato questo tema in un precedente lavoro, in cui descrivo come la borghesia inglese, allarmata dai nuovi sistemi di sorveglianza in via di diffusione nel paese, mal tollerasse l'ingerenza della

originariamente pubblicato con il titolo “Who is the Thief?” sulla rivista *The Atlantic Monthly* nell’aprile del 1858, viene riproposto, nell’ottobre del 1859, all’interno della raccolta a cornice *The Queen of Hearts*, in cui l’autore si cimenta, per la prima volta in maniera realmente consapevole, con il genere della *detection* (cfr. Ashely 1951, p. 50). Qui, la *short story*, per meglio aderire all’architettura del progetto narrativo che la ospita, compare con un titolo profondamente modificato: “Brother Griffith’s Story of the Biter Bit”. I primi capitoli della raccolta, fungendo da *frame*, seguono le vicende dei tre fratelli Griffith, ormai in pensione, che, per ingannare il tempo e intrattenere il giovane George – figlio di uno di loro –, decidono di raccontare ogni sera una storia diversa. I loro *tales*, ispirati alle esperienze professionali maturate nel corso degli anni, inserendosi nel solco consolidato della storia a incastro, hanno uno scopo ben preciso, ovvero quello di procrastinare il più possibile la partenza della bella Jessie Yelverton – la regina di cuori che dà il titolo al volume –, affinché George possa trovare il tempo e il coraggio di dichiararsi. Ed è infatti proprio attorno alla figura della ragazza che si sviluppa la cornice romantica che fa da sfondo alle cronache dei tre anziani fratelli.

In quegli anni molti autori, nel tentativo di problematizzare il presente e, al contempo, di prendere le distanze dalla materia narrata, ricorrevano con frequenza alla tecnica dell’*embedding*, che proprio in quel periodo stava conoscendo una rinnovata fortuna. Emblematico, in tal senso, è il racconto lungo di Elizabeth Gaskell che negli anni cinquanta pubblica su *Fraser’s Magazine* “The Deserted Mansion”: racconto a incastonatura ancora oggi poco noto e indagato. Al livello intradiegetico della voce narrante si sovrappone qui una seconda storia – metadiegetica, cupa e inquietante – in cui l’autrice, goticizzando la trama, utilizza lo stratagemma della cornice per slantizzare, e al contempo filtrare, tutte le paure e le tensioni del suo tempo¹¹. Nel racconto, attraverso un audace *fictional recentering*, l’autrice sposta il punto di vista dalla narrazione dominante a un altrove, in uno spazio nero in cui, schermata dal tempo e dallo spazio, può tematizzare questioni tutt’altro che remote. La strategia testuale che dà abbrivio al racconto è il dipinto di una villa in rovina, esposto alla Royal Academy, che risveglia la fantasia della voce narrante – e, con essa, quella del lettore: “A few years ago, a picture appeared in the Exhibition of the Royal Academy, which peculiarly impressed my imagination; it represented an ancient ruinous dwelling, surrounded by dilapidated gardens set in somber woods” (Gaskell 1851, p. 40). Si tratta di una vicenda parallelamente minacciosa e mesmerica, da cui il narratore, immerso in un effetto di realtà perturbante, non riesce a distaccarsi: “I could not shake off the belief that reality was portrayed on the canvass” (ivi, p. 41). La storia della casa raffigurata sulla tela viene svelata attraverso un veloce scambio epistolare che, dopo poche battute, cede bruscamente il passo a una *embedded narrative* – un racconto incastonato che proietta il lettore nel passato oscuro della villa, nel cuore pulsante della vita che un tempo la abitava, fatto di misteri ineffabili, atti criminosi e psicosi.

figura emergente del poliziotto che, sebbene autorizzato, si introduceva nelle abitazioni private. Non a caso, per quasi tutto il diciannovesimo secolo, l’agente di polizia continuò a essere percepito come un intruso, un violatore del perimetro domestico, spesso accolto con ostilità proprio dalle classi più alte, riluttanti a schierarsi a favore di un’istituzione che, pur legittimata, veniva ancora respinta con una certa durezza. Per una analisi più dettagliata rimando a Salvatore Asaro, *Come la letteratura ha inventato i poliziotti. La detection di Ellen Wood in Within the Maze*, in “Testo e Senso” 27 (2024), in part. p. 103.

¹¹ Tra gli altri, per un’analisi sull’argomento gotico e scienza, si veda Elisabetta Marino, *Gothic & Science. Intersezioni tra realtà e immaginazione*, in *Letterature e culture inglesi. Temi e (con)testi dal XIX secolo a oggi*, a cura di N. Vallorani, P. Caponi, E. Monegato, Milano, Pearson, 2024, in part. pp. 54-59.

Tuttavia, è Collins – in maniera tutt'altro che dissimulata – a intercettare con più coerenza e organicità il cambiamento e, come si è visto, attraverso una fase di intensa sperimentazione letteraria, a dare forma a quello che sarebbe poi diventato il fortunato (benché all'epoca fortemente osteggiato¹²) genere sensazionale. Da questa prospettiva, sul piano narratologico, appare plausibile ritenere che il romanziere, raccogliendo un testimone importante, utilizzi una specifica sezione di *Queen of Hearts* per mettere in discussione le convenzioni – e le matrici – della fiction del tempo. Rispetto alle sue pubblicazioni precedenti, in questa raccolta Collins propone qualcosa di inedito, non tanto nei contenuti quanto nella strategia testuale¹³. *Queen of Hearts* si inserisce anche in una più ampia evoluzione del genere, dove la *crime fiction* – popolare e seriale – diventa l'*humus* perfetto per nuove forme e idee. Questa trasformazione narrativa intrapresa da Collins trova una sua espressione significativa anche nelle parole che Jessie Yelverton pronuncia alla fine del quarto e ultimo capitolo della prima parte della raccolta. Ovvero, nella sezione introduttiva che precede le storie nere dei fratelli Griffith. Queste parole appaiono particolarmente emblematiche della poetica collinsiana, soprattutto se messe in relazione con quanto espresso finora:

I'm sick to death of outburst of eloquence, and large-minded philanthropy, and graphic descriptions, and unsparing anatomy of the human heart, and all that sort of thing... isn't it the original intention, or purpose, or whatever you call it, of a work of fiction to set out distinctly by telling a story?... what I want is something... that keeps me reading, reading, reading, in a breathless state to find out the end (Collins 1899, p. 48).

“The Biter Bit” è spesso ricordato come la prima *detective story* raccontata in forma epistolare – d'altra parte, come si esplicita nella didascalia, la narrativa offerta ai lettori altro non è che un “Extracted from the Correspondence of the London Police” (Collins 1995, p. 311). A un'analisi più attenta, la *short story* rivela anche elementi che la rendono imprescindibile per uno studio più approfondito e organizzato dell'evoluzione del romanzo sensazionale. Infatti, come anticipato, il testo sembra contenere *in nuce* – e le parole della protagonista lo confermano – tutti gli elementi tipici di questo genere letterario, poco più tardi portato alla ribalta dalla serializzazione di *The Woman in White*, in particolare lo studio meglio sistematizzato della criminografia che si stava formando proprio in quegli anni.

I testi collinsiani – considerati prodromi del giallo deduttivo di inizio Novecento – rappresentano un vero spartiacque nella storia della letteratura inglese, in quanto danno origine a una scrittura inquietante, capace di penetrare in tutti gli strati della società. Si pensi, per esempio, all'esplosione di trame sensazionalizzate nel corso degli anni sessanta del diciannovesimo secolo: le librerie si riempiono di storie di vita dissoluta, violenza e amori illeciti consumati nei salotti dell'alta società. Tendenzialmente, le trame polifoniche (cfr. Ascari 2007, p. 104) della narrativa popolare di Collins ruotano attorno alla figura di

¹² Tra i numerosi oppositori del romanzo sensazionale, merita una rapida menzione Margaret Oliphant che, attraverso i suoi scritti critici spesso caustici, condusse una vera e propria crociata contro il genere e i suoi principali esponenti, in particolare Mary Elizabeth Braddon ed Ellen Wood, sistematizzatrici – assieme a Collins – del sensazionale. A dispetto del crescente successo che accompagnò la loro carriera fin dagli esordi, entrambe furono destinatarie di attacchi spesso eccessivamente severi – attacchi che, tuttavia, non risparmiarono nemmeno il celebre Collins. Anche lui, infatti, si trovò talvolta al centro di polemiche ostili nei confronti dei suoi romanzi, ritenuti eccessivamente licenziosi.

¹³ Sebbene sia Collins, con maggior consapevolezza e risonanza critica, a catalizzare la transizione verso il *sensation novel*, è tuttavia impossibile ignorare il ruolo di pionieri come Russell – o anche Dickens autore di *crime fiction* –, le cui storie a metà tra fiction e non-fiction, e l'uso tarato della voce autoriale, avevano già cominciato a infrangere molti paradigmi della narrativa vittoriana.

un detective privato – talvolta anche di un investigatore amatoriale –, che, raccogliendo e analizzando gli indizi presenti sulla scena del crimine, mostra al lettore non tanto l'orrore dei bassifondi di una Londra avvolta dalla nebbia e dalla povertà, quanto piuttosto quello che si annida nei lussuosi salotti borghesi, dove il misfatto si rivela spesso più pervasivo, oscuro, ineffabile. In tal senso, questo slittamento, questa sua “*fascination with social outsiders is matched by a well-developed interest in crime and criminality*” (Pykett 2005, p. 138), riflette un cambiamento di prospettiva radicale: il pericolo e il peccato non si annidano più soltanto ai margini della metropoli, negli interni asfittici delle case di periferia. Ora, è nel cuore stesso dell'apparente ordine vittoriano, nel centro aristocratico e borghese della rispettabilità, che il romanziere denuncia le più macabre verità, le perversioni, le vite sregolate. La tensione tra perbenismo e dissolutezza diviene un elemento precipuo – e, in tal senso, la *detection* si configura come lo strumento privilegiato per svelare non solo l'ovvia identità del *villain*, quanto soprattutto le più disturbanti ipocrisie della società del tempo. A questo riguardo, Collins stabilisce un nuovo patto con i lettori: la suspense non è mero ornamento, non funge da orpello; essa è semmai un mezzo per esplorare la complessità della mente, dell'eros e dei suoi contesti. Attraverso la sua narrativa, è proprio il soggetto borghese a essere interpellato, associato al peccato, interrogato dagli agenti di polizia, rappresentato in una luce ambigua, sospetta, moralmente compromessa e dominata dal vizio. Nondimeno, “*The Biter Bit*” presenta numerose zone di contatto con “*Legal Metamorphoses*” di Russell – non da ultimo, il tema della “*female acquaintance*” (Russell 1856, p. 89). In linea con la scrittura di Russell sono, ad esempio, le implicazioni procedurali e le tensioni interiori che affiorano già nel brano incipitario, incentrato sul furto di una somma di denaro da una cassetta di sicurezza custodita all'interno di un'abitazione privata, apparentemente inaccessibile dall'esterno. Nel racconto russelliano si legge:

The respectable agent of a rather eminent French house arrived one morning in great apparent distress at Scotland Yard, and informed the superintendent that he had just sustained a great, almost ruinous, loss in notes of the Bank of England and commercial bills of exchange, besides a considerable sum in gold. He had, it appeared, been absent in Paris about ten days, and on his return but a few hours previously, discovered that his iron chest had been completely rifled during his absence. False keys must have been used, as the empty chest was found locked, and no sign of violence could be observed (ivi, p. 86).

La trama di “*The Biter Bit*”, interamente costruita attraverso la tecnica del racconto epistolare, ruota attorno a Matthew Sharpin, un giovane agente della polizia metropolitana di Londra incaricato di indagare su un caso di furto di denaro. L'agente, intravedendo in questo caso l'opportunità per una rapida ascesa in un'istituzione all'epoca ancora giovane – e in cui era effettivamente possibile fare carriera con una certa rapidità –, si lancia nell'indagine con un misto di ingenuità e presunzione, scrivendo, con la precisione del cronachista, a Theakstone, l'ispettore capo:

At number 13, Rutherford Street, Soho, there is a stationer's shop. It is kept by one Mr Yatman, the other inmates in the house are a lodger, a young man named Jay, who occupies the front room on the second floor – a shopman, who sleeps in one of the attics –, and a servant-of-all-work, whose bed is in the back-kitchen (Collins 1995, p. 314).

Il crimine riguarda la scomparsa, nella notte, di un centinaio di sterline conservate in una scatola di latta, che Yatman aveva prelevato il pomeriggio prima dalla banca e della cui esistenza gli altri abitanti della casa erano al corrente. In particolare, l'uomo “*received the deposit in bank notes of the following amounts: one fifty-pound note, three twenty-pound notes, six ten-pound notes, and six five-pound notes*” (*ibid*). E poi ancora:

He brought the money back in an envelope placed in his breast-pocket; and asked his shopman, on getting home, to look for a small flat tin cash-box, which had not been used for years, and which, as Mr Yatman remembered it, was exactly of the right size to hold the bank notes [...] At eleven o'clock he went to bed, and put the cash-box under his pillow.

When he and his wife woke the next morning, the box was gone (ivi, p. 315).

Scegliendo di narrativizzare un tema che coinvolge ogni lettore in quanto familiare e potenzialmente verosimile – il furto di denaro –, l'autore intende creare suspense fin dalle prime righe. In quegli anni, questa tecnica narrativa – prendendo a modello le dichiarazioni degli addetti ai lavori e dei documenti divulgati dalla stampa¹⁴ – consente ai romanzieri di popolarizzare i metodi di indagine dei nascenti sistemi di sorveglianza professionale e parallelamente di trasformare – familiarizzandoli – esempi di *law and order* in materiale narrativo, aprendo così a forme inedite di rappresentazione letteraria del controllo e della giustizia. In quest'ottica, è indubbio che Collins abbia subito riconosciuto il potenziale della formula narrativa di Russell, decidendo, a sua volta, di esplorarla a fondo. Il suo intento era senz'altro quello di dare vita a una fiction capace di sfruttare pienamente gli elementi di inquietudine e mistero che suscitavano tanto interesse nei lettori. Infatti, la narrativa collinsiana riflette una chiara volontà di indagine pubblica. In questi termini, la suspense non si limita a mantenere alta l'attenzione del lettore o a rappresentare un semplice escamotage per attirare pubblico; essa è semmai un veicolo che consente di sondare la complessità ontologica del periodo vittoriano, rendendo ogni tassello dell'investigazione una chiave per comprendere le paure e le contraddizioni dell'epoca. Simmetricamente, come suggerisce D.A. Miller, questo tipo di costruzione narrativa riflette una società allo sbando – criminalizzata e autosabotante – che sfida le istituzioni (cfr. Miller 1988). E a questo piano della narrazione, il romanziere innesta due temi fondamentali, vere e proprie linee guida della sua scrittura successiva: la fallibilità della scienza in un'epoca fortemente dominata dal progresso e l'amore proibito.

In Russell si legge:

No result followed; and spite of the active exertions of the officers employed, not the slightest clue could be obtained to the perpetrators of the robbery. The junior partner in the firm, M. Bellebon, in the meantime arrived in England, to assist in the investigation, and was naturally extremely urgent in his inquiries: but the mystery which enveloped the affair remained impenetrable (Russell 1856, p. 145).

Benché l'orientamento narrativo sia simile, nel racconto di Collins, sulla scorta di forze centrifughe non ancora del tutto stabilizzate, risiede una descrizione caricaturale e stereotipata dell'agente di polizia caratterizzato come “testa vuota” o “bestia”:

That empty-headed puppy, Mr Matthew Sharpin, has made a mess of the case of Rutherford Street, exactly as I expected he would. Business keeps me in this town; so I write to you to set the matter straight. I enclose, with this, the pages of feeble scribble-scrabble which the creature, Sharpin, calls a report (Collins 1995, pp. 326-327).

¹⁴ Si pensi alla fama di *The New Calendar*, il bollettino sui crimini e i criminali dei secoli diciotto e diciannove, o, ancora di più, alla *Illustrated Police News*, pubblicata per la prima volta nel 1864, probabilmente come conseguenza del successo del genere sensazionale in letteratura, che ha spinto a rivedere forma e contenuti dell'*Illustrated London News*, lanciato nel 1842, per soddisfare le crescenti richieste di un pubblico sempre più affamato di storie di crimini e atti illeciti. Per un approfondimento sulla genesi della rivista, rimando a Steve Jones, *The Illustrated Police News: Victorian Court Cases and Sensational Stories*, London, Wicked House Publishing, 2002.

In questa dialettica si può riconoscere il solco che conduce verso uno *Zeitgeist* capace di aprire alcune delle matrici più significative della *sensation fiction*. Come si è visto, entrambi i romanzieri costruiscono le loro trame attorno al mistero e all'indagine, ma divergono profondamente per quanto riguarda la gestione della voce narrante e la rappresentazione del personaggio investigativo. Russell adotta un tono serio, volto alla restituzione dell'immagine affidabile e matura della moderna polizia statale; Collins, pur muovendosi all'interno di un impianto investigativo solido, costruisce una figura goffa e ineffettuale, che indebolisce l'archetipo mediovittoriano del poliziotto-eroe. Tale visione emerge in un passaggio veloce ma centrale della *short story* collinsiana, dove, nonostante la strategia adottata da Sharpin risulti apparentemente efficace, l'esito si carica di sfumature grottesche:

I am delighted to say that I have two holes in the partition, instead of one. My natural sense of humour has led me into the pardonable extravagance of giving them both appropriate names. One I call my Peep-hole, and the other my Pipe-hole [...] Thus, while I am looking at Mr Jay through my Peep-hole, I can hear every word that may be spoken in his room through my Pipe-hole (ivi, pp. 317-318).

La rappresentazione caricaturale viene rafforzata da un successivo riferimento al fatto che l'agente non ha compiuto “any little criminating discovery in the lodger's room” (ivi, p. 320). Evidente appare la differenza con l'irreprensibile indagine russelliana, in cui, grazie all'efficace strategia dell'*ἐνύπνεια*, la *detection* diventa uno stratagemma imprescindibile – sia narrativo che investigativo – per offrire un'immagine credibile e positiva dell'agente. In tal senso, questo dispositivo narrativo sembra rivelare un chiaro debito nei confronti della *crime fiction* di transizione tra gli anni quaranta e cinquanta, che aveva già fatto del paradosso investigativo il centro della propria struttura e del proprio immaginario. Si pensi, per esempio, al celebre enigma della camera chiusa, in cui la vittima viene ritrovata morta o derubata in un ambiente apparentemente inaccessibile dall'esterno, rendendo il crimine misterioso e inspiegabile. La stessa idea di *locked-room*, setting privilegiato della *sensation fiction*, intensifica la tensione narrativa e genera un senso di ansia e inquietudine nel lettore costretto a muoversi con movimenti forzati nello spazio claustrato di un luogo asfittico. La stanza chiusa si configura come un ulteriore dispositivo di controllo narrativo, attraverso cui il romanziere, selezionando di volta in volta cosa mostrare, può orientare con precisione lo sviluppo ansiogeno del racconto. I due racconti risultano anche affini per la presenza di un altro tratto fondamentale della *sensation fiction*, ovvero il sentimentale declinato nella sua forma più indicibile e trasgressiva. Questo motivo, che negli anni sessanta verrà esplorato in modo più sistematico da autori come Charles Reade (con le sue relazioni extraconiugali scandalose), Ellen Wood (con le sue donne vampirizzate) o Mary Elizabeth Braddon (con le sue figure femminili manipolatrici), affiora in Russell e nel primo Collins con un'intensità inaspettata e, per certi versi, audace. In “Legal Metamorphoses”, la presenza femminile – in particolare quella di Madame Levasseur – rappresenta un primo nucleo di tensione narrativa, accentuato dalle origini francesi della donna, che nell'immaginario britannico di quel periodo richiamano un'idea di decadenza morale. Infatti, Madame Levasseur, fungendo da agente destabilizzante, prende i contorni di un'alterità perturbante – e si fa sineddoche dell'idea vittoriana della Francia come luogo di dissolutezza. In questo modo, l'integrità del detective inglese si configura non solo come virtù individuale, ma come vera e propria risposta ideologica. Tuttavia, il potenziale erotico di questa figura resta sullo sfondo, lasciando spazio a un'indagine più professionalizzata, in cui il poliziotto si conferma integerrimo e resistente al fascino femminile. Non a caso, in prossimità del finale, quando l'indagine giunge a compimento,

le donne si dileguano e la risoluzione avviene senza che la polizia si lasci fuorviare dalle loro parole:

and having at last thoroughly pinioned and secured them, and carefully gathered up the recovered plunder, we left Oak Cottage in triumph, letting ourselves out, for the woman-servant had gone off, doubtless to acquaint her mistress with the disastrous turn affairs had taken. No inquiry was made after either of them (Russell 1856, p. 165).

Questo finale evidenzia una differenza con Collins, che, nella sua *short story*, intrama un amore conturbante, e fa sì che il poliziotto, sedotto dalla bellezza intrigante di Mrs Yatman – nei fatti la ladra del denaro nella cassetta e moglie della vittima – venga sviato, credendo erroneamente che il colpevole sia uno degli inquilini dell'edificio dove è avvenuto il misfatto. Questi aspetti sono evidenti nelle citazioni che seguono:

She shook her head and sighed. It was a soft, languid, fluttering sigh – and, upon my life, it quite upset me. For the moment I forgot business, and burned with envy of Mr Yatman (Collins 1995, p. 320).

Here my enthusiastic devotion to business got the better of my tender feelings. I looked – winked – nodded – left her (*ibid.*).

Mrs Yatman (that superior woman) favoured me with a charming look of intelligence (*ivi*, p. 321).

She said, “Oh Mr Sharpin” again – and blushed of a heavenly red – and looked down at her work. I could go to the world’s end with that woman, if Mr Yatman would only die (*ivi*, p. 322).

L'indagine che ne scaturisce risulta inevitabilmente viziata, deviata da una sessualità che acceca l'agente Sharpin, spingendolo a inseguire sospettati palesemente innocenti. È proprio questa perdita di lucidità, alimentata dal fuoco della lussuria, a condurlo infine all'estromissione tanto dall'indagine quanto dalle stesse forze di polizia.

Questi temi – l'indagine e l'eros perturbante – tornano a più riprese in tutta la narrativa collinsiana successiva, garantendo al suo autore fama e riconoscibilità. Con la narrativizzazione di questi ulteriori elementi, il romanziere non si limita a costruire un racconto diegeticamente avvincente, ma, da un punto di vista teorico, radicalizza numerosi interrogativi morali. In tal senso, è solo più tardi che Collins darà un'impostazione più professionale alla sua indagine narrativa, pur proseguendo nell'*enplotment* di relazioni illecite e inquietanti. Basti pensare al furto del diamante conservato in ambiente domestico nel romanzo *The Moonstone* o, ancora di più, alla morte inspiegabile di Sara Macallan, il personaggio da cui prende abbrivio la trama sensazionalizzata di *The Law and the Lady*. In quest'ultimo romanzo, la donna viene trovata avvelenata nel proprio letto, in una stanza apparentemente inaccessibile dall'esterno. L'accusa ricade immediatamente sul marito, Eustace Macallan, la cui vita viene ineluttabilmente compromessa dall'impossibilità di provare la propria innocenza. Benché, per assenze di prove schiaccianti, il verdetto finale sia *not proven* – formula che non implica una condanna formale –, Eustace è comunque costretto a lasciare il paese e a costruirsi una nuova identità, sotto il falso nome di Woodville, nel vano tentativo di riconquistare una parvenza di normalità. Ogni nuova relazione, ogni incontro, si fonda sulla menzogna: l'onta dell'essere stato ritenuto un possibile uxoricida, sebbene innocente, lo perseguita dall'interno e dall'esterno. Eustace, possiede un'indole sensibile e dolce – “the tenderest and gentlest yes” (Collins 1903, p. 5), “his smile is rare and sweet; his manner perfectly quiet and retiring” (*ivi*, p. 6). Nonostante

il dolore del lutto e l'ambiguità del proprio passato, è ancora capace di amare. Si lega a Valeria Brinton, che infine sposa, sotto la sua nuova identità. Nella fragile felicità coniugale, tutto si volge placidamente, finché la verità non riaffiora, violenta e inarrestabile, minacciando di distruggere il nuovo equilibrio faticosamente raggiunto. Ed è proprio l'indagine *à rebours* a costituire il fulcro narrativo del romanzo: la scena del crimine viene gradualmente ricostruita, emergono nuovi dati e testimonianze – ma è soprattutto la convocazione in tribunale di alcuni esponenti dell'alta borghesia, sottoposti a duri interrogatori, a rappresentare il vero tratto originale, a creare un precedente storico che coincide con il punto di svolta dell'indagine. La tensione narrativa cresce esponenzialmente con il ritrovamento di alcune lettere e pagine di diario, emerse grazie a una ricerca più puntuale e meno deferente nei riguardi dello status sociale dei nuovi sospettati da parte della polizia metropolitana. Questi documenti, sepolti in un *dust-heap*: “they had engaged men to dig into the mound and to sift the ashes” (ivi, p. 392), portano alla luce un amore illecito – e impossibile – che, come spesso accade nei romanzi sensazionali, sovverte le apparenze e riassegna le colpe. È chiaro che, con una narrazione di questo tipo, tutto dipende dalla penna dell'autore, che – abilmente e strategicamente – impedisce al pubblico di individuare la soluzione, conducendolo verso una verità che viene smontata qualche pagina dopo, fino al *coup de théâtre*.

Per concludere, il lavoro di comparazione tra Russell e Collins risulta molto utile per mostrare come un genere letterario – la *sensation fiction* in questo caso – emerga da una condivisione di idee e intuizioni, da un accumulo culturale e non abbia dunque una matrice monolitica. Ciascuna a suo modo, l'opera di Russell e quella di Collins contribuiscono alla nascita di una nuova iconografia narrativa che, mescolandosi e contaminandosi, finisce per confluire in un genere ibrido, inquieto e conturbante. Se Russell getta le basi per la costruzione di un poliziesco di rara potenza assieme a tensioni erotiche e *liaisons* pericolose, Collins, recependo anche le suggestioni dickensiane, impara a manipolare questi materiali inediti, caricandoli di ambiguità desiderante, passioni proibite e mistero, fino a mappare – con le fantasmagorie della sua donna in bianco – le coordinate della cosiddetta *sensation fiction*. In questo dialogo in filigrana tra i due romanzieri è possibile leggere la stessa metamorfosi del *novel* del diciannovesimo secolo, aperto a contaminazioni e riflessioni metanarrative in grado di decodificare le inquietudini nervose e le alterazioni della cognizione e delle identità. In definitiva, il contributo di Russell e Collins al poliziesco non si esaurisce nella semplice adozione di modelli di indagine, ma risiede soprattutto nella capacità di definirne i confini, ibridandolo con il romanzo sociale e gotico, fino a farne non solo uno strumento di suspense, ma un vero e proprio dispositivo interpretativo della modernità.

Bionota: Salvatore Asaro ha un dottorato di ricerca in Letterature comparate ed è professore a contratto presso l'Università degli Studi della Tuscia (Viterbo). I suoi studi sono principalmente rivolti alla letteratura inglese dell'Otto-Novecento, con particolare riferimento al romanzo sensazionale/modernista e agli studi sulla mascolinità; si è inoltre a lungo occupato del rapporto tra letteratura moderna e mondo classico e delle teorie contemporanee della traduzione. Oltre ad aver pubblicato diffusamente su scrittori vittoriani e modernisti, di recente ha anche tradotto e curato la prima edizione italiana del romanzo di Ellen Wood *La maledizione (The Unholy Wish)*. È autore della monografia *Itinerari modernisti. Lo spazio nella narrativa di E.M. Forster* (2024).

Recapito autore: salvatore.asaro@unitus.it

Riferimenti bibliografici

- Asaro S. 2024, *Come la letteratura ha inventato i poliziotti. La detection di Ellen Wood in Within the Maze*, in "Testo e Senso" 27, pp. 101-111.
- Ascari M. 2007, *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, Palgrave Macmillan, New York.
- Ashely R.P. 1951, *Wilkie Collins and the Detective Story*, in "Nineteenth-Century Fiction", 6 [1], pp. 47-60.
- Beller A.M. 2013, *Sensation Fiction in the 1850s*, in Mangham A. (ed.) 2013, *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 7-20.
- Chesterton G.K. 2017, *L'età vittoriana nella letteratura*, Adelphi, Milano.
- Collins W. 1899, *Queens of Heart*, Harper & Brothers Publishers, New York and London.
- Collins W. 1902, *After Dark*, Chatto & Windus, London.
- Collins W. 1903, *The Law and the Lady*, Chatto & Windus, London.
- Collins W. 1995, *The Complete Shorter Fiction*, edited by Julian Thompson, Carroll & Graf Publishers, New York.
- Costantini M. 2015, *Sensation and Professionalism in the Victorian Novel*, Peter Lang, Bern.
- Dickens C. 1850, *A Detective Police*, in "Household Words" I (27 July and 10 August), pp. 409-414, 457-460.
- Gaskell E. 1851, *The Deserted Mansion*, in "Fraser's Magazine" XLIV, pp. 40-43.
- Jones S. 2002, *The Illustrated Police News: Victorian Court Cases and Sensational Stories*, Wicked House Publishing, London.
- Kundera M. 2008, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano.
- Mangham A. (ed.) 2013, *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marino E. 2024, *Gothic & Science. Intersezioni tra realtà e immaginazione*, in Vallorani N., Caponi P. e Monegato E. (a cura di), *Letterature e culture inglesi. Temi e (con)testi dal XIX secolo a oggi*, Pearson, Milano, pp. 51-75.
- Miller D.A. 1988, *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Peters C. 1991, *The King of Inventors*, Secker & Warburg, London.
- Pykett L. 2005, *Wilkie Collins*, Oxford University Press, Oxford.
- Russell W. 1856, *The Recollections of a Detective Police Office*, W. Kent & Co., London
- Russell W. 1857, *Leaves from the Diary of a Law Clerk*, J. & J. Brown & Co., London.
- Russell W. 1863, *Autobiography of an English Detective*, John Maxwell & Co., London.
- Russell W. 1901, *Recollections of a Detective Police-Officer*, Lock & Tyler, London.