



ADAPTING HISTORICAL CHARACTERS FOR THE SCREEN:
DAL *DAN LENO* DI PETER ACKROYD
AL *LIMEHOUSE GOLEM* DI JUAN CARLOS MEDINA

di

Giuseppina Di Gregorio

A biographical subject is real, and yet at the same time created; a fictional character is created, and yet at the same time real. [...] In both novels and biographies, of course, there is a story sometimes known as history.

Peter Ackroyd¹

1. *Adaptation Studies e romanzi neo-Vittoriani*: stato dell'arte

Il titolo di questa sezione si riferisce in maniera esplicita alla metodologia d'analisi che si intende utilizzare, ovvero quella incentrata sulla nozione di *adaptation*. Nozione che viene intesa dagli specialisti di *translation studies* come «one type of intervention on the part of translators, with a distinction being drawn between deliberate interventions and deviations from literality»². In questa sede, l'approccio che viene favorito è quello che vede il processo di adattamento come

[...] a reterritorialization of the original work and an “annexation” in the name of the audience of the new version. [...] associated with advertising, audiovisual and inter-semiotic translation, and localization. The emphasis here is on preserving the character and function of the original text, in preference to preserving the form or even the semantic meaning, especially where acoustic and/or visual factors have to be taken into account³.

¹ P. Ackroyd, *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures*. Edito con un'introduzione di T. Wright, Londra, Chatto & Windus, 2002, p. 367.

² G.L. Bastin, “Adaptation” in M. Baker and G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 2020, p. 10.

³ *Ibidem*.

Con specifico riferimento all'analisi condotta da L. Hutcheon in *A Theory of Adaptation*, il processo intrinseco alla trasposizione cinematografica (o della *transmediation*, passaggio da un medium all'altro) viene associato alla traduzione e alla parafrasi, identificando le seguenti affinità:

[...] in most concepts of translation, the source text is granted an axiomatic primacy and authority, and the rhetoric of comparison has most often been that of faithfulness and equivalence [...] recent translation theory argues that translation involves a transaction between texts and between languages and is thus 'an act of both inter-cultural and inter-temporal communication [...] The idea of paraphrase is an alternative frequently offered to this translation analogy [...] one of its first meanings is 'a free rendering or amplification of a passage'⁴.

Il riferimento ad una transazione di significato, vista in un'ottica sia culturale sia temporale, è senza dubbio adatto a descrivere il processo messo in atto dalla narrativa neo-Vittoriana in generale. Infatti, diversi sono stati gli studi pubblicati nel tentativo di definire il fenomeno neo-Vittoriano, sia dal punto di vista del genere sia dal punto di vista dei temi presi in esame, come ad esempio il lavoro di Kaplan (2007), *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, il testo di Heilmann e Llewellyn, *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, o ancora *The Victorians in the Rearview Mirror* di Joyce, la serie curata da Kohlke e Gutleben per Brill-Rodopi. In questo contesto, il presente lavoro si inquadra nella zona liminale rappresentata dagli *Intermedial Studies*⁵, in quanto, attraverso l'analisi del testo sorgente e della 'traduzione' cinematografica, si propone di cogliere le peculiarità di un genere sottoposto ad un processo di rimediazione/transmediazione che tenga conto delle potenzialità e dei limiti del mezzo utilizzato, con particolare riferimento alla dimensione multimodale della fruizione da parte del pubblico. Diventa dunque fondamentale in quest'ottica riconsiderare

the subgenres or practices of adaptation and appropriation a[s] genuinely celebratory comprehension of their capacity for creativity, and for comment and critique [...], [since they] are not merely belated practices and processes; they are creative and influential in their own right⁶.

In questo contesto, il *Dan Leno and the Limehouse Golem* di Peter Ackroyd diventa paradigma di una modalità ricettiva postmoderna attraverso la riscrittura/appropriazione del testo sorgente. Nelle pagine che seguono, al fine di faci-

⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006, p. 17.

⁵ J. Bruhn and B. Schirrmacher, *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, London and New York, Routledge, 2022.

⁶ J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2006, p. 160.

litare l'analisi del prodotto cinematografico, verranno prese in esame le caratteristiche del testo scritto, dal punto di vista del genere letterario e del ruolo svolto dai personaggi⁷.

2. *Dan Leno and the Limehouse Golem* di Peter Ackroyd

Avendo brevemente introdotto il concetto di *Adaptation*, prendendo le mosse dalla citazione in epigrafe, si intende qui analizzare la forma di convivenza che si instaura tra *history* e *fiction* nel romanzo oggetto d'esame, *Dan Leno and the Limehouse Golem*, con particolare riferimento alla mediazione operata da Peter Ackroyd. In un breve articolo apparso sul *Telegraph*, lo scrittore sostiene infatti:

[...] and why should a novelist not also be a historian? To force unnatural divisions within the English language is to work against its capacious and accommodating nature. To expect a writer to produce only novels, or only histories, is equivalent to demanding from a composer that he or she write only string quartets or piano sonatas⁸.

Il luogo comune che debba a tutti i costi esistere una distinzione tra l'essere uno scrittore e l'essere uno storico è dunque considerato come qualcosa di innaturale, una divisione che tradisce l'essenza stessa della lingua inglese. Questa visione diventa centrale nell'opera che ci si appresta ad analizzare, in quanto, sebbene il romanzo colpisca il lettore per la serie di efferati omicidi che dominano la scena, presentando caratteristiche riconducibili al *sensation novel* vittoriano, potrebbe essere definito in realtà come una sorta di biografia di Dan Leno. Quasi a voler esplicitare questo duplice proposito, Ackroyd scrive che, nonostante «[h]is monologues are now quite forgotten [...] I bring him to your attention now because I truly believe that he was a great English genius»⁹. Nell'intento di riscoprire la figura del famoso comico inglese, lo scrittore decide di presen-

⁷ Al fine di delimitare il focus dell'analisi, è stato necessario selezionare alcuni elementi di analisi, ovvero i componenti della trama e il ruolo dei personaggi, fittizi e storici. Gli studi esistenti sull'opera di Ackroyd si sono invece concentrati sulla dimensione labirintica dello spazio, come ad esempio il lavoro di J. Gibson e J. Wolfreys, *Peter Ackroyd: the Ludic and the Labyrinthine* (in cui la città viene vista come una serie di ripetizioni e palinsesti) e *Metafiction and Myth in the Novel of Peter Ackroyd* di S. Onega. Inoltre, sebbene intesi per rappresentare più opere contemporanee, i concetti di nomadic rambling di G. Letissier e di flâneur di V. Guignery rendono perfettamente il rapporto tra personaggio e città, fornendo una prospettiva che è *heuristic, aesthetic, and emotional* allo stesso tempo.

⁸ P. Ackroyd, 'Peter Ackroyd on History: My epic research for our turbulent roots', *The Telegraph*, 25 Aug 2011.

⁹ P. Ackroyd, *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* cit., p. 335.

tarla ai contemporanei sia attraverso dei saggi (una via di mezzo tra scritti di costume e vere e proprie biografie in versione ridotta), come ad esempio *London Luminaries and Cockney Visionaries*, sia attraverso un romanzo, sottolineando ancora una volta l'eguale dignità che intende conferire ad entrambi i generi.

Publicato per la prima volta nel 1994 con l'edizione *hardcover* di Sinclair-Stevenson, a cui fa seguito nel 1995 l'edizione *paperback* di Vintage, l'opera è riconducibile al romanzo storico postmoderno, più in particolare al romanzo neo-Vittoriano, presentando una commistione di *facts* e *fiction*. Come infatti scrive David L. Higdon,

[...] although these works involve historical figures, constantly question the continuities between past and present, and foray deep into metafictional experiments, Ackroyd rejects being called either an historical novelist or a postmodernist, preferring to identify with what he calls 'English music' and the Cockney visionary traditions, a stance which marks him as both¹⁰.

Ed è proprio dalla definizione che Ackroyd offre di 'English Music' che qui si intende iniziare per l'analisi di quella che rappresenta la quintessenza stessa della letteratura inglese, ovvero *the Englishness of English Literature*, definita come:

if this is part of the culture of Catholic England, it is also something we find in what Charles Dickens called the 'streaky bacon' effect of the narratives. It is in Sidney's *Arcadia*. It is in the advertisements placed on Reynolds's Great Theatrical Booth in August 1730, when he announced 'a medley of mirth and sorrow' as well as a puppet show which would be 'comical, tragical, farcical, droll'. It is everywhere. It has been described as baboonery but let us call it, more politely, heterogeneity. It lies in a characteristic mixture of forms and styles, in the alternation between tragedy and comedy, in the unwillingness to maintain one mood for very long, in the manipulation of form for theatrical effect¹¹.

L'alternanza di momenti di pura comicità a scene ricche di pathos è dunque il segreto che si cela dietro la grande tradizione letteraria inglese, in cui Ackroyd si inserisce sfruttando appieno le potenzialità offerte dal *polyphonic text* e, soprattutto, dal *pastiche*. Inoltre, va rilevato che lo scrittore accenna ad una manipolazione della forma al fine di ottenere un *theatrical effect*, elemento che avvalorava la tesi che qui si intende sostenere: il romanzo di Ackroyd oggetto

¹⁰ D.L. Higdon, "Colonising the Past: The Novels of Peter Ackroyd" in Acheson, J. and S. C.E. Ross (eds.), *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 217.

¹¹ P. Ackroyd, *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* cit., p. 337.

d'esame si incentra sulla metafora del teatro, della *mis-en-scène*, in quanto la rappresentazione può essere riferita non solo alle relazioni interne tra i personaggi, ma anche e soprattutto, a quella esterna tra scrittore e lettore. Nelle pagine che seguono verranno analizzate quelle che sono le caratteristiche principali del *Dan Leno and the Limehouse Golem* in relazione ad alcuni generi letterari, tra cui la biografia, il *sensation novel* vittoriano, e la *Historiographic Metafiction*, con particolare riferimento al *neo-Victorian Novel*.

Adattando qui le affermazioni di Linda Hutcheon a proposito di J. Fowles, e riprese da Dana Shiller nel suo articolo "The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel", le caratteristiche finora qui delineate, tutte squisitamente postmoderne, non impediscono ad Ackroyd di essere «intimately concerned with its specifically Victorian social context»¹². Il risultato è una *Historiographic Metafiction*, in cui Ackroyd cotruisce dei *threads*¹³ (bidirezionali) che collegano gli eventi tra loro, per poter creare la propria interpretazione del passato. Come si avrà modo di discutere più avanti in maniera dettagliata, la commistione di *facts* e *fiction* può essere rappresentata dalla pièce teatrale *Misery Junction*, che gioca un ruolo cruciale nella vita dei coniugi Cree e, allo stesso tempo, è destinata ad influenzare anche l'opera di Oscar Wilde. Così come l'intervento salvifico di Dan Leno a favore della famiglia Chaplin: un intervento che crea un legame tra tre diverse generazioni di comici inglesi grazie al luogo in cui l'incontro avviene, ovvero la casa appartenuta a Joseph Grimaldi.

Secondo Peter Ackroyd, la distinzione solitamente operata tra biografia e romanzo risulta essere contraria alla natura stessa dei testi, in quanto le affinità tra i due generi sono molteplici, come ad esempio le tecniche e i principi compositivi, e la stessa ricerca che li sottende. Lo scrittore ritiene infatti che l'unica differenza tra i generi consiste nel fatto che, «the biographer can make things up, but that a novelist is compelled to tell the truth»¹⁴. Un'affermazione del genere è senz'altro rivoluzionaria, sovversiva, in quanto nell'immaginario collettivo ai due generi viene attribuita una valenza diametralmente opposta: a differenza del romanzo, si ritiene che la biografia aderisca maggiormente ai *facts* e, di conseguenza, che sia proprio quest'ultima il genere *truthful*. Secondo lo scrittore, invece, il biografo ha a disposizione dei *devices* appropriati, atti a colmare le lacune, le carenze di informazione sul soggetto (attraverso delle citazioni, ad esempio); il romanzo non possiede di questi strumenti, ed è proprio per questo che il romanziere

¹² L. Hutcheon, *Poetics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1988, p. 45.

¹³ Richiamando qui volutamente il lavoro di A. Fleishman, *The English Historical Novel*, Baltimore, University Press, 1971.

¹⁴ P. Ackroyd, *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* cit., p. 367.

[...] is somehow bound to tell the truth, I mean that the power of the vision or the imagination must be strong and genuine enough to impress the reader with the force of reality itself. [...] So in essence the novel is the more truthful form¹⁵.

Il romanzo diventa dunque mezzo di conoscenza, quasi uno strumento per educare, in quanto serve «to impart a vision of the truth to the reader»¹⁶, e attraverso una *creative imagination* il passato può così essere recuperato. Se in passato, dunque, i due generi espletavano un ruolo fondamentalmente diverso, in un certo senso quasi complementare, nella visione di Ackroyd la biografia, che diventa una sorta di sostituto del *critical thought*, si fonde al romanzo: il risultato è un *biographical novel/novelistic biography*, un genere che trova la sua ragion d'essere¹⁷, e, soprattutto, assume un significato tutto nuovo, proprio con Ackroyd, e di cui *Dan Leno and the Limehouse Golem* è di certo uno dei migliori risultati. Il romanzo altro non è che una biografia di Dan Leno, un omaggio alla sua figura ormai dimenticata dal grande pubblico. La vita del comico non solo fa da sfondo all'intera vicenda, ma è proprio Leno a ricoprire il ruolo più importante nell'ultima scena del romanzo: recitando la frase «here we are again»¹⁸, già pronunciata dalla stessa Elizabeth in apertura, viene segnato un nuovo inizio, proprio come un cerchio che in realtà non può chiudersi. Una fusione che si sostanzia nelle stesse parole di Ackroyd:

my novels and biographies, which are set in the past, are engaged in precisely the same activity. They are not historical novels, or biographies, in the sense that they are concerned only with the minutiae of past times. They also dwell in the present. They are written in the present, after all¹⁹.

Nel gioco di rimandi intertestuali e intratestuali che costituisce la struttura dell'opera, Peter Ackroyd, come del resto molti altri scrittori postmoderni, non fa mistero dei testi che cita e delle forme che utilizza, anzi rielabora: nel caso dell'opera in esame, è possibile riscontrare diversi elementi che rimandano in maniera chiara ed univoca al *sensation novel*, come accennato in apertura. Per ragioni di *brevitas*, rinviando ad altra sede una discussione più ampia sulla ri-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ In *Speech genres and other late essays* di M. Bakhtin, si legge che: «In general the biographical novel has never actually existed in pure form. There was only the biographical (autobiographical) principle for shaping the novel's hero and certain aspects of the novel that corresponded to this configuration». *Speech genres and other late essays*, translated by V.W. McGee, edited by C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 2004, p. 17.

¹⁸ P. Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem*, London, Silnclair-Stevenson, 1994, p. 182.

¹⁹ Ivi, p. 368.

presa postmoderna di questo genere, il *neo-sensation novel*, si vuole qui citare quanto Grace Moore scrive a proposito di questo *sub-genre*:

adopting Gutleben's "iceberg" metaphor, there are some texts that protrude from the water and should obviously be regarded as representative of the "neo-sensational". Novels that would clearly fit into Marsh's category include Charles Palliser's *The Quincunx* (1989), Peter Ackroyd's *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1995) [...] Each of these texts is modelled on the work of nineteenth-century sensation writers, including Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins, and Charles Dickens, and each overtly engages with the sensation form²⁰.

Ackroyd però non si limita esclusivamente alla ripresa di fatti sensazionali: facendo esplicito riferimento all'abitudine dei giornali dell'epoca di ri-elaborare/adattare i fatti di cronaca, arricchendo gli eventi con dettagli sensazionali e suffragando le varie versioni con i resoconti di presunti testimoni che possano rilasciare delle interviste (come, ad esempio, l'intero capitolo secondo), rende i quotidiani parte integrante della sua narrazione.

Inoltre, proprio come i *sensation novels* vittoriani, anche in *Dan Leno and the Limehouse Golem* si riscontra un plot basato su un gioco di coincidenze: non solo i principali sospettati degli omicidi occupano regolarmente posti contigui all'interno della British Library, ma tutti, seppur con finalità diverse, vengono a contatto con il saggio di T. De Quincey, "On Murder Considered As One of the Fine Arts". È la coincidenza il vero motore dell'azione, come del resto conferma il narratore della storia quando dice «in one of those coincidences that are so much part of this, or any, history»²¹. Anche gli omicidi del golem sembrano essere dettati da coincidenze: si pensi a quando Cree (ovvero Elizabeth) incontra Karl Marx e decide che sarà lui la sua vittima, ma poi, quando ritorna a Scofield Street, si accorge che in realtà non è lui il proprietario della casa in cui si era recato. Ad ulteriore riprova di quanto affermato, si veda quanto scrive Winifred Hughes relativamente al ruolo della coincidenza nella narrativa sensazionalista:

For the sensation novelists – groping toward the secrets contained by the realist novel, determined to disrupt its celebrated equipoise – plot meant accident rather than logic, coincidence rather than consequence. Action and event, both what had happened in the secret past and what would happen next, were valued as ends in themselves²².

²⁰ G. Moore in Gilbert P.K. (ed.), *A Companion to Sensation Fiction*, Chichester, John Wiley & Sons, 2011, p. 630.

²¹ P. Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* cit., p. 165.

²² W. Hughes, "The Sensation Novel" in P. Brantlinger and W.B. Thesing (eds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 264.

Nel caso di Ackroyd la condizione che si profila è ben più complessa, in quanto la frammentarietà della narrazione si ripercuote sulla struttura, ma non viceversa: a differenza di quanto afferma Hughes, nell'opera c'è una stretta concatenazione di eventi, basata sulla logica di causa ed effetto. È come se l'azione fosse scaturita da un incontro casuale per poi proseguire secondo una sorta di logica. Il movente che sottende le azioni di Elizabeth esula però da un'impostazione di questo tipo: il perché dei delitti è soltanto intuito dal lettore, prima grazie al racconto della prima rappresentazione di *Misery Junction*, e poi, in un secondo momento, grazie ad una pseudo-confessione della protagonista al cappellano del carcere. Questa scena fa parte di una serie di *climaxes* o *sensation scenes*, la cui forza però, per via dell'utilizzo del narratore in terza persona, che spesso e volentieri anticipa al lettore il prossimo sviluppo, viene per così dire smorzata, per poi essere riproposta nelle ultime pagine, ovvero quelle in cui è descritta *The Crees of Misery Junction*, durante la cui rappresentazione trova la morte Aveline Mortimer.

Sebbene secondo Christian Gutleben, «the tradition of the detective novel serves as a structural basis»²³, Patricia Pulham individua un accostamento all'*anti-detective novel*. In "Mapping Histories: The Golem and the Serial Killer in *White Chappell*, *Scarlet Tracings* and *Dan Leno and the Limehouse Golem*", la studiosa riprende quanto scritto da Stefano Tani, ovvero l'idea che esista una relazione tra i procedimenti connessi alla *detective fiction* e la ripresa del passato. Tani infatti ritiene che se nel genere di romanzi 'classici' il detective investiga il passato fino a svelarne il segreto, facilitato dal fatto di avere dei precisi riferimenti temporali (ad evitare che il suo retrocedere nel tempo sia infinito), nell'*anti-detective novel*, l'investigatore non gode della stessa opportunità e trova una soluzione temporanea, che ha il compito di catapultarlo direttamente in un'altra storia, in un processo senza fine. Di conseguenza, come accade nel romanzo di Ackroyd, solo in apparenza sembra esserci una soluzione al mistero del golem, perché in realtà, «as in the text he reconstructs, unacknowledged gaps remain, leaving invisible spaces for the existence of a further mystery»²⁴. In questo contesto si inserisce l'immagine del *palimpsest*, creata da M. Holquist per descrivere il rapporto tra *old and new detective fiction*: in questa coesistenza è la *new metaphysical detective story* che elide le tracce della prima,

²³ C. Gutleben, *Nostalgia Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2001, p. 215.

²⁴ P. Pulham, 'Mapping Histories: The Golem and the Serial Killer in *White Chappell*, *Scarlet Tracings* and *Dan Leno and the Limehouse Golem*', in Arias R. and Pulham P., *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 171.

determinando la mancanza di un vero e proprio finale e, soprattutto, la mancanza di risposte a tutte le domande presenti all'interno della narrazione, inficiando la funzione rassicurante che il romanzo ha avuto per lettori e che si è consolidata nel corso del tempo, contrapponendolo a generi caratterizzati da sperimentazioni più marcate.

A differenza di altri scrittori, Peter Ackroyd ha discusso in maniera dettagliata le idee e i principi che sottendono le sue opere attraverso la sua produzione saggistica, esplicitando il rapporto che intercorre tra i suoi testi e i diversi generi letterari, tanto che l'editore della raccolta *The Collection*, Thomas Wright, si sente in dovere di effettuare una selezione, al fine di chiarire alcuni punti. In particolare, nella *Editor's Preface*, Wright scrive di voler far emergere una delle preoccupazioni maggiori negli scritti di Ackroyd, ovvero «the various ways in which the past may animate the present»²⁵, come del resto «his tendency to place apparently modern literary trends in the context of older traditions»²⁶, e la ri-elaborazione personale di due generi letterari in particolare, il romanzo storico e la biografia. Infatti, pur manifestando una certa avversione per le etichette di genere, reputandole arbitrarie e spesso improprie, Ackroyd sostiene che:

[t]here was a time when this classification would have amounted to a term of abuse, since the historical novel was considered (together with romantic fiction and science fantasy) as the last haven of a tired imagination. [...] But in recent years the importance of the form has been recognized. If 'post-modernism' means anything, it is in its disavowal both of conventional realism and self-conscious experimentalism; and this is precisely the area where historical fiction has come into its own. In simple terms, it increases the novelist's options: he can choose his style, and thereby choose his world²⁷.

Il romanzo storico, dunque, con la sua reputazione non sempre positiva dovuta ad interpretazioni errate più che a limiti oggettivi, diviene il mezzo per un recupero del passato che è più che mai vivo, «[...] not a dead past, to be described like a tapestry or an illuminated manuscript, but a past which still touches us because it embodies the secrets both of historical process and of time itself»²⁸. In questo modo, passato e presente si legano inscindibilmente, al punto che lo scrittore non è più capace di distinguerli:

what I wanted to suggest to you was that my own novels and biographies are part of the same process. They are chapters in a single book which will only be com-

²⁵ Wright T., 'Editor's Preface', in P. Ackroyd, *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* cit., p. xv.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 191.

²⁸ *Ivi*, p. 379.

pleted at my death. In all of them I am concerned with that spectral and labyrinthine world where the past and present cannot necessarily be distinguished. Or to change the metaphor they represent a house with many rooms. In some it is a question of introducing the past to the present, and in others of introducing the present to the past. If they get on with each other, then we may introduce them to the future²⁹.

Una vera e propria convivenza tra i due piani temporali, che prende corpo attraverso l'immagine della casa e dove le voci vittoriane si inseriscono nell'istanza narrativa contemporanea, diventando un tutt'uno. A tal proposito, soprattutto in relazione al suo romanzo *Chatterton*, lo scrittore dice di aver preso in prestito frasi e brani dagli originali *where it seemed appropriate to do so*, o ancora di aver scritto *in the voice of*³⁰, ri-creando dunque il 'suo' passato, e, per dirla con Higdon, annettendo e colonizzando nuovi spazi. Proprio

[t]he presence of Victorian voices in the postmodern novel is first and foremost ostensible in the extensive use of quotations and citations. By this practice which Genette has included in his study of "transtextuality", of which incidentally pastiche is another aspect, the presence of the nineteenth-century texts is made visible and even eye-catching³¹.

Nelle parole di Gutleben si trova così la ragione dell'utilizzo dei diversi estratti delle opere di Gissing, di Marx, o persino dei testi di Dan Leno: è però possibile estendere questa definizione anche all'inserimento di ulteriori testi, quali il diario di Cree (che ha un suo *status* di fonte, in quanto è conservato all'interno della British Library), con il compito principale di far riflettere sull'individualità, ed i giornali che, assieme ai testi teatrali, costituiscono la controparte più popolare rispetto alle opere dei grandi scrittori ottocenteschi. Per dirla con le parole di G. Letissier, con la sua *second degree narrative*, Peter Ackroyd fa sì che

[a]s soon as the reader's vigilance starts to lapse, and as soon as the novel starts being imperceptibly pushed back into the inner recesses of the mind, what operates are the more or less conscious workings of the psyche, stimulated by the mnemonic traces left by the previously read fiction³².

²⁹ Ivi, p. 368.

³⁰ Con un chiaro rimando alla ripresa neo-Vittoriana, accostata al *ventriloquism* da Helen Davies in *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets* nel 2012.

³¹ Ivi, p. 16.

³² G. Letissier, "Dickens and Post-Victorian fiction", in Onega S. and Gutleben C. (eds.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

Un riferimento alla traccia, dunque, concetto che caratterizza il pensiero di Derrida, e che spesso è utilizzato nel campo dei *Neo-Victorian Studies*. È importante notare come il riferimento alla dimensione inconscia del processo di elaborazione dell'interpretazione sia suffragato dallo stesso Ackroyd, in particolare quando afferma che sono i personaggi a prendere il sopravvento sulla narrazione, a guidarla a dispetto delle intenzioni proprie dello scrittore.

A tal proposito, risulta quanto mai opportuno inserire qui alcune considerazioni in merito al concetto di *heteroglossia* elaborato da Bakhtin:

When heteroglossia enters the novel it becomes subject to an artistic reworking. The social and historical voices populating language, all its words and all its forms [...] are organized into a structured stylistic system that expresses the differentiated socio-ideological position of the author amid the heteroglossia of his epoch³³.

In questo caso si tratta di due epoche, quella in cui si scrive e quella in cui è ambientata la storia e, prendendo in prestito le parole di Michael Holquist, si può affermare con certezza che, nell'opera di Ackroyd, «heteroglossia is a plurality of relations, not just a cacophony of different voices»³⁴.

Una polifonia che si ripercuote a livello strutturale, data la presenza di diversi filoni narrativi e di ben tre finali. Dopo la rivelazione di Elizabeth, infatti, avvenuta durante la confessione con Padre Lane (ovvero che è lei la vera autrice del diario, e dunque l'autore della serie di omicidi), il narratore inserisce un parallelo tra la sorte toccata alla protagonista e quella di Williams, il feroce omicida descritto da De Quincey: entrambi sono seppelliti al centro di un quadrivio, con un paletto conficcato nel cuore. Questo riconoscimento della malvagità della protagonista è anticipato, nel cap. 48, dalla descrizione delle conseguenze che i giorni di terrore hanno sull'intera cittadinanza, soprattutto sull'elaborazione di metodi per prevenire la povertà³⁵. A questi due finali parziali, come si avrà modo di evidenziare nelle pagine seguenti, segue l'apparizione di Dan Leno nella rappresentazione di *Misery Junction*: a lui è lasciata l'ultima parola, come vero protagonista di questo romanzo.

Per comprendere al meglio la polifonia di voci che caratterizza il romanzo in esame, prima di passare all'analisi di *kernels* e *satellites* (come definiti da A. Chatman) che permette di comprendere i cambiamenti operati nel passaggio da

³³ M. Bakhtin, in S. Vice, *Introducing Bakhtin*, Glasgow, Bell and Bain Ltd, 1997, p. 19.

³⁴ M. Holquist, in K.A. Hohne, *A Dialogue of voices: feminist literary theory and Bakhtin*, p. 30.

³⁵ Per quanto riguarda invece gli altri protagonisti, Gissing e Marx, gli sviluppi della loro attività si trovano in capitoli diversi.

un *medium* all'altro, è necessario inserire una breve disamina della *dramatis personae*, al fine di individuare i personaggi principali e il loro ruolo nella storia.

È già stato rilevato in apertura che l'elemento teatrale ricorre sotto varie forme in *Dan Leno and the Limehouse Golem*. Secondo Renata Kobetts Miller, molti scrittori vittoriani, tra cui C. Brontë e W. Tackeray, facevano ricorso allo *stage method* al fine di creare un rapporto più intimo con il pubblico e, contemporaneamente, «[u]nmasking the performances of actors and actresses was a strategy that Victorian novelists repeatedly used to emphasize their own realism»³⁶. Nell'opera in analisi, non solo il narratore si rivolge direttamente al lettore, cercando di fare riferimento alla sua esperienza, come quando chiede, ad esempio, se ricorda i famosi delitti del golem di Limehouse, ma le maschere indossate dai vari protagonisti sono una metafora per rappresentare la frammentarietà dell'identità contemporanea. A tal proposito, in un'intervista rilasciata a Catherine Bernard e Marc Amfreville, dal titolo "An Interview with Peter Ackroyd", lo scrittore afferma che

[s]ometimes the part takes over from the actor. Theatricality doesn't mean that it needs necessarily be superficial or contrived. Theatricality may be a very deep instinct in human beings. When one plays a part, one's actions are not susceptible to analysis. [...] You can put on a mask and become more real³⁷.

Non solo, dunque, la rappresentazione di una nuova identità, ma soprattutto un metodo di indagine, in cui 'necessità' tipicamente postmoderne si fondono con caratteristiche squisitamente vittoriane. Proprio in specifico riferimento alla relazione individuata dalla Kobetts tra *sensation novels* e i *ten shilling dramas*, si colloca il passaggio che descrive la vita di G. Gissing come materia da palcoscenico (a ciò si ricollega il fatto che la storia dei Cree venga poi messa in scena dopo l'esecuzione di Elizabeth):

This sounds like a mere melodrama from the London stage, something which might be performed on the boards of a 'theatre of sensation' like the Cosmoteka in Bell Street, but it is a true story – the truest story George Gissing ever completed³⁸.

Al fine di analizzare al meglio il ruolo svolto da questi attori, si ritiene opportuno inserire uno schema che permetta di classificarli in base al loro referente, dunque alla loro natura di personaggi fittizi e personaggi storici:

³⁶ R. Kobetts Miller, "Imagined Audiences: The Novelist and the Stage", in Brantlinger P. and W.B. Thesing (eds.), *op. cit.*, p. 221.

³⁷ C. Bernard e M. Amfreville, "An Interview with Peter Ackroyd", *Sources*, automme 1996, p. 65.

³⁸ P. Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* cit., p. 112.

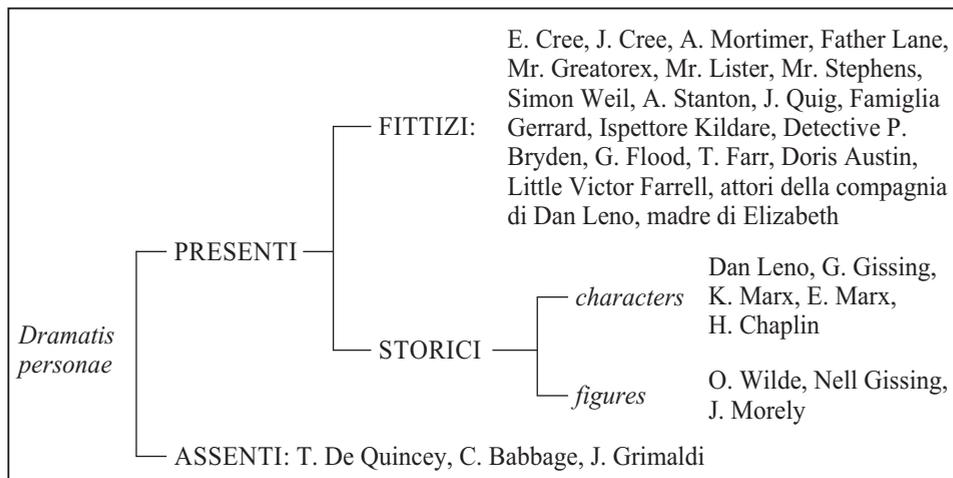


Figura 1 - *Dramatis personae* di *Dan Leno and the Limehouse Golem*.

La sezione dei personaggi storici merita di essere esaminata con maggiore attenzione, in quanto risulta necessario operare un'ulteriore distinzione tra *historical characters* e *historical figures*³⁹. Nel caso di *The Prestige*⁴⁰, altro testo neo-Vittoriano che subisce un procedimento analogo di adattamento, Nikola Tesla rappresenta l'unico caso di *historical character*, di contro nell'opera in esame si è di fronte ad una lista di *dramatis personae* con un elevato grado di complessità. Non solo, infatti, i personaggi che hanno un referente nel mondo reale sono diversi, e, data la loro funzione all'interno del testo, sarebbe opportuno parlare di vari gradi di 'storicità', ma va rilevato inoltre che non solo i personaggi assenti dalla scena svolgono un ruolo fondamentale per lo sviluppo dell'azione, ma vengono 'rappresentati' in maniera analoga ai personaggi presenti, ovvero attraverso dei testi.

Nel tentativo di individuare la funzione espletata dai personaggi storici, come fatto in precedenza, si decide di ricorrere al modello attanziale elaborato da A. Greimas⁴¹, in particolare alla relazione che intercorre tra Dan Leno ed Elizabeth, in quanto è questa l'unica relazione diretta tra personaggio storico e personaggio fittizio (nel caso di K. Marx e G. Gissing è una relazione mediata, indiretta). Ponendo quale oggetto del desiderio l'avanzamento nella scala sociale, si definisce la funzione di aiutante per Dan Leno, considerato che è lui a volere

³⁹ Come definiti da L. Hadley in *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: the Victorians and Us*, Palgrave, MacMillan, 2010.

⁴⁰ C. Priest, *The Prestige*, London, Simon and Schuster/Touchstone, 1995 (romanzo); C. Nolan, *The Prestige*, 2006 (adattamento cinematografico).

⁴¹ *Semantica Strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.

che Lizzie entri a far parte della sua compagnia, la invita a condividere i loro alloggi, ed infine le permette di iniziare a recitare. John Cree invece rappresenta una borghesia facoltosa, e di conseguenza, con il matrimonio, è lui a permettere a Elizabeth di guadagnare uno status di rispettabilità. Per quanto riguarda il ruolo di oppositore, questo è ricoperto da un nutrito gruppo di personaggi: la madre rappresenta la fonte delle sciagure di Elizabeth, Aveline Mortimer può invece essere considerata una nemica/amica che la accompagna fino agli ultimi mesi di vita (prima come collega, poi come collaboratrice domestica ed infine come principale testimone dell'accusa). Tommy Farr, infine, sebbene espletati in apparenza una funzione di aiutante (è lui, infatti, a far incontrare Leno ed Elizabeth), in realtà, coinvolgendola nel suo piccolo segreto, mette a repentaglio la sua reputazione e lo stesso rapporto con Leno.

Se lo stesso schema viene adottato per definire le relazioni esistenti tra il Golem, in qualità dell'autore della spaventosa serie di omicidi, e si sostituisce l'oggetto con l'impunità, il risultato è molto simile alle relazioni definite nel precedente esempio: ancora una volta infatti il ruolo di aiutante è attribuito a diversi personaggi storici: Marx, Gissing e Leno, seppur in maniera indiretta, e per mera coincidenza, si ritrovano ad agevolare l'operato del Golem, in quanto tutti e tre finiscono per diventare dei possibili sospetti.

In un capitolo di *English Music*, Ackroyd crea un incontro tra il suo protagonista, Timothy Harcombe, e alcuni famosi romanzieri inglesi e personaggi da loro creati: nel caso in questione, l'interazione diretta tra personaggio storico e personaggio fittizio avviene solo nel caso di Leno ed Elizabeth. Come per altri aspetti dell'opera di Ackroyd, a lungo si è discusso sulla peculiare forma di convivenza che storia e finzione, raggiungono nelle sue opere, ed è per questo che l'analisi delle modalità di rappresentazione del personaggio storico attraverso il testo, o meglio, una pluralità di testi, assume un ruolo centrale. Come scrive Paola Carbone in *Patchwork theory: dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, nel romanzo

i personaggi sono impegnati nel doppio ruolo di creatori di messaggi e di interpreti, nonché di canali attraverso cui passa la comunicazione. Peraltro, proprio la differenza tra l'uomo come produttore di messaggi e l'uomo come canale di comunicazione costituisce il discrimine tra la concezione meccanicistica e quella postmoderna del soggetto⁴².

Da questo punto di vista i personaggi storici creati da Peter Ackroyd sono estremamente postmoderni, in quanto sono rappresentati nell'atto di produrre

⁴² P. Carbone, *Patchwork theory: dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, Milano, Mimesis Edizioni, 2001, p. 17.

dei messaggi, e, al tempo stesso, di interpretarli: il testo scandisce le fasi della vita di G. Gissing e di K. Marx, in quanto il primo è ritratto nel tentativo di affermarsi come scrittore, mentre il secondo come un uomo maturo che ha abbandonato gli ‘scritti rivoluzionari’ per dedicarsi alla stesura di un poema. In questo modo, lo scrittore crea un’alternativa a quella che è da sempre stata una delle maggiori preoccupazioni emerse nel dibattito sul romanzo storico, ovvero l’incapacità di ricreare un linguaggio che non appartenesse agli scrittori ma ai personaggi. Non solo, dunque, Marx e Gissing parlano attraverso le loro opere, De Quincey e Babbage sono presenti sulla scena attraverso i loro testi, e Dan Leno si materializza attraverso i suoi ditties: la stessa Elizabeth, come indica esplicitamente a pagina 254, attinge liberamente al patrimonio rappresentato dalle opere che interpreta o alle pagine della Bibbia su cui ha imparato a leggere.

I personaggi scelti da Ackroyd incarnano, ognuno a suo modo, le qualità del periodo storico in cui vivono e diventano in un certo senso i portavoce dello scrittore. Si prenda in considerazione il caso di G. Gissing quando dice che «[i]t may seem odd to talk of ‘spiritual activity’ within the dark city, but Gissing knew well enough that it has always been the home of visionaries»⁴³. Un tema, questo, caro allo scrittore, più volte trattato all’interno della sua produzione saggistica, e proprio in uno di questi saggi, viene esplicitato il vero intento di questo lavoro:

Now of course Dan Leno is quite forgotten. His name and reputation have been literally swallowed up by the silence of the grave. So why now, at the end of the twentieth century, should I wish to resurrect him? Why should I want to call him back to a city – his city – which seems to have changed beyond all recognition? I do so precisely because it has not changed. [...] I want to talk to you about those London luminaries and those Cockney visionaries who in their art have expressed the true nature and spirit of this place. I want to describe those artists, poets, dramatists, novelists, actors who have recreated all the variety, the energy and the spectacle which this city expects and demands of its inhabitants⁴⁴.

Il personaggio storico viene dunque considerato come un investigatore che cerca di cogliere l’essenza del luogo, quella visione d’insieme che lo scrittore intuisce ma che non sa descrivere senza un valido aiuto. E se Dan Leno ha il compito di ricomporre i tasselli del grande puzzle, a George Gissing (descritto come “a shabby genteel”) e a Karl Marx sono affidate considerazioni che hanno come oggetto la critica sociale (nonché diverse considerazioni sul rapporto tra letteratura e teatro). Ackroyd si serve del filosofo tedesco per indagare la

⁴³ P. Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* cit., p. 143.

⁴⁴ P. Ackroyd, *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* cit., p. 341.

città dal punto di vista di uno straniero, tanto per nazionalità quanto per cultura, descrivendo il mondo visto come un golem “of giant size”, che assume la forma che gli uomini gli danno: come una sorta di derivazione dell’ipotesi linguistica di Sapir-Whorf. Attraverso il noto scrittore inglese, di contro, Ackroyd si addentra nei sobborghi di Londra, tra le donne di strada e gli avventori delle *chop houses*, creando così un contrappunto tra l’eccezionalità di Gissing e il degrado che lo circonda, richiamando il contrasto tra la macchina di Babbage ed il quartiere di Limehouse. Alla luce di quanto appena detto, credo sia possibile affermare che Peter Ackroyd abbia due proiezioni all’interno della narrazione, ovvero lo storico che si occupa di raccogliere i testi per il lettore (ruolo che gli spetta quasi di diritto) e lo stesso Dan Leno.

Esistono dei personaggi assenti dalla scena che, alla stessa stregua dei personaggi presenti, vengono rappresentati attraverso le opere che hanno prodotto: questi personaggi però non possono essere considerati delle vere e proprie *figures*⁴⁵, in quanto T. De Quincey e C. Babbage svolgono, seppur indirettamente, una parte attiva nella storia, ed è possibile considerarli quasi come dei protagonisti. Inoltre, le *figures* propriamente dette, ovvero i personaggi che hanno la funzione esclusiva di validare il background ricreato, sono descritti attraverso due modalità distinte. Nel caso di Chaplin, infatti, l’incontro tra quest’ultimo e Dan Leno rappresenta un singolo episodio (che potrebbe essere considerato un satellite), mentre nel caso di Wilde, la sua apparizione si riassume a poche battute:

He had long dark hair, and wore an astrakhan fur coat which he refused to give to Herbert, the cloakroom attendant, and which, against all propriety, he draped across his blue leather chair⁴⁶.

Nelle pagine che seguono, il lavoro di Juan Carlos Medina verrà analizzato dal punto di vista del ruolo svolto dai personaggi, al fine di valutare quali cambiamenti comporta il passaggio da un medium all’altro e, soprattutto, quali modifiche vengono operate sulla trama in termini di *kernels* e *satellites*.

3. *The Golem of Limehouse*

Sottolineando la doppia dimensione dell’adattamento, come processo (*creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality*) e come prodotto (*tran-*

⁴⁵ Viene riproposta in questa sede la distinzione operata da L. Hutcheon tra *historical characters* and *historical figures*. Il primo termine è utilizzato per definire un personaggio che entra a far parte della trama fittizia, mentre il secondo delinea un personaggio realmente esistito che non ha un ruolo attivo nella storia, ma che serve a validarne il contesto.

⁴⁶ P. Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* cit., p. 228.

scoding), L. Hutcheon individua tre diversi modi che permettono al pubblico di relazionarsi con l'opera in oggetto:

All three modes are arguably "immersive", though to different degrees and in different ways: for example, the telling mode (a novel) immerses us through imagination in a fictional world; the showing mode (plays and films) immerses us through the perception of the aural and the visual [...] the participatory mode (videogames) immerses us physically and kinesthetically⁴⁷.

Sebbene solo l'ultimo venga considerato interattivo, in realtà sia la lettura delle pagine di un romanzo sia la visione di un film non sono caratterizzati dalla passività del pubblico, al contrario, sono delle azioni che implicano delle reazioni dal punto di vista cognitivo ed emotivo. Per questa ragione nessuna modalità è migliore dell'altra nel raccontare una storia, ma ognuna ha disposizione diversi mezzi d'espressione, in termini di media e di generi. Per tale ragione, la breve disamina del *Golem di Limehouse* di Juan Carlos Medina prende le mosse da una analisi della trama del romanzo di Ackroyd, su cui è basato, al fine di individuare quelli che sono i nuclei dell'azione, per apprezzare eventuali cambiamenti e i relativi effetti sulla fruibilità delle opere.

Se fosse possibile associare una rappresentazione grafica alla trama in oggetto, l'immagine più adatta sarebbe quella della spirale. Sebbene il punto di partenza corrisponda a quello di arrivo, in quanto il romanzo si apre e si 'chiude' con un'esecuzione per impiccagione, i due eventi avvengono su un piano diverso. L'esecuzione di Elizabeth avviene nella realtà (A), mentre quella di Aveline Mortimer (testimone chiave del processo e poi protagonista del dramma dedicato ai coniugi Cree) avviene su di un palcoscenico (B): questa pseudo conclusione non fa altro che riproporre la contiguità delle due dimensioni, sottolineando che i confini tra le due sono molto sfumati. A tal proposito, descrivendo la reazione del pubblico di fronte alla morte di Aveline, Ackroyd riesce a sintetizzare in poche righe tutta la tensione esistente tra 'vedere' ed 'interpretare', infatti:

Some of the audience had gasped, while others had screamed – not because they had any notion of the catastrophe played out before them, but because the whole scene had been mounted so impressively and so realistically⁴⁸.

L'immagine della spirale serve proprio a rendere l'idea di un cerchio che si chiude, ma che presenta una 'sfasatura': questo spazio è funzionale per lo scrittore, in quanto è proprio qui che si colloca la sua interpretazione/ricostruzione

⁴⁷ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation* cit., p. 22.

⁴⁸ P. Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* cit., p. 281.

segmento invece, contrassegnato dalla morte del marito di Elizabeth (*kernel* C), ha come unico *satellite* l'esecuzione di quest'ultima.

La linea in rosso, identificata anch'essa dalla lettera b, rappresenta la vita parallela condotta dalla protagonista: vestendo i panni di "The Older Brother" fuori dal teatro, Elizabeth frequenta i quartieri più poveri della città, con tutti i benefici che derivano dal suo travestimento da uomo. A questa sequenza di avvenimenti, come confesserà la donna al cappellano della prigione, appartiene la serie di omicidi attribuiti al Golem di Limehouse, che qui hanno la funzione di *kernels*: il primo omicidio, ovvero quello di Jane Quig, è indicato dalla lettera D; l'omicidio di Solomon Weil è contrassegnato dalla lettera E, mentre quello di Alice Stanton dalla lettera F; la strage della famiglia Gerrard è indicata dalla lettera G. I *satellites* che si trovano in prossimità degli ultimi tre *kernels* rappresentano il coinvolgimento dei personaggi storici: nel caso dell'omicidio di Weil, Karl Marx è indagato dalla polizia, e nello schema questo è rappresentato dal *satellite* numero 7; nel caso di Alice Stanton, è Gissing ad essere sospettato (*satellite* numero 8), mentre nel caso della famiglia Gerrard viene coinvolto Dan Leno (*satellite* numero 9).

Sebbene i personaggi storici vengano collocati nei *satellites*, la struttura è differente: in questo caso è come se le fila intrecciate dei diversi destini si trovassero in secondo piano, per poi 'affiorare' proprio nei *satellites*, ovvero nelle indagini condotte dalla polizia; le linee colorate rappresentano dunque le vite di Marx (f), di Leno (e) e di Gissing (d). Completano questo quadro l'omicidio di Jane Quig, che può essere considerato un *kernel* in quanto con questo evento "nasce" il Golem, e l'omicidio di una prostituta, compiuto il 6 settembre 1880: questo omicidio, che non viene reso 'sensazionale' dai giornali, è considerato un *satellite* (6) in quanto serve ad arricchire la carriera dell'omicida, quasi come una prova in teatro.

Il punto di contatto tra le due 'vite' di Elizabeth Cree, condotte in maniera parallela, è costituito dalla rappresentazione del dramma *Misery Junction*, indicato nello schema dalla lettera I: questo passaggio rappresenta un *kernel* della storia poiché è proprio a seguito del fallimento della rappresentazione che Elizabeth mette in atto il suo piano diabolico. Quello che doveva essere il suo biglietto d'entrata per il palcoscenico 'rispettabile', ovvero il teatro impegnato, ed il momento di gloria da sempre sognato da suo marito, si rivela un fiasco: il pubblico che la deride è composto dalla gente di Limehouse, tra cui proprio quelle prostitute che di lì a breve diventeranno il bersaglio preferito del golem.

Il *Limehouse Golem* di Juan Carlos Medina fa riferimento ad una modalità narrativa che richiama il testo di Ackroyd ed è caratterizzato dalla medesima struttura in termini di *kernels* e *satellites*, adattata per il grande schermo grazie al copione da Jane Goldman. Qui il labirinto della città di Londra e la polifonia

di voci si ripercuotono sullo sviluppo delle scene, come lo stesso regista rileva in una intervista rilasciata a D. M. Barcroft⁵¹:

It's a movie about Masks, and the murder mystery is structured into a figure of the Labyrinth. The Labyrinth of London is a metaphor for the Labyrinth in the Golem's mind. The two mirror each other, so the theme of the mirror is very important in how I staged the movie. The police investigation is more an investigation into several personas of the street or of the stage, than a search for clues into the physical world. *"London is an emblem of all that is darkest, and most extreme, within existence itself. Is it the heart of the empire, or the heart of darkness?"*. That's a quote from Peter Ackroyd in his book about London. Also, the "real story and the story that is seen in the theatre become intertwined and generate each other, like two mirrors facing each other and creating an infinity of reflections. It's a theme about how we create our history, our identity, in which the visions, the fantasies, the stories we make up about ourselves, and the stories that actually happen, become one, until we can't tell what was first. Is the story of Romeo and Juliet real or was it a fiction? It was a Babylonian story (Pyramus and Thysbe) before being a Shakespeare tragedy, but more importantly it's an eternal story of love subverting the social order. Stories like that are eternal archetypes. Were they real or fiction? It doesn't matter anymore. This was present in all the work we did with Jane Goldman on the script, and was fundamental in how I approached building the narrative style and aesthetic of the film.

La ragione dell'inserimento di una citazione così estesa risiede nel fatto che, in questa risposta fornita a Barcroft, Medina riesce a sintetizzare le caratteristiche del suo film, richiamando in maniera esplicita la posizione di Peter Ackroyd in merito al rapporto tra storia e finzione. Inoltre, il tema della rappresentazione teatrale viene legato al tema dello specchio, come lo definisce il regista, in quanto proprio lo specchio genera un numero infinito di riflessi che possono alterare la percezione della realtà, del sé. Non è un caso infatti che nel film diverse scene rappresentino i personaggi nell'atto di truccarsi per andare in scena, come Lizzie e Dan Leno, o lo stesso Golem, quando cerca il suo riflesso negli specchi in casa delle vittime, quasi per ammirarsi prima e dopo la sua performance. Allineandosi al testo sorgente di Ackroyd, grazie ad uno studio suppletivo dei suoi saggi, il risultato è una forte affinità nella caratterizzazione dei personaggi e, soprattutto dello spazio labirintico di Londra (il suo essere al centro di un impero, ma un impero di oscurità, per richiamare le parole di Ackroyd). L'oscurità della città si fa concreta nei vicoli della città vittoriana, ammorbati dai miasmi venefici del Golem, resi attraverso un

⁵¹ D.M. Barcroft, On Murder Considered as one of the Fine Arts: THE LIMEHOUSE GOLEM - An exclusive interview with director Juan Carlos Medina. Retrieved from <<http://dmbarcroft.com/the-limehouse-golem/>>.

[...] on a nightmarish subjective vision of London, the paintings of Grimshaw, Blake, John Martin, the engravings of Gustave Dore and Piranesi were our guide to create this visual world. These were the visual references I discussed with Simon Dennis, and my production designer, Grant Montgomery. In truth we wanted to stay away from a “photographic realism” of London and more into a subjective vision tainted by nightmare⁵².

Un realismo fotografico caratterizzato da una atmosfera da incubo, in cui le caratteristiche del *sensation novel* vittoriano vengono rese in maniera plastica, con un rimando concreto alle fonti intratestuali ed extratestuali, come ad esempio nella sequenza iniziale, in cui il protagonista, Dan Leno, introduce la storia di Elizabeth Cree portando in scena un quotidiano che presenta le caratteristiche illustrazioni riservate agli omicidi:



Figura 3 - Scena iniziale di *The Limehouse Golem* di J. C. Medina. Dan Leno introduce il caso di Elizabeth Cree.

Come afferma Medina, la storia reale e quella dei personaggi si generano a vicenda, concretizzandosi sul palcoscenico del teatro, chiedendo al pubblico una partecipazione attiva: la compagnia di Dan Leno mette in scena degli spettacoli parallelamente a quelli realizzati dal Golem, nel tentativo di proporre prodotti sorprendenti, che possano saziare un pubblico avido di colpi di scena (come più volte fanno notare l'ispettore Kildare e il suo secondo, Dan Leno, e lo stesso Golem/Lizzie).

In riferimento alle possibilità offerte dalla trasposizione cinematografica, Medina sceglie di avvalersi di una serie di dissolvenze e sovrapposizioni per

⁵² *Ibidem*.

presentare le diverse ipotesi sull'identità del Golem: per quattro volte (John Cree, Karl Marx, George Gissing, Dan Leno) la lettura del testo annotato dal Golem, e relativa prova calligrafica dei sospetti, genera una narrazione del delitto con un personaggio diverso, alterandone la voce stessa, per poi tornare alla 'realtà' di Kildare e del sospettato di turno. Una narrazione che richiede tutto l'impegno da parte del pubblico per seguire quel *fil rouge* che porterà alla identificazione di John Cree come colpevole della serie efferata di omicidi e che, alla fine, verrà stravolta dalla rivelazione di Lizzie Cree.

4. Considerazioni finali

Robert Kiely decide di inserire un'epigrafe in apertura di *Reverse Tradition*: si tratta di una frase di Jorge Luis Borges, ovvero «[t]he fact is that every writer creates his own precursors»⁵³. Lo scrittore contemporaneo sceglie dunque i propri predecessori all'interno della più vasta tradizione letteraria, ed il rapporto che si instaura è di tipo bidirezionale, in quanto non solo lo scrittore vi trova spunto per le proprie opere, ma, allo stesso tempo, i classici vengono riscritti, ri-creati. Kiely parla infatti di una 'tradizione all'inverso' poiché viene modificata la prospettiva di analisi, in cui le opere vittoriane vengono rilette 'attraverso' il lavoro degli scrittori contemporanei: si parla dunque di C. Brontë *after* T. Morrison, o di T. Hardy *after* L. Erdrich.

Come più volte è stato detto, i rimandi intertestuali all'interno di *Dan Leno and the Limehouse Golem* sono diversi, e possono essere distinti in base a dei referenti reali e testuali: in realtà, alla luce delle considerazioni fatte nelle sezioni precedenti di questo lavoro, sarebbe più opportuno parlare di referenti testuali, in quanto l'unica conoscenza del passato per uno scrittore/lettore contemporaneo passa attraverso la lettura di testi, siano essi caratterizzati da un grado maggiore di oggettività (o almeno considerati tali), come gli estratti del processo o i testi di storia più propriamente detti, sia che presuppongano una maggiore rielaborazione del dato storico, come ad esempio i romanzi. Secondo Ukko Hänninen infatti, «this is typical of postmodern fiction, which has an obsession of self-consciously revealing the fact that it is quoting»⁵⁴. Peter Ackroyd infatti non fa mistero delle sue fonti; e, come è stato sottolineato nel corso di questa analisi, diversi sono i testi che entrano a far parte della sua narrazione, come i *sensation novel* vittoriani, o il testo di De Quincey, per non parla-

⁵³ R. Kiely, *op. cit.*

⁵⁴ U. Hänninen, *Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality*, University of Helsinki, Helsinki, 1997 in <<http://ethesis.helsinki.fi/>>.

re di echi di opere come *Liza of Lambeth Marsh* di S. Maugham e *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* di R.L. Stevenson.

Il lavoro di Medina, sfruttando appieno le potenzialità offerte dal medium scelto, non fa altro che esplicitare la relazione tra fonte e testo, con una delle prime scene del film, tratte proprio dai Cree di Misery Junction, in cui è lo stesso Leno a portare sul palcoscenico un quotidiano con le rappresentazioni dell'esecuzione di Elizabeth Cree. Un palcoscenico su cui vita e finzione scenica si fondono inscindibilmente, quasi a voler concretizzare quel *theatrical effect* che pervade la produzione di Peter Ackroyd.

ABSTRACT

Attraverso l'analisi di *Dan Leno and the Limehouse Golem* di Peter Ackroyd e *The Limehouse Golem* di Juan Carlos Medina, il presente studio mira ad analizzare il processo di *transmediation/remediation* che occorre nel caso della trasposizione cinematografica dei romanzi neo-Vittoriani. Ponendo particolare attenzione al doppio processo di *adaptation* che mette in discussione il concetto stesso di originale o *source text*, richiamando il problema della *reference* individuato da Hutcheon (1988; 1989; 2006) e Hadley (2010), il romanzo di Peter Ackroyd diventa paradigma di una modalità ricettiva squisitamente postmoderna con la riscrittura/appropriazione del testo sorgente. La struttura polifonica del romanzo permette infatti di individuare voci vittoriane all'interno dell'istanza narrativa postmoderna, fornendo ai lettori un esempio di *biographical novel/novelistic biography*, in cui *history* and *fiction* si fondono.

The aim of the present study is to analyse *Dan Leno and the Limehouse Golem* by Peter Ackroyd and *The Limehouse Golem* by Juan Carlos Medina in order to investigate the transmediation/remediation process that occurs when neo-Victorian novels are adapted for the screen. Paying specific attention to the double process of adaptation that questions the same concept of source text, regarding the problem of reference as defined by Hutcheon (1988; 1989; 2006) and Hadley (2010), the novel by Peter Ackroyd becomes the paradigm of a postmodern receptive model with the rewriting/appropriation of the source text. The polyphonic structure of the novel allows to identify Victorian voices as part of the postmodern narrative, providing an example of biographical novel/novelistic biography to readers, where history and fiction merge.