



Linguae et

Rivista di lingue e culture moderne

1
2006

Sherlock Holmes e il giallo inglese

a cura di J.M. Ivo Klaver

J. M. Ivo Klaver Introduzione	7
Stephen Knight Watson's Wound and the Speckled Band: Imperial Threats and English Crimes in Conan Doyle	11
Roberta Mullini "How much I have loved that part of the World": Agatha Christie and the Orient	25
Mario Faraone "When you have excluded the impossible": Sherlock Holmes e il pensiero orientale, tra investigazioni, deduzioni e illuminazioni	35
Francis O'Gorman Conan Doyle, Sherlock Holmes, and the Victorian Media	53
Maurizio Ascari "Dealers in poison": il mito dell'avvelenatore nell'Ottocento inglese	61
Recensioni	77



ISSN 1724-8698

Published in *Led on Line* - Electronic Archive by
LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto - Milano

<http://www.ledonline.it/linguae/>

Marzo 2007

Il copyright dei testi pubblicati in *Linguae &* appartiene ai singoli autori. I lettori devono osservare per i testi di questo archivio elettronico gli stessi criteri di correttezza che vanno osservati per qualsiasi testo pubblicato. I testi possono essere letti on line e scaricati per uso personale. Ogni citazione deve menzionare l'autore e la fonte. I testi non possono essere pubblicati a fini commerciali (né in forma elettronica né a stampa), editati o altrimenti modificati, senza l'autorizzazione dell'Autore e della Direzione della Rivista.

Direttore

Roberta Mullini

Comitato di Redazione

Alessandra Calanchi
Ruggero Druetta
Ivo Klaver
Antonella Negri

Comitato scientifico

Lo staff della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

E-mail

linguae@uniurb.it

‘Dealers in poison’: il mito dell’avvelenatore nell’Ottocento inglese

maurizio.ascari@unibo.it

È nel 1888 che Jack the Ripper fa il suo sinistro debutto nelle cronache britanniche, imponendosi come il prototipo del *serial killer* e alimentando una leggenda che ancora oggi esercita un’oscura fascinazione sulle masse. Già alla metà del secolo, tuttavia, la figura dell’omicida seriale si afferma – tra cronaca e letteratura – attraverso le vite ‘esemplari’ di due avvelenatori: Thomas Griffiths Wainewright e William Palmer. Queste figure presentano un particolare interesse anche perché contribuiscono a ridefinire due coordinate della letteratura criminale precedente: la presunta incompatibilità tra crimine e cultura, e il particolare statuto del veleno in quanto strumento di morte.

Per riflettere sulla prima coordinata basta ricordare un costume diffuso nel Medioevo in tutta Europa e noto in Gran Bretagna come *Benefit of Clergy*, ovvero l’immunità di cui godono i religiosi rispetto alla giurisdizione dei tribunali civili e il diritto di essere giudicati da un foro ecclesiastico, con la certezza di ricevere sanzioni ben più lievi. Il riconoscimento di tale immunità comporta un rituale volto ad accertare l’alfabetizzazione dell’imputato attraverso una lettura dalle Sacre Scritture – il primo verso del Salmo 51, noto come il “neck verse”: “Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.” Già nel 1351 Edoardo III estende ufficialmente questo beneficio a tutti coloro che sanno leggere, ma poiché la prova verte sempre sullo stesso brano accade che perfino gli analfabeti evitino il patibolo per averlo imparato a memoria. Per prevenire la reiterazione del crimine, chi si è avvalso dell’immunità è marchiato con una M (per Murderer) o una T (per Thief), e in caso di recidiva non può più invocare la sospensione della pena capitale. Sin dal primo Cinquecento l’applicazione del *Benefit of Clergy* è ristretta a crimini minori, escluso quindi l’omicidio, e quando nel 1575 vengono aboliti i tribunali ecclesiastici questa

pratica assume il valore di una ‘condizionale’, sostituita nel 1827 da altri strumenti giuridici (cfr. Birkett 1951:8-9).

L’incompatibilità tra crimine e cultura è anche al centro di una ‘causa celebre’ settecentesca. Protagonista della vicenda è Eugene Aram, un linguista e filologo che nel 1745 si macchia, insieme a un complice, di omicidio, forse a scopo di furto, forse perché sospetta una relazione tra sua moglie e la vittima. Il crimine non viene scoperto che quattordici anni dopo, quando al ritrovamento del corpo segue la confessione del complice. Al processo, Aram si avvale di una vigorosa capacità dialettica per discolarsi, affermando che il corpo venuto alla luce è quello di un eremita, ma l’arringa non convince il giudice e lo studioso è giustiziato nel 1759. Questo racconta il *Newgate Calendar*, i cui curatori mostrano particolare difficoltà nel conciliare la “wonderful erudition” di Aram col suo gesto omicida: “How such a man, with abilities so superior, could think of embruuing his hands in the blood of a fellow creature, for the paltry consideration of gain, is altogether astonishing!” (Birkett, 1951:164).

Giungiamo così alla seconda coordinata culturale che viene chiamata in causa dalle vicende di Wainewright e Palmer, ovvero il particolare statuto del veleno nello spettro delle tecniche omicide. Chiaro sintomo di premeditazione, il veleno è concepito sin dal Cinquecento come un ‘italianismo’ e associato alla mondanità effeminata del cortigiano. Non a caso in *The Unfortunate Traveler* (1594) Thomas Nashe osserva che i giovani inglesi, recatisi in Italia nel corso del Grand Tour, riportano a casa “the art of atheism, the art of epicurizing, the art of whoring, the art of poisoning, the art of sodomitry” (Nashe 1594:286). Poste queste premesse non stupisce che in *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827-54) Thomas De Quincey liquidi gli avvelenatori con parole di sdegno: “Fie on these dealers in poison, say I: can they not keep to the old honest way of cutting throats, without introducing such abominable innovations from Italy?” (De Quincey 1862:30). Per De Quincey l’uso del veleno non esalta le qualità estetiche del delitto, legate al carattere tragico dell’atto e al pathos che proviamo nel rivivere le emozioni del criminale.

Il saggio di De Quincey si colloca in pieno periodo romantico, caratterizzato dall’interesse non solo per il carattere ‘sublime’ del delitto, ma anche per il criminale, spesso presentato come eroe. Nasce in questi anni il *Newgate Novel*, i cui principali esponenti sono W.H. Ainsworth, interessato alla criminalità popolare, e Edward Bulwer-Lytton, che in *Eugene Aram* (1832) ritrae una figura di stampo ben diverso. Forse per influsso di William Godwin, che in *Caleb Williams* (1794) si era soffermato con compassione su questa ‘causa celebre’ (Godwin 1794:228), Bulwer-Lytton conquista ad Aram la simpatia dei lettori, ma tale strategia è oggetto di critiche violente e nella prefazione del 1840 lo scrittore riflette sulla peculiarità di un simile caso criminale:

The guilt of Eugene Aram is not that of a vulgar ruffian: it leads to views and considerations vitally and wholly distinct from those with which profligate knavery and brutal cruelty revolt and displease us in the literature of Newgate and the Hulks. His crime does, in fact, belong to those startling paradoxes which the poetry of all countries, and especially of our own, has always delighted to contemplate and examine. Whenever great crime appears the aberration and monstrous product of a great intellect, or of a nature ordinarily virtuous, it becomes not only the subject for genius, which deals with the passions, to describe; but a problem for philosophy, which deals with actions, to investigate and solve. (John 1998:I.xxvi-xxvii)

Questo brano anticipa alcuni concetti chiave per la comprensione del mito di Wainewright: la distanza tra l'eccezionalità di Aram e i criminali comuni che popolano gli annali di Newgate, la descrizione del binomio crimine-cultura come un paradosso, e infine l'idea di grandezza riferita al crimine stesso e all'intelletto che lo concepisce. Sono concetti emblematici del mutamento epocale registrato da Michel Foucault, secondo cui tra Sette e Ottocento al criminale di estrazione umile si sostituisce una "riscrittura estetica del delitto" (Foucault 1976:74).

1. I FIGLI DELLA NOTTE

A riprova dell'interesse di Bulwer-Lytton per questo tipo umano, anche i protagonisti di *Lucretia; or, the Children of Night* (1846) incarnano il paradosso di un intelletto elevato e di una tendenza omicida; ma nel ritrarli l'autore si astiene da ogni concessione sentimentale. Evocativi sono i nomi dei "figli della notte", e se Lucretia Clavering ricorda l'avvelenatrice per eccellenza – Lucrezia Borgia –, Gabriel Honoré Varney rimanda a un personaggio che proprio in quegli anni ottiene una sinistra notorietà: l'eroe dell'anonimo *Varney the Vampire; or, the Feast of Blood* (1845-47). La coincidenza tra il nome del vampiro – di per sé caratterizzato dalla coazione a ripetere un rituale di morte – e quello dell'avvelenatore accomuna i due in una zona dell'immaginario che prelude alla fortuna letteraria del killer seriale.

Nella prefazione del 1846 l'autore sottolinea il carattere documentario del romanzo: "Incredible as it may seem, the crimes herein related took place within the last seventeen years. ... I narrate a history, not invent a fiction" (Bulwer-Lytton, 1853, III:x). In realtà, l'apporto finzionale di Bulwer-Lytton è tutt'altro che trascurabile; ma per valutarlo è opportuno riepilogare le tappe principali della vita di Wainewright. Nato nel 1794 in una famiglia legata al mondo delle arti, il giovane riceve una raffinata educazione e presto raggiunge una certa notorietà come pittore, tanto che lo stesso Byron si affida a lui per

un ritratto. Amico di Füssli e Blake, Wainewright è assiduo frequentatore dei circoli artistici e letterari. Dal 1820 al 1823 collabora al *London Magazine* in qualità di critico letterario, firmando gli articoli con coloriti pseudonimi.

Per sostenere il costo di un'esistenza brillante nei panni del dandy, Wainewright – che nel frattempo si è sposato – attinge denaro da un fondo ricevuto in eredità con la clausola che il beneficiario goda dei soli interessi. Per appropriarsi di quella somma, che considera sua, il giovane falsifica più volte la firma dei curatori; ma a risollevarle le sue finanze sempre vacillanti interviene nel 1829 la morte (non proprio accidentale) dello zio, che un anno prima lo ha accolto nell'elegante dimora di famiglia. In una sorte non migliore incorre la suocera di Wainewright, che nel 1830 passa a miglior vita, dopo un breve declino accompagnato da terribili spasmi, e dello stesso male oscuro muore in quell'anno Helen Abercromby (una delle due figlie avute dalla donna nel secondo matrimonio) – non prima che il cognato abbia assicurato la sua vita presso sei diverse compagnie, fino a raggiungere la sbalorditiva somma di 18.000 sterline; ma le assicurazioni, insospettite, rifiutano di pagare il premio. La pressione dei creditori induce Wainewright ad abbandonare moglie e figlio per rifugiarsi in Francia, dove vive per oltre cinque anni, quando decide di fare ritorno a Londra, e lì viene arrestato nel 1837 a causa delle firme che ha falsificato tredici anni prima. Il solo crimine per cui è giudicato gli vale la deportazione in Tasmania, dove muore nel 1847, una decina di mesi dopo la pubblicazione di *Lucretia* (Cfr. Hazlitt 1880: ix-lxxxi; Motion 2000: xv-xix).

Muovendo da questa traccia biografica, che vede Wainewright eseguire una partitura criminale per solista, poiché la moglie non è mai stata associata in modo certo ai suoi misfatti, Bulwer-Lytton costruisce quello che potremmo definire un romanzo di formazione al negativo, ricostruendo l'iniziazione al male dei due protagonisti. All'autore preme infatti mostrare “the influence of home education, – of early circumstance and example upon after character and conduct” (Bulwer-Lytton, 1853, III:v), e raggiunge questo scopo analizzando l'influsso che su entrambi i personaggi ha Olivier Dalibard, padre di Varney (che porta il cognome della madre) e tutore di Lucretia. Dalibard, il *villain* perfetto, è di origine francese ma vanta sangue italiano nelle vene, è dotato di simpatie giacobine ma è pronto a tradire ogni causa in nome del potere e del denaro.

Il sistema educativo che fa di Varney un criminale è reso nel primo capitolo con un grottesco dispendio di effetti. Incantato, Dalibard osserva il figlio depositare un ragnetto nella tela d'un ragno più grande, ed essendo soddisfatto delle crudeli propensioni di cui il piccino dà prova, lo conduce a un nuovo diletto: l'esecuzione della madre, che lui stesso ha denunciato alle autorità per vendicarsi del suo tradimento in amore. L'educazione criminale di Lucretia ci riconduce invece al tema incarnato da Aram, ovvero al binomio cultu-

ra-crimine, che nel caso del filologo è fonte di sconcerto; ma che in *Lucretia* è presentato come un rapporto di causa ed effetto. Pervertere la fanciulla è un gioco per Dalibard, cui basta porre a confronto la sua natura femminile con un'educazione al maschile. Come riconosce la stessa Lucretia, "You have confounded in my mind evil and good ... You have made intellect the only conscience" (Bulwer-Lytton, 1853, III:10). Invece delle semplici verità cristiane che, secondo i vittoriani, dovrebbero guidare una fanciulla, Lucretia aderisce a un credo razionale e ateizzante, frutto dei suoi "masculine studies" (Bulwer-Lytton, 1853, III:27). Alla giovane sarebbe dato ricomporre la sua unità interiore solo attraverso l'amore, ma i pregiudizi aristocratici dello zio precludono questa scelta.

Caratterizzati i personaggi attraverso l'influsso ambientale, Bulwer-Lytton pone le basi simboliche della vicenda in una scena così centrale che a essa si riferisce il frontespizio del romanzo. Nel tentativo di corrispondere con il suo innamorato contro il volere dello zio, Lucretia stabilisce di celare le rispettive lettere nell'incavo di una quercia, ma Dalibard, che intende a sua volta sposare la giovane, incarica Varney di seguirla. Quando Lucretia si allontana, Varney penetra nell'albero, e invece della missiva trova un serpente, destato dal sonno. Avvezzo a tormentare gli animali, Varney lo attacca con un bastone, sperimentando tuttavia una strana esitazione che raggela l'istante in un quadro:

No fear felt Gabriel Varney; his arm was averted; he gazed spelled and admiringly with the eye of an artist. Had he had pencil and tablet at that moment, he would have dropped his weapon for the sketch, though the snake had been as deadly as the viper of Sumatra. (Bulwer-Lytton, 1853, III:57)

La natura di Varney trova un corrispettivo in questa scena, che esprime l'*estetica del male* di cui il serpente per tradizione è simbolo.

Evocato nei primi capitoli del romanzo attraverso queste immagini traslate, il veleno fa il suo ingresso nella narrazione quando Dalibard, dopo aver portato a segno le sue trame, si trasferisce a Parigi con il figlio e la nuova moglie, Lucretia. Siamo in pieno periodo napoleonico e Dalibard, pronto a pagare qualsiasi prezzo per il successo, non solo conduce esperimenti coi veleni, ma si abbandona a un'autentica *defence of poison*, fondata su ambizioni 'superomistiche': "A great intellect can comprehend these criminals, and account for the crime. It is a mighty thing to feel in one's self that one is an army - more than an army!" (Bulwer-Lytton, 1853, III:108). Il veleno costituisce infatti un nemico invisibile e onnipresente, dotato di attributi che rispondono al concetto burkiano di sublime – "There is nothing you can see, and guard against. It is not like an enemy face to face; it is death in the food, in the air, in the touch" (Bulwer-Lytton, 1853, III:118).

Finalmente Lucretia e Varney – consapevoli che il perfido Dalibard sta cercando di eliminare entrambi per sposare una ricca parente da lui stesso resa vedova – denunciano il *villain* ai congiurati che questi ha tradito per assicurarsi il favore di Napoleone. I due condividono poi l'eredità omicida di Dalibard, poiché Gabriel si assicura il possesso del manoscritto cui il padre doveva la sua immensa conoscenza dei veleni, e Lucretia fa suo un grande anello, la cui punta avvelenata è più letale del morso di un cobra. Non mi dilungherò sulla seconda parte del romanzo, in cui a distanza di anni Lucretia e Varney perseguono nuovi disegni di vendetta e di ricchezza, se non per evidenziare un dettaglio che ricorda il caso Wainewright. Con uno stratagemma, Varney assicura infatti la vita di una ragazza presso tre compagnie per ben 15.000 sterline – una somma di cui necessita per ripristinare un fondo bancario che ha prosciugato, falsificando la firma dei *trustees*. Il piano è tuttavia destinato a fallire e al termine dell'aggravata trama Lucretia e Varney sono retribuiti in base ai loro 'meriti': la prima con la reclusione in manicomio, dopo che ha avvelenato per errore il proprio figlio, e il secondo con la deportazione in quanto falsario.

Lucretia non incontra il favore dei recensori – a partire da Thackeray, che lo definisce “most appalling and most arsenical” (John 1998: xlviiii). Colpisce i lettori l'insistenza di Bulwer-Lytton nel tratteggiare la natura depravata dei protagonisti e per questo già nel gennaio 1847 l'autore dà alle stampe un opuscolo intitolato *A Word to the Public* in cui difende il ruolo del crimine in letteratura, richiamandosi al precedente della tragedia shakespeariana. *Lucretia* segna comunque una tappa importante nello sviluppo della *crime fiction* e la protagonista – signora dei veleni imprigionata dalla giustizia poetica nelle mura di un manicomio – prelude a celebri *villainesses* sensazionali quali Lady Audley o Miss Gwilt.

Va poi rilevato che Bulwer-Lytton si appropria del caso Wainewright per farne anche un atto d'accusa contro l'arte romantica. L'eccesso sensuale è infatti la cifra che spiega il carattere e l'estro creativo di Varney: “Even the talents themselves that he displayed came from the cultivation of the sensual. His eye, studying externals, made him a painter – his ear, quick and practised, a musician” (John 1998:143). Il romanzo dà voce ai pregiudizi vittoriani contro l'artista, che per il commercio intrattenuto con i sensi sotto l'auspicio delle Muse è ritenuto incline a una vita sregolata. Varney è mostrato come un individuo “womanised by indulgence” (Bulwer-Lytton, 1853, III:292), e a tale ‘femminilità’ è attribuita non solo la tendenza sibarita dell'artista sensuale, pronto a concedersi ogni piacere, ma anche la sua tendenza sadica a concepire la sofferenza come spettacolo.

A riprova di questa crudeltà estetizzante si può citare la scena in cui il giovane si appresta ad accecare con un ferro rovente un canarino, col pretesto che in tal modo la sua voce leverà gorgheggi più squisiti (Cfr. Bulwer-Lytton,

1853, III:93-5).Viene spontaneo (anche in termini freudiani) il richiamo alla pratica della castrazione con cui specie tra Sei e Settecento la cappella pontificia e i teatri di tutta Europa acquisivano soprannisti capaci di un'estensione canora sconosciuta in natura – decretando il pieno trionfo dell'artificio musicale. Questa lettura simbolica appare legittimata dai ripetuti atti d'accusa rivolti in *Lucretia* alle tensioni culturali estetizzanti, il cui risultato ultimo è *evirare* la società. L'episodio concorre con altri alla complessità simbolica del romanzo, dove l'autore esplora "the aesthetic power of evil" (John 1998:i).

2. JANUS, JONAS, JULIUS

Si è scelto di porre *Lucretia* alle origini del mito letterario di Wainewright per lo statuto 'eccessivo' e demoniaco che il personaggio assume nel romanzo; ma va ricordato che già Charles Dickens si era ispirato al venefico dandy nel contrapporre all'eroe eponimo di *Martin Chuzzlewit* (1843/44) il malvagio Jonas Chuzzlewit, nel cui nome cogliamo l'eco di un *nom de plume* utilizzato da Wainewright – Janus Weathercock (Motion 2000:260). Jonas inaugura la sua lucrativa carriera criminale avvelenando il padre per riscuotere l'eredità e prosegue nell'intento di stipulare una congrua assicurazione sulla vita della moglie. Nel romanzo Dickens attinge a piene mani all'armamentario melodrammatico dei sogni rivelatori e delle scene simboliche (Dickens 1843-4:585), né mancano accenni all'estetica del delitto, quando un medico – spiegando a Jonas come liberarsi d'un nemico con un bisturi – cita l'omicidio commesso da un collega: "an extraordinary work of art" (Dickens 1843-4:549) per la precisione con cui il colpo ha traversato il cuore, evitando spargimenti di sangue.

A riprova del carattere pervasivo che la figura di Wainewright assume nell'immaginario dickensiano, a tale modello si possono ricondurre anche il personaggio di Rigaud in *Little Dorrit* (1855-57; cfr. Swann 1988) e Julius Slinkton, protagonista di "Hunted Down" (1859), commissionato allo scrittore dal periodico americano *New York Ledger* per l'enorme somma di 1000 sterline. Ispiratrici del racconto sono le impressioni suscitate in Dickens non solo dal caso Wainewright (nel 1836 Dickens visita la prigione di Newgate in compagnia dell'amico John Forster e dell'attore Macready, e qui ha occasione d'incontrare Wainewright nei miseri panni di angelo caduto; cfr. Forster 1892:80-1), ma dalle gesta di un suo valente adepto.

3. IL PRINCIPE DEGLI AVVELENATORI

È il 14 giugno 1856, giorno dell'esecuzione di William Palmer, che "The De-meanour of Murderers" appare in *Household Words*. Se la coincidenza tra l'uscita dell'articolo e l'impiccagione sembra ricondurci alle biografie criminali del Settecento, l'intento di Dickens (consapevole dell'importanza assunta dai giornali nel plasmare l'opinione pubblica) è ben diverso: decostruire la retorica addensatasi intorno al processo, e in particolare il contegno imperturbabile dell'imputato, col rischio di farne un eroe. La requisitoria dickensiana si basa su una semplice valutazione psicologica: un criminale così determinato non può che affrontare il processo con uno sfoggio d'indifferenza. Eppure a un osservatore attento dell'umano – qual è Dickens – non sfuggono gli indizi psicologici che tradiscono il rovello, l'angoscia, l'attesa spasmodica del verdetto: il guanto che Palmer più volte indossa e si sfilava, la mano passata sul viso, i fogli di appunti che riempie per frenesia spasmodica per occupare il tempo. "Nature never writes a bad hand." – scrive Dickens – "Her writing, as it may be read in the human countenance, is invariably legible, if we come at all trained to the reading of it" (Dickens 1856:477). La maschera di compostezza dell'imputato rivela il suo carattere fittizio, la pretesa d'innocenza tradisce l'occultamento del crimine.

L'interesse di Dickens per Palmer – meglio noto come *the Rugeley poisoner* o *the prince of poisoners* – è il segno di una voga che coinvolge nell'estate del 1856 l'intero paese. In quei mesi matura la scherzosa abitudine di scambiarsi prima d'un brindisi la domanda: "What's your poison?" (Sutherland 1991:248); d'altronde in linea con la tradizione, poiché sembra che il costume di alzare i calici derivi proprio dal timore rinascimentale dei veleni, così da offrire ai convitati l'opportunità di valutare la limpidezza del vino e l'assenza di depositi.

Dopo alcuni errori di gioventù, William Palmer intraprende la professione di medico a Rugeley nel 1846 e l'anno seguente sposa Annie Thornton, da cui ha presto un figlio; ma la passione per i cavalli assume la precedenza su ogni altra occupazione di Palmer. Qualche mese dopo, la suocera si trasferisce presso la coppia per problemi di salute, e a distanza di dodici giorni muore. Dei quattro bambini che nascono in seguito nessuno sopravvive più d'un mese, finché nel settembre 1854 la stessa Annie spira a 27 anni. Secondo un copione già noto, Palmer ha stipulato pochi mesi prima un'assicurazione sulla vita della moglie e riscuote un premio di 13.000 sterline. Essendo un medico, lui stesso ha curato la donna e redatto il suo certificato di morte. La passione per le corse, tuttavia, divora il denaro, e per ottenere sollievo dai creditori Palmer assicura anche la vita del fratello Walter, un alcolizzato cronico che nel 1855 muore di apoplezia, forse grazie alle pillole somministrate dal premuroso William. Insospettiti dalla coincidenza gli assicuratori chiedono l'intervento

dell'ispettore Charles Field (ritratto in *Bleak House* nei panni di Bucket), ma a incastrare Palmer è un ulteriore delitto.

Tra i migliori amici del medico si conta John Parsons Cook, con cui Palmer divide l'amore per i cavalli e il terrore dei creditori. Il 13 novembre 1855 i due si recano a Shrewsbury per assistere alle corse e in quell'occasione la fortuna pare arridere a Cook, procurandogli una vincita di 800 sterline. Nell'albergo in cui alloggia, però, il giovane è colto da un improvviso malore, dopo avere ingerito una bevanda preparata da Palmer, ed è in un albergo di Rugeley che muore, dopo una settimana di assidue cure da parte dell'amico. Poiché la famiglia di Cook non crede alla casualità del decesso, di lì a breve Palmer viene processato. Si stima che nel corso dei suoi anni di pratica il medico abbia avvelenato sedici persone, ma l'omicidio di Cook è il solo che l'accusa riesce a provare.

4. SPALLE AL MURO

A tre anni dal processo, le imprese di Palmer confluiscono con quelle di Wainwright in "Hunted Down", che si apre con queste parole del narratore, Mr. Sampson: "Most of us see some romances in life. In my capacity of Chief Manager of a Life Assurance Office, I think I have within the last thirty years seen more romances than the generality of men, however unpromising the opportunity may, at first sight, seem" (Dickens 1859:48). Colpisce l'incontro inatteso tra il prosaico mondo delle assicurazioni e il *romance*, comunemente associato al meraviglioso e al fiabesco, ma sappiamo che la letteratura poliziesca ha ereditato – nel moderno contesto metropolitano – il conflitto su cui si fonda in ultimo il *romance*, ovvero lo scontro tra un cavaliere errante al servizio del bene e le forze del male.

Come nel resoconto dickensiano del processo Palmer, il paradigma conoscitivo di cui Sampson si fa portatore è la fisiognomica: "There is nothing truer than physiognomy, taken in connection with manner. The art of reading that book of which Eternal Wisdom obliges every human creature to present his or her own page written on it, is a difficult one, perhaps, and is little studied" (Dickens 1859:49). A consentire un punto di vista distaccato e trasparente, allontanando i 'rumori' che possono inquinare la percezione, è la lastra di vetro che divide l'ufficio di Sampson dal locale esterno, così da isolarlo acusticamente, offrendogli una prima impressione dei clienti fondata solo sull'aspetto, prima che la voce eserciti la sua seduzione, se non il suo inganno.

Al consueto esame visivo viene sottoposto al suo ingresso un gentiluomo vestito a lutto per quella che scopriremo essere la morte di una nipote; ma a

colpire Sampson è un singolo dettaglio – la pettinatura, che subito acquista un valore simbolico:

His hair, which was elaborately brushed and oiled, was parted straight up the middle; and he presented this parting to the clerk, exactly (to my thinking) as if he had said, in so many words: 'You must take me, if you please, my friend, just as I show myself. Come straight up here, follow the gravel path, keep off the grass, I allow no trespassing.' (Dickens 1859:49)

La 'rettitudine' ostentata dall'uomo – attraverso gli abiti impeccabili, la cortesia e la linea perfetta che spartisce i capelli – assume agli occhi del narratore il carattere di una strategia difensiva. L'uomo offre di sé un'immagine preconfezionata, un percorso conoscitivo che non lascia spazio a sortite individuali: la superficie significativa occulta più che rivelare.

Nel seguito del racconto scopriamo che Julius Slinkton – questo è il suo nome – non solo ha ucciso una nipote, ma si appresta a eliminarne un'altra, e che per di più ha assicurato la vita di un amico ormai preda del *delirium tremens*, o così almeno egli crede, poiché la trama sensazionale del racconto ha in serbo altre sorprese per i lettori. Alla fine Slinkton viene 'incastrato' grazie alle prove che gli agenti della nemesi hanno raccolto su di lui, compreso un diario in cui il *villain* ha annotato le dosi di veleno somministrate alle sue vittime e ogni altro dettaglio utile per future imprese. Come noto, l'espedito del diario o della confessione ricorre nella letteratura sensazionale in quanto strumento per colmare i vuoti narrativi generati dal punto di vista limitato, ma in questo caso il diario ha un significato particolare, poiché rientra negli accessori mitici del caso Wainewright, anche se del documento non si è trovata traccia.

Se il tentativo di speculare su un alcolizzato accomuna Slinkton a Palmer, nel finale s'infittiscono i punti di contatto col mito di Wainewright, culminanti nella morte del *villain*, che si percuote il volto con la mano, crollando a terra in preda a terribili spasmi. La scena evoca l'anello dal puntale avvelenato già incontrato in *Lucretia*, e cui Bulwer-Lytton allude nella prefazione al romanzo come un elemento tratto dalla realtà (Cfr. Bulwer-Lytton 1853, III:x).

"Hunted Down" costituisce quindi un esercizio stilistico al confine tra biografia e finzione, poiché Dickens rielabora il caso Wainewright intorno a un insistito nucleo simbolico (la scriminatura) e a una tecnica investigativa fondata sulla lettura del volto: in tal senso il racconto costituisce il seguito ideale di "The Demeanour of Murderers" per l'enfasi posta in entrambi i testi sulla necessità di penetrare la psicologia omicida attraverso lo 'specchio' del corpo.

Se la vitalità d'un mito letterario si misura sulla capacità di generare riscritture, ogni rivisitazione produce anche uno scarto e il leggendario Wainewright – come un serpente – cambia pelle a ogni stagione. La fase sensaziona-

le del mito raggiunge forse l'apice in *The Notting Hill Mystery* (1862-63) di Charles Felix, in cui il Barone R. non solo contrae cinque polizze da 5000 sterline sulla vita della moglie, ma avvelena cognata e cognato per riscuoterne l'eredità. Ancora più sorprendente è la tecnica omicida scelta dal Barone, che uccide la cognata indirettamente, somministrando antimonio alla moglie, grazie al rapporto mesmerico che si stabilisce tra le due gemelle. Secondo il modello offerto da William Wilkie Collins in *The Woman in White* (1859-60) – dove incontriamo un altro grande avvelenatore, l'italiano Conte Fosco – la storia è raccontata attraverso documenti, diari e lettere, tra cui quelle dell'investigatore che indaga per conto della compagnia assicurativa (Cfr. Felix 1865). Queste vicende a tinte forti, tuttavia, trascolorano presto in riscritture dove il profilo d'artista riscatta quello criminale, secondo il nuovo clima estetizzante.

5. JANUS WEATHERCOCK CULTORE DEL BELLO.

Al 1880 risale il volume in cui William Carew Hazlitt (nipote del più celebre William) raccoglie gli *Essays and Criticism* di Wainewright. L'interesse del testo risiede sia nel resoconto biografico offerto da Hazlitt sia nei saggi scritti dall'avvelenatore ed esteta *ante litteram*. Mentre le precedenti versioni del mito si concentravano sulla crudeltà e sull'astuzia di Wainewright – facendo della propensione letteraria, del talento pittorico e dell'abito di gentiluomo segni di ipocrisia e decadenza – il volume costituisce un momento di transizione. Benché infatti il saggio di Hazlitt non sia esente da pregiudizi vittoriani, per centinaia di pagine a parlare è lo stesso Wainewright, e questo recupero della sua scrittura ha il sapore di una parziale 'riabilitazione'.

Dietro una superficiale condanna, la prosa fluente del saggio introduttivo rivela il fascino per ciò che Hazlitt definisce "a psychological phenomenon of unsurpassed magnitude and curiosity" (Hazlitt 1880: lxxvi). L'eccezionalità del caso è sancita, e come ricorda De Quincey nel suo saggio sull'estetica dell'omicidio anche un'ulcera ha una sua bellezza agli occhi del medico che la studia (De Quincey 1862:7). In tal modo è con malcelato fervore che Hazlitt definisce Wainewright "a villain of the true melodramatic stamp" (Hazlitt 1880: lxxvii), sottolineando la spettacolarità delle sue doti di trasformista, poiché Wainewright si cala con disinvoltura nelle alterne vesti di "litterateur, poet, artist, critic, antiquary, assassin and *faussaire*" (Hazlitt 1880: lxxviii).

Ben diversa è tuttavia la conclusione cui giunge in seguito Hazlitt, secondo cui "The seeds which ripened in the case of Wainewright so fatally, are latent in all of us." Riflettendo che il male è latente in ciascuno, Hazlitt decostruisce la convenzione letteraria che relega l'avvelenatore all'"alterità", facen-

done spesso l'espressione di culture lontane, e questa nuova consapevolezza psicologica sembra sgonfiare d'un tratto il mito di un Wainewright mostruoso e innaturale. I riflettori non sono più puntati sull'avvelenatore, ma sull'io' giovane e spensierato del critico d'arte dai molteplici *nom de plume* – Janus Weathercock alias Egomet Bonmot alias Cornelius Van Vinkvrooms – che tra il 1820 e il 1823 delizia i suoi lettori dalle pagine del *London Magazine*.

Bastano pochi tratti per delineare il profilo del singolare saggista. Sin dalla lettera con cui Egomet Bonmot Esquire offre i suoi servizi al *London Magazine* la cifra dominante è la levità. Il nome stesso del personaggio, d'altronde, rimanda sia all'incontro con l'ego sia al "bon mot", alla parola squisita. La spettacolarizzazione di sé e il preziosismo stilistico prevalgono infatti in queste pagine su ogni considerazione critica in senso stretto:

I affirm myself to be *Sir Oracle*, I am the immortal *Passado*, the invincible *Ab ha!* Fit for every thing, prepared for all accidents: ready to pass from grave to gay, from lively to severe; to sigh in concert with the woods that wave o'er Delphi's steep; or laugh with Momus and his train: – in a word, Sir, I hereby pronounce myself to be, not one, but all mankind's epitome. (Wainewright 1880:1-2)

La lettera è un florilegio di virtuosismi decorativi. Con la curiosità d'un esperto di *Cultural Studies*, Egomet traversa i confini tra le arti e i linguaggi, promettendo di riversare nella mente dei lettori "the genuine characteristics of the great and good of every kindred and nation under heaven" (Wainewright 1880:2).

Egomet insiste inoltre sul carattere inconfondibile del suo stile, al punto che in futuro non sarà necessario distinguere i suoi articoli "by the signature of my name" Wainewright 1880:6, e infatti molti articoli apparsi sulla rivista sono stati attribuiti a Wainewright soltanto in base alla maniera, al tono peculiare; ma accanto a questo anonimato, in cui leggiamo un deliberato snobismo, l'ego plurivalente di Wainewright esplose, come sappiamo, in una varietà di personaggi. Ben presto Bonmot cede infatti la parola a Janus Weathercock, Esquire, che dà voce alla colta ironia di Wainewright in brani come il seguente, dove l'innato talento teatrale del critico si rivela in tutta la sua esuberanza. Pretesto dell'esplosione egotistica è l'improvvisa consapevolezza che entro tre giorni Janus – fino a quell'istante perso in un'estetica *rêverie* – dovrà inviare il suo contributo alla redazione della rivista:

I felt my vigorous personal identity instantly annihilated, and resolved by some mystic process into a part of that unimaginable plurality in unity, wherewithal Editors, Reviewers, and, at present pretty commonly Authors, clothe themselves, when, seated on the topmost tip of their top-gallant masts, they pour forth their oracular diata on the groaning ocean of London spread out huge at their feet. Forthwith WE (Janus) sneaked home alone – poked *in* the top of our hollow fire, which spouted out a myriad of flames, roaring pleasantly, as, chasing one another, they rapidly escaped up

the chimney, exchanged our smart, tight-wasted, stiff-collared coat, for an easy chintz gown, with pink ribbons – lighted our new elegantly-gilt French lamp, having a ground-glass-globe painted with gay flowers and gaudy butterflies, hauled forth *Portfolio, No.9*, and established ourselves cosily on a Grecian couch. (Wainewright 1880:25)

L'onda affabulatoria avanza e travolge, mostrando l'autore in cerca d'ispirazione non dentro di sé, ma attraverso attributi esterni come l'abito e gli oggetti di cui si circonda. Eppure una volta raggiunta l'atmosfera propizia alla creazione, quest'ultima si risolve nell'appagante contemplazione della scena, nell'abbandono a uno sterile languore: "we indulged ourselves in a complacent consideration of the rather elegant figure we made, as seen in a large glass placed opposite our chimney mirror" (Wainewright 1880:26). Non soddisfatto di questa iterazione ego-centrica e ornamentale, l'autore descrive da capo la scena, modificando lo stile del racconto come in una variazione musicale sul tema dell'io e delle sue appendici, rischiando (o cercando?) la parodia della sua stessa maniera, scadendo in un tono da banditore d'aste, quasi nel culto del 'marchio di fabbrica':

Fancy, comfortable reader! Imprimis, A very good-sized room. Item. A gay Brussel's carpet, covered with garlands of flowers. Item. A fine *original* cast of the Venus de Medicis. Item. Some choice volumes in still more choice old French *maroquin*, with water-tabby-silk linings! Item. Some more vols. coated by the skill of Roger Payne and "*our* Charles Lewis!" Item. A piano, by Tomkisson. Item. A Damascus sabre. Item. One cat. Item. A large Newfoundland dog, friendly to the cat. Item. A few hot-house plants on a white-marble slab. Item. A delicious, melting love-painting, by Fuseli: – and last, not least in our dear love, *we*, myself, Janus! (Wainewright 1880:26)

Come mostrano in sintesi i brani citati, gli scritti di Wainewright anticipano la temperie *fin de siècle* per più aspetti: la moltiplicazione della personalità, l'egotismo (che qui sfiora l'estenuazione della posa), l'amore per gli abiti e le maschere (tipico del dandy), l'eclettismo nel gusto e nel tono, e in ultimo l'esaltazione del dettaglio abitativo, della cornice che racchiude l'individuo, la cui vita è non a caso intesa da Wainewright come una (costosa) opera d'arte.

6. CRIMINALE E GENTILUOMO

Secondo il destino che segna un po' tutte le opere ispirate a Wainewright, "Pen, Pencil and Poison", nel suo carattere di 'biografia esemplare', costituisce un testo marginale nel canone wildiano, per lo sforzo richiesto al lettore nel decodificare i tanti rimandi alla vita dell'avvelenatore, alle sue frequentazioni,

agli autori che hanno scritto di lui, anche se Wilde nel saggio è generoso di brillanti aforismi. I critici, d'altronde, hanno evidenziato le molteplici fonti cui Wilde attinge (Schroeder 1994:363), a partire dal titolo del saggio, frutto di un prestito dalla *Life of Blake* (1868) di Swinburne (cfr. Wilde 1966:995), dove il profilo artistico e quello criminale di Wainewright sono oggetto in parallelo di un severo scrutinio critico. Posto il duplice 'talento' di Wainewright, Swinburne giudica i suoi risultati inferiori alle attese: in arte per la ricerca dell'effetto, nel crimine per il movente pecuniario. Questa è in effetti la principale caratteristica che distingue Wainewright (e Palmer) dai successivi serial killer – primo fra tutti Jack the Ripper –, le cui imprese sono all'insegna della gratuità, di una perversione fine a se stessa, o comunque di un disegno astratto dal quotidiano.

Che le gesta compiute da Jack the Ripper nell'autunno 1888 abbiano contribuito a destare in Wilde l'interesse per Wainewright appare tutt'altro che improbabile, dal momento che "Pen, Pencil and Poison" fu pubblicato sulla *Fortnightly Review* nel gennaio 1889. Il saggio presenta dunque diversi elementi di attualità, in quanto da un lato riflette lo statuto mitico che l'omicida seriale va assumendo attraverso l'attenzione dedicata dalla stampa a Jack the Ripper (un autentico 'nome d'arte', un alias senza volto); dall'altro esprime la temperie estetica dell'*art for art's sake*, al pari di "The Decay of Lying", pubblicato in quello stesso gennaio.

In apertura del saggio (non esente da inflessioni di *mock-heroic*) Wilde ricorda i tanti artisti che accanto alla loro vocazione primaria hanno seguito altre chiamate – basti citare l'impegno politico di Milton – e alla versatilità del genio ascrive la bizzarra carriera di Wainewright: artista, falsario e avvelenatore. Come Swinburne, anche Wilde nel suo resoconto biografico evita ogni discriminazione tra queste dimensioni in apparenza opposte e con ironica spudoratezza afferma: "Indeed, painting was the first art that fascinated him. It was not till much later that he sought to find expression by pen or poison" (cfr. Wilde 1966:994). La propensione estetica del personaggio si manifesta non solo nella prosa idiosincratia cui danno voce le sue maschere grottesche, ma ancor più nel culto dell'abito. Secondo la logica wildiana, fondata sul paradosso, la confusione tra il piano della vita e dell'arte è ormai completa e culmina nella celebrazione della somiglianza che lega Wainewright al balzachiano Lucien de Rubempré.

A questo tributo segue la canonizzazione di Wainewright come anticipatore della temperie estetizzante, a partire dal suo amore per il verde, cui si deve il sottotitolo del saggio: *A Study in Green*. A fare del dilettante romantico un esteta concorrono poi il gusto per l'arte italiana, le traduzioni degli elisabettiani, i tappeti persiani e le gemme; il culto della *Hypnerotomachia Poliphili*, la sensibilità all'arredo e infine il tratto che contiene ogni altro: "he was one of the first to recognize what is, indeed, the very keynote of æsthetic eclecticism. I mean

the true harmony of all really beautiful things irrespective of age or place, of school or manner” (cfr. Wilde 1966:996). Wainewright è collocato da Wilde tra i precursori del movimento estetico, cui lascia in eredità un modello di critica d'arte paterianamente fondata sulle impressioni, lontana dalle ingannevoli seduzioni della filologia, disattenta al realismo vittoriano e alle chimere del gotico, proiettata nell'empireo della classicità.

Il dandy trionfante e prodigo di doni fa posto nella seconda parte del saggio al subdolo avvelenatore. La scrittura di Janus non traccia più arabeschi critici, ma un freddo bilancio di morte, secondo il mito del diario mai ritrovato; gli anelli non sono più galanti accessori dell'abito salottiero, ma ricettacoli di veleni. Eppure Wilde solidarizza col criminale sconfitto, quasi anticipando il destino di prigionia e degrado cui di lì a pochi anni andrà incontro lui stesso: “The sentence now passed on him was to a man of his culture a form of death” (cfr. Wilde 1966:1005), sono le parole con cui commenta la deportazione di Wainewright; ma il registro brillante riprende presto il sopravvento e il saggio si chiude su celebri dichiarazioni di principio quali “The fact of a man being a poisoner is nothing against his prose” (cfr. Wilde 1966:1007). In queste pagine, insomma, Wilde decostruisce la tradizionale incompatibilità tra l'artista o l'erudito e il criminale, fondata sul valore morale con cui la cultura concorre alle dinamiche sociali di scambio. “There is no essential incongruity between crime and culture” (cfr. Wilde 1966:1008), scrive Wilde, facendosi portatore di una nuova concezione dell'arte come ricerca formale ispirata a un'edonistica gratuità.

Maestro nell'analizzare i meccanismi della ricezione, Wilde intuisce che il caso Wainewright è troppo recente perché si possa trattarlo con disinteressata curiosità, ma all'esteta non manca la speranza che il personaggio acquisti un giorno lo statuto a-morale del mito. In tempi a noi vicini, la biografia romanizzata a firma di Andrew Motion – *Wainewright the Poisoner* (2000) – e i numerosi siti internet dedicati a Wainewright testimoniano la vitalità di questo mito, decretando il ‘successo’ postumo dell'avvelenatore come artista, già auspicato da Wilde con queste parole: “To be suggestive for fiction is to be of more importance than a fact” (cfr. Wilde 1966:1008).

BIBIOGRAFIA

- Birkett, N. (ed.) (1951), *The Newgate Calendar*, London, The Folio Society.
- Bulwer-Lytton, E. (1853), *Lucretia; or, The Children of the Night*, John (ed.) 1998.
- Cardwell, M. (ed.) (1984), Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Cox, M. (ed.) (1993), *Victorian Detective Stories. An Oxford Anthology*, Oxford-New York, Oxford UP.
- De Quincey, T. (1862), *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, in *The Complete Works*, Vol. IV, Edinburgh, Adam and Charles Black.
- Dickens, C. (1843-4), *Martin Chuzzlewit*, Cardwell, 1984.
- Dickens, C. (1856), "The Demeanour of Murderers"; Pascoe (ed.) 1997.
- Dickens, C. (1859), "Hunted Down"; Cox (ed.) 1993.
- Felix, C. (1865), *The Notting Hill Mystery*, London, Saunders, Otley, and Co.
- Forster, J. (1892), *The Life of Charles Dickens*, London, Chapman and Hall.
- Foucault, M. (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, traduzione di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, (ed. originale: Parigi, Gallimard, 1975).
- Godwin, W. (1794), *Caleb Williams*, McCracken (ed.) 1970.
- Hazlitt, W.C. (ed.) (1880), Thomas Griffiths Wainwright, *Essays and Criticism*, London, Reeves & Turner.
- John, J. (ed.) (1998), *Cult Criminals. The Newgate Novels 1830-1847*, London-New York, Routledge.
- McCracken, D. (ed.) (1970), William Godwin, *Caleb Williams*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Motion, A. (2000), *Wainwright the Poisoner*, New York, Alfred A. Knopf.
- Nashe, T. (1594), *The Unfortunate Traveller*, Salzman (ed.) 1987.
- Pascoe, D. (ed.) (1997), Charles Dickens, *Selected Journalism 1850-1870*, Harmondsworth, Penguin.
- Salzman, P. (ed.) (1987), *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Schroeder, H. (1994), "A Source for 'Pen, Pencil and Poison'", *Notes and Queries*, XLI, 3, 363.
- Sutherland, J. (1991), "Wilkie Collins and the Origins of the Sensation Novel", *Dickens Studies Annual*, XX, 248.
- Swann, C. (1988), "Wainwright the Poisoner: A Source for Blandois/Rigaud?", *Notes and Queries*, XXXV, 3, 321-22.
- Wainwright, T.G. (1880), *Essays and Criticism*, Hazlitt (ed.) 1880.
- Wilde, O. (1966), *The Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow, Collins.