

Le esperienze di Loveday Brooke, Signora Detective

Bruna Mancini

Università della Calabria
(bruna.mancini@unical.it)

Abstract

Negli anni Ottanta dell'Ottocento, quando Londra era il territorio di caccia di Jack lo Squartatore e le donne potenziali vittime, la scrittura di *detection* sembrò offrire un modo per esorcizzarne la persistenza malefica nel tessuto urbano. In seguito alla fortuna di Sherlock Holmes, anche le donne riuscirono ad appropriarsi definitivamente dello spazio pubblico grazie alle *new women* e alle prime detective al femminile che si muovevano per Londra e dintorni con perizia, abilità e professionalità. Loveday Brooke, ritratta da Catherine Louise Pirkis in una serie di racconti pubblicati tra il 1893 e il 1894, è la prima investigatrice privata professionista assoldata dalle forze di polizia per risolvere casi troppo complessi. Inoltre, controbatte e capovolge, uno ad uno, tutti i pregiudizi del sistema patriarcale, soprattutto quelli riguardanti la sfera/trama matrimoniale.

Parole chiave

Investigatrici, professionalità, autonomia

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Mappare la Londra vittoriana degli omicidi

Nell'Ottocento il tessuto urbano di Londra descritto nei romanzi di *detection* si trasfigurava solitamente in una mappa di omicidi, misteri, paura e indagini. Come scrisse Raymond Williams in *The Country and the City* (1973)¹, a passeggiare e osservare lo scorrere della vita in uno spazio prettamente umano, come quello urbano, muovendosi con calma e impunità e decodificando il territorio con sguardo penetrante e indagatore non poteva che essere un individuo di sesso maschile. Infatti, nei celebri racconti di Charles Dickens, uno dei pionieri di questo tipo di narrazioni, a muoversi nell'intrico delle strade di Londra per compiere le proprie indagini compaiono personaggi come Boz (siamo solo nel 1812), l'ispettore Field (1851) o Mr. Bucket (1852-1853), figure che apparivano tutt'altro che tranquillizzanti; anzi, spesso venivano presentate in maniera inquietante e diabolica almeno quanto i criminali che braccavano, come a dimostrare che solo individui di questo genere potessero misurarsi col male, rappresentato dai *villains* di turno e dal tentacolare mostro urbano. Lo spazio diventava, insomma, un co-protagonista della narrazione; di fatto, molti testi critici si sono soffermati ad analizzare l'immagine di Londra in questi romanzi².

In questo senso, non sembra un caso se nell'ormai lontano 1997 il programmatore informatico Charles Perdue³, creatore de *The Charles Dickens Page*, sentì la necessità di mappare i luoghi che compaiono nei romanzi dickensiani per condividerli con un più ampio pubblico di ammiratori:

Dickens is explicit in naming places, and readers like me are naturally curious to see the scenes mapped out. I want to see how they got from place to place and how these places relate spatially. I started with Dickens' London and the process of mapping Dickens continues with each rereading of the books⁴.

Il lavoro di Perdue è stato capillare e solo nel 2022 fu completata la *Charles Dickens London Map*⁵ che permette di rintracciare tutte le strade e gli edifici citati nei testi di Dickens con la apposita descrizione tratta dal *Dickens's Dictionary of London* (1879) di

¹ Raymond Williams, *The Country and the City*, London, Chatto and Windus, 1973.

² Per alcuni saggi legati all'analisi di Londra come protagonista di testi letterari (non solo di *detection*), oltre alla nota rivista online *The Literary London Journal* (fondata nel 2003 da Lawrence Phillips) e a Bruna Mancini, *Sguardi su Londra. Immagini di una città mostruosa* (Liguori 2005), si rimanda a: Julian Wolfreys, *Writing London. The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, London, Palgrave Macmillan, 1998; e Id., *Writing London Volume Two: Materiality, Memory, Spectrality*, London, Palgrave Macmillan, 2004; Nick Hubble, Philip Tew, *London in Contemporary British Fiction: The City beyond the City*, London, Bloomsbury Publishing, 2016; John McLeod, *Postcolonial London*, London, Routledge, 2004; John Clement Ball, *Imagining London*, Toronto, University of Toronto Press, 2004; Alex Murray, *Recalling London*, London, Continuum, 2007; Lawrence Manley, *The Cambridge Companion to the Literature of London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; Laura Colombino, *Spatial Politics in Contemporary London Literature*, London, Routledge, 2013.

³ Oltre ad aver lavorato come programmatore per il governo americano, Perdue è un appassionato dickensiano che fa parte de *The Dickens Society*, *The Dickens Fellowship* ed è stato eletto nel Direttivo di *American Friends of the Charles Dickens Museum*.

⁴ <https://www.charlesdickenspage.com/charles-dickens-maps.html> (Consultato: 1° aprile 2024).

⁵ <https://www.charlesdickenspage.com/charles-dickens-london-map.html> (Consultato: 1° aprile 2024).

Charles Dickens Jr (compilata per il web da Lee Jackson⁶); si possono, inoltre, effettuare salti virtuali nella Londra contemporanea attraverso Google Street View, che permette di osservare come si sono trasformati quei luoghi oggi, muovendosi per le strade come se ci si muovesse a piedi o in macchina, oppure facendo degli zoom in avanti e indietro, e fluttuando tra gli edifici. La Charles Dickens Aerial London Map, infatti, permette di osservare alcune zone della Londra di Dickens a volo d'uccello⁷, aiutando le lettrici e i lettori contemporanei ad avere una chiara immagine dei percorsi effettuati dai vari personaggi e soprattutto dai *detective* alla ricerca di assassini, complotti, enigmi, visualizzando con maggiore precisione possibile la mappa del loro territorio di caccia.

Un altro autore indissolubilmente legato a questo tessuto urbano, proprio nello stesso periodo in cui scriveva Dickens, è Edgar Allan Poe col suo uomo della folla, protagonista di un racconto del 1840⁸ che sembra prefigurare il celebre Mr. Hyde di Stevenson, mostro scimmiesco e sanguinario che infesterà le strade della Capitale nel celebre racconto del 1886. In entrambi i casi, la creatura mostruosa e il suo inseguitore/*detective* sembrano incarnare il doppio volto del *flâneur* baudelairiano, l'ozioso passeggiatore che vaga per le strade di Parigi negli anni Cinquanta dell'Ottocento godendo di ogni scorcio e immergendosi nel paesaggio, finendo per incarnare l'immagine della modernità. Dopotutto, lo stesso Walter Benjamin ha affermato che la figura del *detective* è stata preannunciata da quella del *flâneur*⁹; anche se ci sembra che questa corrispondenza possa essere addirittura capovolta. Infatti, se pensiamo ad alcuni *detective* dickensiani, o anche a quelli di Poe, è chiaramente il *detective* a prefigurare il *flâneur* baudelairiano. Del resto, anche Mark Willis ha osservato che *The Uncommercial Traveller* (1859) di Charles Dickens, una raccolta di racconti in cui Dickens in persona ricorda alcuni momenti della propria esistenza a Londra quando poteva passeggiare senza uno scopo preciso, il protagonista delle vicende anticipa chiaramente la figura descritta da Benjamin¹⁰. Lo stesso vale, naturalmente, per i *detective* di Poe – il celebre Auguste Dupin, ma anche il narratore de *The Man of the Crowd* che osserva uno strano vecchio mentre, completamente fuori da sé, non riesce a fare a meno di inseguire la folla che sciamano per le strade e per i vicoli bui di Londra – che sono completamente avvinti dal tessuto urbano e cercano di decodificare i crimini e i misteri che vi prosperano ad ogni angolo¹¹.

⁶ Si veda: <<https://www.victorianlondon.org/publications/dictionary.html>> (Consultato: 1° aprile 2024).

⁷ Si veda: <<https://www.charlesdickenspage.com/charles-dickens-aerial-london-map.htm>> (Consultato: 1° aprile 2024).

⁸ Si veda: Scott Peeples e Michelle Van Parys, *The Man of the Crowd: Edgar Allan Poe and the City*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2020.

⁹ Cfr. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 2002.

¹⁰ Mark Willis, *Dickens The Flâneur – London and "The Uncommercial Traveller"*, «Dickens Quarterly», Vol. 20, No. 4, December 2003, pp. 240-256.

¹¹ Si vedano, tra gli altri: James V. Werner, *The Detective Gaze: Edgar A. Poe, the Flâneur, and the Physiognomy of Crime*, «ATQ: 19th century American literature and culture», Vol. 15, Issue 1, 2001, pp. 5-21; Srdjan Smajić, *Scopophilia and scopophobia: Poe's readerly flâneur*, in Id., *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 94-107.

In questo senso, è importante evidenziare che nel periodo vittoriano – sia nei romanzi di *detection* che nella realtà – le donne erano solitamente le vittime designate; ovviamente, con le dovute eccezioni. Si pensi, ad esempio, alle ‘cattive’ della *Victorian Sensation Fiction*, come la Lady Audley di Mary E. Braddon, Madame Rougierre di Sheridan Le Fanu, Mrs. Galilee di Wilkie Collins e così via. C’erano poi le cosiddette donne di malaffare, coinvolte con la malavita e spesso costrette a prostituirsi per sbarcare il lunario nel ventre putrido di Londra: l’osceno, fangoso, violento, vizioso East End. D’altronde, in un contesto sociale e culturale in cui le donne erano viste come angeli¹² o puttane, era facilissimo valicare quel confine che ne insozzava l’identità, facendo di loro delle donne ‘pubbliche’. Bastava, ad esempio, che varcassero la soglia di casa, anche per necessità (per lavorare in fabbrica o come donna delle pulizie, guadagnando molto meno dei propri corrispettivi al maschile), per non incarnare più la virtù e la riservatezza che una donna perbene doveva incarnare ‘per natura’. In un simile contesto, naturalmente, anche impugnare la penna e scrivere per professione era impensabile; per questo motivo, molte scrittrici pubblicavano sotto uno pseudonimo maschile.

2. Camminare e indagare nella metropoli

Per le donne camminare da sole per le strade di Londra e godere dei piaceri della metropoli moderna era un atto impensabile, pericoloso, trasgressivo. Difatti, lo spazio designato per l’identità femminile era la casa, ovvero, la sfera domestica. Come osserva Deborah Epstein Nord in *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City* (1995), nell’intrico di strade e vicoli stretti e maleodoranti della Londra vittoriana – tutta costruita sulla dialettica bene-male, luce-tenebre, redenzione-perdizione – la donna perduta, l’angelo caduto, la donna della strada erano irrimediabilmente fagocitate dall’orco urbano. Non a caso, la prostituta era il corpo osceno in cui si potevano riconoscere tutti i mali della metropoli londinese; era un agente di decadimento e contaminazione; rappresentava l’emblema vivente della sofferenza, della degradazione sociale e culturale, uno strumento di piacere e di perdizione, un simbolo di isolamento nel bel mezzo della vita metropolitana.

D’altro canto, coi suoi vicoli bui, le sue nebbie leggendarie, le stradine tortuose e le spettrali banchine del Tamigi, Londra ospitava e proteggeva nel suo grembo figure sanguinose e sadiche, come quelle di Jack Sheppard, Charles Peace, Thomas Neill Cream (conosciuto come l’Avvelenatore di Lambeth) e John Reginald Christie – criminali, assassini senza scrupoli, mezzani, trafficanti e sfruttatori di esseri umani. Inoltre, nell’estate del 1888 una figura che ha finito per incarnare l’immagine del *serial killer* senza nome, ovvero *Jack the Ripper*, uccise delle prostitute schedate e alcolizzate croniche nel quartiere di Whitechapel rendendo pubblici i suoi omicidi attraverso delle lettere ai giornali scritte con inchiostro rosso sangue e sfidando apertamente le forze di polizia. George Bernard Shaw lo definì, sarcasticamente, un «riformatore sociale indipendente»

¹² Si rimanda al celebre poema di Coventry Patmore intitolato *The Angel in the House* (1862) che ha delineato con accortezza l’immagine dell’Angelo del focolare. Quella stessa figura che Virginia Woolf, in *Professions for Women* (1942), considererà una responsabilità uccidere; dovrebbe farlo ogni scrittrice e ogni donna affinché possa liberarsi dal gioco della ‘domesticità’.

perché – forse involontariamente – il suo ‘lavoro’ (come lo definiva egli stesso nelle lettere inviate alla stampa) contribuì a richiamare l’attenzione pubblica sui mali dell’East End, un luogo spaventoso in cui gli omicidi erano talmente ‘comuni’ che i giornali non se ne occupavano affatto. Allo stesso modo, venivano rimossi il vizio, la miseria, la disperazione, il fallimento, la povertà e il dolore che vi albergavano e che contribuirono a fare di quella zona negletta di Londra una piaga purulenta che andava nascosta – come il ritratto di Dorian Gray – perché rischiava di offuscare la luminosità della Londra Vittoriana, la regina delle città, la Capitale dell’Impero su cui non tramontava mai il sole che di notte si illuminava con migliaia di luci al gas per sconfiggere il buio della notte.

Com’è noto, così come apparve, Jack scomparì nei meandri bui della metropoli, inghiottito e protetto dal mostro urbano, come se facesse parte del suo stesso corpo malefico e, sicuramente, infestandolo per sempre. In concomitanza coi delitti, sempre meno donne ebbero la possibilità di avventurarsi per le strade da sole, tranne coloro che erano costrette a farlo per sopravvivere o perché non potevano permettersi un posto in cui dormire, diventando le vittime sacrificali di Jack. Bisognerebbe, quindi, chiedersi se sia solo un caso che Holmes ebbe tanto successo proprio in seguito agli omicidi sanguinosi di *The Ripper*. È noto, infatti, che il primo romanzo di Sir Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, pubblicato a puntate nel 1887 sul *Beeton’s Christmas Annual*, non ebbe successo. Solo con *The Sign of the Four*, pubblicato nel 1890 sul *Lippincott’s Monthly Magazine*¹³, il detective privato divenne un fenomeno letterario e sociale grazie alla sua ‘scienza della deduzione’, che permette a Holmes di risolvere i misteri più intricati senza neanche muoversi dalla propria poltrona. Inoltre, quando si aggira nel dedalo urbano di Londra, non perde mai il senso dell’orientamento; come nel terzo capitolo di *The Sign of the Four*, quando si trova rinchiuso, insieme a Watson e a una giovane cliente, in una carrozza che percorre a gran velocità le strade buie e nebbiose della Capitale. Legato e impossibilitato a guardare fuori, egli riesce a visualizzare il percorso del veicolo nella sua mappa mentale, seguendo le curve, le frenate, il sobbalzo delle ruote sui ciottoli attraverso strade, piazze e vicoli impervi, fino a raggiungere zone poco amene e tranquille del tessuto urbano. Insomma, dopo l’estate del 1888, il suo personaggio apparve improvvisamente rassicurante e affascinante; come se nella letteratura Holmes e gli altri grandi detective del periodo¹⁴ riuscissero a tenere a bada il fantasma dello Squartatore, mentre nella realtà le forze di polizia erano state letteralmente ‘giocate’ da Jack e non erano mai riuscite a scoprire il suo vero volto.

3. *New Women* e donne detective: il caso di Loveday Brooke

Finalmente, a fine Ottocento anche le donne entrarono a fare parte di questa schiera di Campioni della legge e della giustizia, riuscendo ad appropriarsi dello spazio pubblico

¹³ Scrive Stephen Knight in *The Art of Murder: New Essays on Detective Fiction* (Stauffenberg, 1998): «The vast majority of detective, and indeed crime, stories written in the nineteenth century did not appear in book form, but in the pages of elusive magazines and regularly appearing newspapers. This the sea in which the detectives are born and first swim» (p. 11).

¹⁴ Per una disanima del fenomeno legato al florilegio di detective di fine Ottocento si rimanda a Clare Clarke, *British Detective Fiction 1891–1901: The Successors to Sherlock Holmes*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020, in particolare all’Introduzione, pp. 1-14.

e trasformandosi da prede in cacciatrici. D'altro canto, se nel 1860, nel 1867, nel 1886 e nel 1887 le strade della Capitale erano state invase da folle di operai e disoccupati che chiedevano condizioni di vita più umane, anche le donne cominciarono a raggrupparsi e lottare per i propri diritti, allora inesistenti. Com'è ben noto, si continuava a credere e ripetere che fossero inadatte a studiare come i loro fratelli, a impegnarsi in una qualsiasi attività intellettuale, a occuparsi di politica e finanche a gestire i propri beni di famiglia, senza la guida del proprio padre, del proprio marito o del proprio fratello. Nel 1867 fu fondata la *Manchester National Society for Women's Suffrage* e l'anno seguente ci fu il primo incontro pubblico, presso la Manchester Free Trade Hall. Nel 1897 nacque la *National Union of Women's Suffrage Societies*. Nel libro *1894: English Women Protest. The Revolt of the Daughters and the New Woman*, David Rubinstein¹⁵ ha modo di osservare che negli ultimi dieci anni dell'Ottocento nacque un movimento moderno di emancipazione femminile, soprattutto della classe medio-alta, che era il frutto di tutte le tendenze, rivolte, insurrezioni che avevano avuto luogo nei decenni precedenti. Nacquero, così, scuole superiori rivolte alle donne e migliorarono le condizioni in cui esse erano educate e considerate. Un oggetto che sembrava avere a che fare poco con la questione femminile come la bicicletta divenne il simbolo di una nuova generazione di donne, le *New Women*, più libere e consapevoli. In seguito alle nuove opportunità ottenute con grande fatica – dall'istruzione, al lavoro, alle possibilità di viaggiare, alle battaglie per i propri diritti – la *New Woman* diede vita a un nuovo concetto di femminilità e inforcando la bicicletta si appropriò in un solo colpo della propria vita e dello spazio urbano. Molte rifiutarono apertamente di aderire ad alcune istituzioni patriarcali, come il matrimonio, dimostrando di poterne fare a meno. Come aveva scritto Mona Caird in *The Morality of Marriage: And Other Essays on the Status and Destiny of Woman* (1888), il rapporto che legava la moglie al marito era ineguale e oppressivo, basato sulle coppie oppostive possessore-posseduta, cacciatore-preda, padrone-sottoposta, proprietario-proprietà. L'unica possibilità di rinascita si basava su un nuovo concetto di femminilità incentrata sulla libertà personale e intellettuale, sull'autodeterminazione, sull'emancipazione, sul rispetto, sulla dignità e sull'indipendenza.

Molti personaggi femminili della letteratura (anche di *detection*) smisero di essere semplicemente dei corpi da vessare o da salvare; come l'astuta Irene Adler di *A Scandal in Bohemia* (1891), la sensuale Sara Cushing di *The Adventure of the Cardboard Box* (1893) e la coraggiosa Mary Morstan de *The Sign of the Four* (1890). In alcuni romanzi di *detection* di fine Ottocento le donne divennero, quindi, *soggetti* dinamici, intelligenti, riflessivi, volitivi. E non si tratta solo di personaggi di 'cattive' ma anche di donne *detective* determinate, coraggiose, abili e professionali. Mi riferisco, ad esempio, all'investigatrice che proprio nel 1894 prese vita in *The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective* di Catherine Louise Pirkis (la storia fu pubblicata a puntate l'anno precedente, nel 1893), oppure la signorina Nora Van Snoop, che comparve nel 1898 in *The Stir Outside the Café Royal: A Story of Miss Van Snoop, Detective* di Clarence Rook, pubblicato sull'*Harmsworth Magazine*. Va detto che già prima qualche personaggio femminile si era dedicato all'arte dell'investigazione. Scrive C. Clarke:

¹⁵ Vedere <<https://books.openedition.org/pufr/4403?lang=it>> (Consultato: 1° aprile 2024).

The first Victorian female detectives in fiction appeared in 1864—in May of that year Andrew Forrester's [James Redding Ware] *The Female Detective* was published. This casebook-style collection of stories was narrated by the mysterious Mrs G., a female private detective who keeps her name hidden from the reader. Six months later followed Mrs Paschal, the heroine of William Stephens Hayward's *The Revelations of a Lady Detective*, a widow of around forty years old, whom the original yellowback depicts as a saucy ankle-baring, cigarette-smoking woman who brazenly stares out at the reader from the book cover. As Michele Slung's pioneering work has shown, in the years between the appearance of these first female detectives in fiction and the turn of the century, more than twenty female detectives appeared in print, a number of whom were created by female authors. Amongst the wave of Holmes clones and imitators created by writers desperate to fill the void caused by Sherlock Holmes's "death" in December 1893 were a number of 'lady detectives'¹⁶.

In realtà, si trattava per lo più di testi di pura evasione che ritraevano queste donne in maniera scanzonata e rassicurante e risentivano sicuramente dello 'sguardo maschile' – quel *male gaze* di cui tanto bene ha scritto Laura Malvey – dei loro autori che si esplicitava molte volte nel corso della narrazione¹⁷. Eppure, servirono da punto di partenza per le nipotine di fine secolo, come Loveday Brooke, una *detective* immaginata e ritratta da una scrittrice molto conosciuta al tempo¹⁸. In effetti, l'autrice si è firmata C. L. Pirkis per evitare di esplicitare chiaramente la propria identità sessuale¹⁹, come tante erano costrette a fare al tempo. Insieme a suo marito, Catherine Louise fu un'attivista che lottò per i diritti degli animali e contribuì alla fondazione della *British National Canine Defense*

¹⁶ Clarke, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁷ Molte altre donne detective furono create dalla penna di autori, come Grant Allen che diede vita a Lois Cayley (*Miss Cayley's Adventures*, 1899) e Hilda Wade (*Hilda Wade*, 1900); Fergus Hume ideò Hagar Stanley (*Hagar of the Pawn Shop*, 1898); Matthias McDonnell Bodkin plasmò Dora Myrl (*Dora Myrl, the Lady Detective*, 1900), and George Sims inventò Dorcas Dene (*Dorcas Dene, Detective*, 1897). Si veda anche: Arlene Young, 'Petticoated police': *Propriety and the Lady Detective in Victorian Fiction*, «Clues: A Journal of Detection», 26, 2008, pp. 15-28.

¹⁸ Per molto tempo si è pensato che Loveday Brooke fosse la prima detective donna ad essere ritratta da mano femminile. Invece, C. Clarke osserva che: "[t]he first female detective created by a female author was Mrs George [Elizabeth Bourgoyne] Corbett's Dora Bell. Corbett, whose career as a journalist and novelist began in the 1880s, was a vocal supporter of suffrage and women's rights, best known—if at all—for a feminist utopian novel set in Ireland, *New Amazonia: A Foretaste of the Future* (1889). Her first female detective, Dora Bell, made her debut appearance as a marginal character in the collection of short stories, *Secrets of a Private Enquiry Office*, published by George Routledge & Sons in 1891. This was followed by a second series of ten stories where Bell took more of a leading role; this little-known series which was later collected as *Behind the Veil; or Revelations by a Lady Detective*, originally ran in weekly instalments on Saturdays in the *Leicester Chronicle* beginning on 31 October 1891. This series was followed by *Experiences of a Lady Detective*, narrated by Dora, which ran serially in the *Leeds Mercury* beginning in April 1892. In 1894, a further series of twelve stories were published in the *South Wales Echo* and the *Adelaide Observer*—and possibly on other as yet undiscovered venues—under the title *The Adventures of Dora Bell, Detective*." (C. Clarke, *op. cit.*, pp. 40-41).

¹⁹ «Under the gender-neutral name C.L. Pirkis, she published roughly one novel a year and numerous short stories over the next 15 years until her retirement in 1894» (C. Clarke, *op. cit.*, p. 41).

League nel 1891; inoltre, coi suoi scritti sostenne con decisione il movimento antivivisezionista. Nel saggio *Animal Voices: Catherine Louisa Pirkis' The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective and the Crimes of Animality* (2018), Christopher Pittard dimostra, ad esempio, che all'interno dei suoi testi (in particolare, *The Murder at Troyte's Hill*) l'autrice rinegoziò le zone di contatto esistenti tra identità umane e animali, politica e genere narrativo. Scrive Pittard:

The question of the animal body became particularly energised in the 1880s and 1890s with the growth of several anti-vivisection campaigns, a constituency which frequently overlapped with New Woman and emergent feminist movements, utilising a politics of identification in which the animal on the vivisection table was aligned with the woman as both medical and political subject, Anti-vivisection debate overlapped with detective fiction²⁰.

Naturalmente, anche nei suoi testi il significato dei nomi sembra estremamente importante: Loveday è una traduzione di *dies amoris*, che nel Medio Evo era in uso sia nella forma maschile che al femminile, e che ci sembra allineare in qualche modo il personaggio dell'investigatrice con la scelta dell'autrice di firmarsi usando un nome di penna 'neutro'. Il capo della nota agenzia di *detective* di Lynch Court in Fleet Street, per cui lavora la protagonista, si chiama Ebenezer Dyer, col nome proprio che richiama lo Scrooge dickensiano, mentre il cognome *die-her* o *dye-her* suggerisce sia l'intento di vessarla quanto quello di cambiarla, trasformarla. Loveday non è sposata, è autosufficiente, tiene molto alla propria professione e nessun legame può distoglierla da questo obiettivo. Ricorda, insomma, le *new women* di fine secolo, come quelle descritte nel romanzo di Gissing, *The Odd Women* (1893), la cui 'stranezza' o 'eccentricità' risiedeva essenzialmente nel voler continuare a perseguire i propri interessi e le proprie passioni rifuggendo dal vincolo del matrimonio. Durante le indagini, Loveday cambia identità e si traveste; solo nell'*incipit* dei racconti appare per quello che è, ovvero, una *detective* e in *Missing!*, dove compare una vera apologia dell'investigazione al femminile. Tra l'altro, il termine 'lady' preposto al suo nome comunica che questa professione non scalfisce affatto la caratura morale e sociale della protagonista. Le *short-stories* non sono raccontate da un personaggio come Watson, perché Pirkis tiene a differenziarsi dalla struttura narrativa ideata da Conan Doyle. Piuttosto, è una narratrice onnisciente – doppio dell'autrice – a normalizzare l'infrazione rappresentata da Loveday, in quanto donna e detective, facendo a pezzi, uno ad uno, tutti i presupposti e i preconcetti connessi alle annose questioni di classe, razza e genere nel nascente ambito della criminologia.

²⁰ Christopher Pittard, *Animal Voices: Catherine Louisa Pirkis' The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective and the Crimes of Animality*, «Humanities», 7, (3), 2018, pp. 1-15, qui a p. 11.



Figura 1 Loveday Brooke come ritratta da Bernard Higham nel romanzo del 1894

4. Loveday Brooke: ironia, stranezza e professionalità

The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective fu pubblicato a puntate sul *Ludgate Monthly* (1893-1894) che era la rivista illustrata per famiglie più popolare del periodo e, in seguito, in volume nel 1894 da Hutchinson²¹. Si tratta, infatti, del suo ultimo romanzo prima di dedicarsi anima e corpo alla politica, lottando per la causa antivivisezionista e per il suffragio universale. Nel primo caso, *The Bag Left on a Door-step*, la detective viene descritta come «a little over thirty years of age» e definita attraverso una serie di negazioni:

She was not tall, she was not short; she was not dark, she was not fair; she was neither handsome nor ugly. Her features were altogether nondescript, her one noticeable trait was a habit she had, when absorbed in thought, of dropping her eye-lids over her eyes till only a line of eyeball showed, and she appeared to be looking out at the world through a slit, instead of through a window. Her dress was invariably black, and was almost Quaker-like in its primness (pag. 7).

Loveday non è né bella né brutta; è riflessiva, perspicace, inflessibile, ha una buona istruzione e una vasta conoscenza del mondo in cui vive²²; è ordinata, scaltra, sensibile, ha sangue freddo e senso pratico; non ama perdere tempo e persegue le sue indagini con grande sagacia. Diversamente dalle altre detective del periodo, non è mai stata sposata e lavora per vivere. Tempo addietro aveva sfidato le concezioni scegliendo di intraprendere la carriera (prettamente maschile) dell'investigazione dopo che un brutto scherzo della fortuna l'aveva lasciata senza il becco di un quattrino. Le storie incentrate

²¹ Le citazioni dei racconti sono tratte dal volume C. L. Pirkis, *The Experiences of Loveday Brooke. Lady detective*, Terrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica; eppure, si segnala che i testi sono anche rintracciabili online, all'indirizzo: <<https://digital.library.upenn.edu/women/pirkis/brooke/brooke.html>> e ><https://gutenberg.net.au/ebooks13/130221h.html>> (Consultati: 1° aprile 2024).

²² Ad esempio, in *The Black Bag Left on a Door-Step* dimostra di conoscere il gergo usato dai cocchieri; in *The Murder at Troyte's Hill* cita Sir Isaac Newton e Bacon; in *A Princess's Vengeance* rievoca la leggenda della bellissima Rosamund Clifford e dell'incontro con Enrico II d'Inghilterra, che era sposato con Eleonora d'Aquitania, la quale avrebbe ucciso la fanciulla per gelosia; in *Drawn Daggers* dimostra di conoscere la storia dei crociati e dei loro stemmi araldici, oltre a riconoscere la provenienza delle persone dalla pronuncia; in *Missing!* rivela di saper parlare tedesco e italiano, e così via.

sulle sue vicende divennero immediatamente popolari, mentre le recensioni celebrarono Brooke come una degna collega di Holmes. Anzi, quando furono raccolti in volume, i racconti di Pirkis ebbero più successo di qualsiasi altra storia di *detection* scritta dopo il fenomeno Holmes, al punto che negli anni a seguire il libro ebbe molteplici riedizioni e fu pubblicato all'estero, tradotto in danese nello stesso 1894. Sia Elizabeth Miller²³ che Adrienne Gavin²⁴ hanno osservato che, sebbene *The Experiences of Loveday Brooke* non sia stato il primo o unico testo incentrato su una detective al femminile scritto da una donna, fu sicuramente l'unica raccolta di racconti tardo-vittoriana a ritrarre una detective privata professionista. Come il titolo della raccolta ben evidenzia, infatti, le indagini di Loveday Brooke non sono realizzate per divertimento (si pensi alle *adventures* o alle *revelations* usate nei titoli di altre pubblicazioni del periodo) ma per professione (*experiences* rimanda, per definizione, all'osservazione attenta di fatti o eventi). Le sue capacità investigative sono talmente eccelse e riconosciute che – come accade in *The Murder at Troyte's Hill* e in *Missing!*, ad esempio – la detective viene convocata personalmente per aiutare le forze di polizia impegnate in indagini troppo complesse.

Come ha ben osservato Stephen Knight, la copertina della prima raccolta di racconti ritrae semplicemente l'immagine del biglietto da visita consunto di Brooke su sfondo rosso, enfatizzandone la professionalità e la reputazione. D'altro canto, molte illustrazioni – realizzate dal pittore e artista Bernard Higham, noto per aver illustrato molta narrativa femminile del periodo – ritraggono astutamente la detective in atteggiamenti, per così dire, holmesiani: mentre esamina ritagli di giornale, mentre raggiunge in carrozza il luogo di indagine, mentre dialoga con la polizia locale, oppure, mentre sorveglia qualcuno o qualcosa senza essere vista. Spesso i luoghi sono ritratti da prospettive insolite, come a osservare dall'esterno all'interno gli edifici e le camere in cui si sono svolte le vicende, oppure ritraendo la 'scena del delitto' con attenzione e perizia per coinvolgere chi legge nella risoluzione dell'enigma indiziario. Infine, in chiusura di ogni racconto e ogni vicenda, Loveday spiega punto per punto al proprio compagno di avventura (e a chi legge) come ha risolto il caso, ogni volta sfidando pregiudizi e condizionamenti personali.

²³ *Trouble with She-Dicks: Private Eyes and Public Women in The Adventures [sic] of Loveday Brooke, Lady Detective*, «Victorian Literature and Culture», vol. 33, no. 1, 2005, pp. 47-65.

²⁴ C.L. Pirkis (not Miss): *Public Women, Private Lives and The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective*, in *Writing Women of the Fin-de- Siècle: Authors of Change*, a cura di Adrienne E. Gavin e Carolyn W. de la L. Oulton, Palgrave, Springer Link, 2012, pp. 137-152.

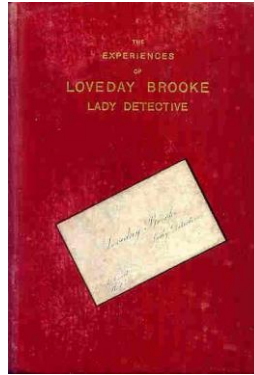


Figura 2 Copertina della prima edizione di *The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective* (1894)

Il primo racconto, *The Black Bag Left on a Door-Step*, si apre a Londra nell'ufficio di Ebenezer Dyer. Come in quasi tutti i racconti, Dyer fornisce a Loveday le istruzioni del caso ed è significativo che l'autrice ritenga necessario far proclamare allo stesso personaggio maschile una strenua difesa della figura della detective al femminile:

I don't care twopence-halfpenny whether she is or is not a lady. I only know she is the most sensible and practical woman I ever met. In the first place, she has the faculty - so rare among women - of carrying out orders to the very letter; in the second place, she has a clear, shrewd brain, unhampered by any hard- and-fast theories; thirdly, and most important item of all, she has so much common sense that it amounts to genius (p. 9).

Il titolare dell'agenzia prova una segreta ammirazione per le capacità di Loveday e qualche volta non riesce a trattenere il suo apprezzamento per i risultati che ottiene. Commenta la narratrice onnisciente:

By-and-by, no doubt, he would sing her praises to the first person who came along with a hearty good will; he had not, however, the slightest intention of so singing them in her own ears - excessive praise was apt to have a bad effect on the rising practitioner (p. 30).

Ciononostante, capita che Loveday e Dyer sovente siano in disaccordo, litighino e discutano, non senza una punta di sarcasmo. Ad esempio, in *The Black Bag Left on a Door-Step*, quando la detective si rifiuta di prendere il taccuino per appuntare gli ordini (che lei definisce ironicamente *sailing orders*) e mostra a Dyer un ritaglio di giornale, chiedendogli se quella notizia potesse avere un qualche collegamento con il caso che le stava presentando, il capo le risponde in maniera molto stizzita:

"May I ask," he said sarcastically, "what you see in that silly hoax to waste your and my valuable time over?" [...] "When I was a boy," he said sarcastically as before, "I used to play at a game called 'what is my thought like?' Someone would think of something absurd-say the top of the monument-and someone else would hazard a guess that his thought might be-say the toe of his left boot, and that unfortunate individual would have to

show the connection between the toe of his left boot and the top of the monument. Miss Brooke, I have no wish to repeat the silly game this evening for your benefit and mine" (p. 11).

Loveday replica spesso a Dyer con calma e ironia. In questo caso, ad esempio, minimizza la questione, dicendogli che le sarebbe semplicemente piaciuto discutere con lui della possibilità di qualche connessione tra i due casi, ma ritorna velocemente agli 'ordini' che il collega vuole fornirle per dedicarsi liberamente alla sua investigazione. È chiara l'impressione che la detective sia, fin dall'inizio, mille spanne avanti rispetto a coloro che indagano e anche che sia più propensa a guardare ben oltre la limitata 'scena del crimine'. Infatti, laddove gli investigatori della polizia analizzano fin troppo scupolosamente i luoghi in cui è avvenuto l'atto criminoso («The gentlemen detectives [...] spent spent over an hour in this room; they paced the floor, they measured the candles---», le dice la governante, Mrs. Williams, p. 19), a Loveday basta uno sguardo attento e veloce per mettere insieme tutti i pezzi del puzzle²⁵. Nel primo racconto a coadiuvare la sua investigazione ci sarebbe anche la lettura di un libro per attori, *The Reciter's Treasury*, nel quale sarebbe incappata qualche anno prima. Naturalmente, alla fine del racconto si scoprirà che Loveday ha avuto ragione fin dall'inizio: la borsa nera di cui si parlava nell'articolo di giornale che avrebbe voluto mostrare al suo capo è proprio la chiave per risolvere l'enigma della rapina di Craigen Court. Quando la detective spiega a Dyer il motivo per cui aveva intuito immediatamente la connessione tra i due fatti, nelle sue parole non si può non constatare un tono ironico e irridente:

"I read," she [Loveday] said, "as I dare say a great many other people did, the account of the two things in the same newspaper, on the same day, and I detected, as I dare say a great many other people did not, a sense of fun in the principal actor in each incident. I notice while all people are agreed as to the variety of motives that investigate crime, very few allow sufficient margin for the variety of character in the criminal. We are apt to imagine that he stalks about the world with a bundle of deadly motives under his arm, and cannot picture him at his work with a twinkle in his eye and a keen sense of fun, such as a honest folk have sometimes when at work at their calling" (p. 27).

Quindi, Loveday sovente corregge le convinzioni e i pregiudizi di altri poliziotti e detective della polizia – in particolare, Mr. Dyer, ma anche Mr. Griffiths della polizia di Newcastle, Mr. Bates di Scotland Yard e l'ispettore Ramsay di Langford Cross – dimostrando il proprio punto di vista attraverso il ragionamento logico, con cui sfida l'atteggiamento di 'superiorità maschile' e una prospettiva che oggi definiremmo decisamente 'sciovinista'. Basti pensare al modo in cui, nel primo racconto, Bates parla

²⁵ Anche in *Drawn Daggers*, quando Loveday si reca presso la dimora degli Hawke a Tavistock Square impersonando il ruolo di decoratrice di interni, il Reverendo si dimostra sbalordito dalla velocità con cui la donna svolge le sue indagini: «'Done all you wished to do!' echoed Mr. Hawke in amazement; 'why, you've not been an hour in the house, and do you mean to tell me you've found out anything about the necklace or the daggers?'» (p. 127).

della giovane domestica francese di Lady Cathrow²⁶; o ancora a come, in *A Princess's Revenge*, Scotland Yard sottovaluta la scomparsa della bella M.me Lucie Curnier, ritendendolo «a case for private rather than police investigation» (p. 88)²⁷. Significativo è anche il modo in cui Dyer definisce Miss Golding, la giovane che scompare nel racconto *Missing!*:

[I]n spite of her quick temper she seems to have been a lovable and most attractive young woman with her half-Australian half-Italian parentage, and to have turned the heads of all the men in the neighbourhood. Only two, however, appear to have found the slightest favour in her eyes – a certain Lord Guilleroy, who owns nearly all the land for miles round Langford, and a young fellow called Gordon Cleeve, the only son of Sir Gordon Cleeve, a wealthy baronet. The girl seems to have coquetted pretty equally with these two (p. 167).

Sembra, insomma, che l'atteggiamento patriarcale dei poliziotti e degli ispettori della polizia limiti molto anche la propria capacità investigativa. Al contrario, niente distoglie la detective dal proprio compito investigativo, che svolge in assoluta autonomia di pensiero. Del resto, sempre in *Missing!*, quando Ramsay si rifiuta di aggiungere ogni altro particolare alla vicenda presentata da Dyer per timore di influenzarla con le sue teorie, Loveday non può fare a meno di pensare tra sé e sé: «It would be rather a waste of time to attempt such a thing» (p. 168).

Senza contare che suona abbastanza incomprensibile la richiesta da parte di Griffith, in *The Murder at Troyte's Hill*, che Loveday non perda tempo a fare ricerche nello spazio esterno alla dimora in cui è avvenuto l'omicidio («Every iota of fact on the matter has been gone through over and over again by me and my chief», p. 41) e si concentri, piuttosto, all'interno della casa e nella stanza del delitto²⁸; quasi che, in maniera metaforica, si cerchi di relegare la donna nello spazio domestico che più le compete.

²⁶ Afferma Bates: «You see I look at it this way, Miss Brooke: all girls have lovers, I say to myself, but a pretty girl like that French maid, is bound to have double the number of lovers than the plain ones. Now, of course, the greater the number of lovers, the greater the chance there is of a criminal being found among them. That's plain as a pikestaff, isn't it? [...] Well, then, arguing on the same lines, I say to myself, this girl is only a pretty, silly thing, not an accomplished criminal, or she wouldn't have admitted leaving open the safe door; give her rope enough and she'll hang herself. In a day or two, if we let her alone, she'll be bolting off to join the fellow whose nest she has helped to feather, and we shall catch the pair of them 'twixt here and Dover Straits, and also possibly get a clue that will bring us on the traces of their accomplices. Eh, Miss Brooke, that'll be a thing worth doing?» (p. 13).

²⁷ Sempre in *A Princess's Revenge*, il giovane e ricco Maggiore Druce definirà il gruppo di persone («Jews, Turks, heretics and infidels», p. 93) che sua madre, generosa quanto celebre filantropa, raccoglie quotidianamente nella dimora di famiglia per organizzare opere di bene, col termine poco benevolo di «the very ill-looking set» (p. 93).

²⁸ Come si vedrà, anche in *Missing!* l'ispettore chiederà a Miss Brooke di concentrarsi sull'interno della casa, perché lo spazio esterno e pubblico è stato già scandagliato dalla polizia locale e anche questa volta la detective non ascolta affatto queste indicazioni, inviando addirittura alcuni suoi contatti in Francia e in Italia per svolgere meglio delle indagini per proprio conto e criticando apertamente le forze di polizia che sarebbero nettamente inferiori anche a questi personaggi che non svolgono il ruolo di detective come professione.

Naturalmente, Loveday ignora totalmente le indicazioni del detective della polizia e non pone alcun limite alla sua libertà professionale di indagare laddove ritenga più opportuno. Anzi, dopo essere uscita nel giardino, si inerpica in un percorso buio e tortuoso che le ricorda «the course of a circuitous mind» (p. 46), con gli occhi che si abituano alla mancanza di luce: «and not a detail of her surroundings escaped her as she went along» (p. 46).



Figura 3 Loveday e Dyer in apertura di *The Black Bag Left on a Door-Step*

Il metodo di indagine seguito da Loveday si basa su una cosiddetta *chain of reasoning* che la conduce in maniera metodica verso la risoluzione del problema, scevra da pregiudizi. Joseph A. Kestner in *Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913* (2016) afferma che Pirkis sottolinea fin dall'inizio la razionalità della sua detective, la sua calma, la sua abilità nel saper decodificare le prove 'nonostante l'interferenza maschile'. Quando, in *A Princess's Vengeance*, Mrs. Druce le chiede: «how do you mean to begin your investigations – by going over the house and looking in all the corners, or by cross-questioning the servants? [...] I haven't the remotest idea how such investigations are generally conducted» (p. 106), Loveday è adamantina nel volersi distaccare dalle tipiche investigazioni (al maschile) della polizia. Infatti, afferma che avrebbe dato un'occhiata alla stanza della donna scomparsa e che una decina di minuti sarebbero stati più che sufficienti:

The ten minutes that Loveday had said would suffice for her survey of this room extended themselves to fifteen, but the extra five minutes assuredly were not expended by her in the investigation of drawers and boxes. The maid [...] answered freely a variety of questions that Loveday put to her respecting Mademoiselle and her general habits, and from Mademoiselle, the talk drifted to other members of Mrs. Druce's household (p. 104).

Naturalmente, il Maggiore Druce non può essere meno infastidito e preoccupato dal modo in cui questa detective sta svolgendo il proprio lavoro: «They've queer ways of doing things-these people! [...] I can't see that she can possibly have found out anything by just sitting still in a corner for a couple of hours!» (p. 105). La stranezza o stravaganza

con cui 'quelle persone' (le donne?) esercitavano la propria professione e conseguivano i propri obiettivi, spesso stravolgendo completamente la modalità canonica (maschile), ad alcuni non poteva che apparire inquietante, risibile, irritante. In conclusione del racconto, però, egli non potrà fare a meno di chiedere a Loveday come abbia fatto a risolvere il mistero e ascoltare – sbalordito – la narrazione delle indagini, mentre la detective elencherà tutti gli indizi o le interconnessioni della 'catena di ragionamenti' che l'hanno condotta a ottenere il *denouement* finale.

Esemplificativo del modo in cui viene percepito l'approccio analitico della detective sembra essere, ancora, l'incipit di *Drawn Daggers* in cui, come sempre, Loveday e Dyer si incontrano per introdurre il caso, mostrando chiaramente i diversi metodi di indagine che ognuno dei due persegue e le opposte prospettive sul mondo in cui vivono e investigano:

"I admit that the dagger business is something of a puzzle to me, but as for the lost necklace – well, I should have thought a child would have understood that," said Mr. Dyer irritably. "When a young lady loses a valuable article of jewellery and wishes to hush the matter up, the explanation is obvious."
"Sometimes," answered Miss Brooke calmly, "the explanation that is obvious is the one to be rejected, not accepted" (p. 113).

Poco più avanti, inoltre, Mr. Dyer afferma di ritenere che le lettere ricevute dal Reverendo Hawke e il furto della collana di Miss Monroe siano due fatti non correlati, mentre la detective pensa che sia più logico ammettere

the possibility of these daggers being sent in right-down sober earnest by persons concerned in the robbery, with the intention of intimidating you [il Reverendo] and preventing full investigation of the matter (p. 117).

Loveday non crede di dover sottovalutare a priori alcun elemento della vicenda che ha dinanzi per poter giungere a una corretta analisi del mistero da decifrare e, ancora una volta, dimostrerà di essere stata fin dall'inizio molto intuitiva. Si pensi, del resto, a come viene immediatamente colpita dalla incredibile pulizia e dall'ordine che regna nella stanza occupata da Miss Monroe, per cui comincia a credere che la fanciulla non sia chi ha dichiarato di essere:

Miss Monroe's room was the neatness of a maid – not of a lady. [...] As I stood there, looking at that room, the whole conspiracy – if I may so call it – little by little pieced itself together, and became plain to me. Possibilities quickly grew into probabilities, and these probabilities once admitted, brought other suppositions in their train (p. 134).

5. Loveday Brooke e la riscrittura della trama matrimoniale

Le vicende incentrate sulle investigazioni di Loveday Brooke spesso sembrano rimandare ad altri testi di autrici: in *The Murder at Troyte's Hill*, ad esempio, la detective rischia di finire chiusa in una soffitta con un pazzo, che viene tenuto sotto controllo

dalla propria madre. In questo sembra ricordare *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë, ma anche *Castle Reckrent* (1800) di Maria Edgeworth e *Lady Audley's Secret* (1862) di Elizabeth Braddon. Senza contare che il cognome della detective sembra creare una qualche filiazione con il personaggio di Dorothea Brooke di George Eliot in *Middlemarch* (1872):

The aging obsessive scholar Craven in this tale evokes the similar case of Casaubon in Eliot's novel. There may be an echo as well of Eliot's heroine. Both Dorothea and Loveday strive to remedy difficult cases of hardship, at the same time attempting an independence. In Eliot, however, Dorothea marries Will Ladislaw, submerging her own strengths within his. Loveday Brooke, on the other hand, is the more independent woman of the two²⁹.

Kestner osserva che Pirkis probabilmente tiene a sottolineare che una donna intraprendente, come la Dorothea di *Middlemarch*, possa vivere anche al di fuori del *marriage plot* tipico dei testi vittoriani. In effetti, molte trame si incentrano sulla dinamica 'matrimoniale', nel qual caso la narrazione tiene a dimostrare il nuovo status di indipendenza che le donne sposate avevano raggiunto nell'ultimo decennio dell'Ottocento, in seguito ai vari *Married Women's Property Acts* che rappresentavano una sorta di protezione dal punto di vista legale, oppure sottolineano come il matrimonio possa essere soffocante e iniquo quando la relazione non segue i nuovi parametri politici e sociali. Ad esempio, è significativo dal punto di vista metaforico che in *A Princess's Revenge* il pastore che sta officiando una cerimonia di matrimonio venga descritto – ironicamente – mentre «[he] extended his black-gowned arms like the wings of a bat» (p. 107). In questo caso, la detective scopre che una giovane dama di compagnia ritenuta scomparsa, Lucie Cunier, si sta sposando segretamente con il suo fidanzato, il maggiordomo Lebrun, dopo essere stata oggetto dell'attenzione di due giovani e ricchi gentiluomini. La principessa Dullah-Veih, fidanzata con uno dei due, ne ha così facilitato il matrimonio grazie al patrimonio di cui è erede:

Fair Rosamonds are no longer put out of the way by 'a cup of cold poison' – golden guineas do the thing far more easily and innocently. The Princess expressed her willingness to bestow a thousand pounds on Lucie on the day that she married Lebrun, and so set her up afterwards as a fashionable milliner in Paris. After this munificent offer, everything else became mere matter of detail. The main thing was to get the damsel out of the way without your being able to trace her – perhaps work on her feelings, and induce her, at the last moment, to throw over Lebrun (p. 108).

Il racconto sembra riscrivere completamente la celebre vicenda di Rosamund Clifford, ritratta in molti quadri (come quelli di John William Waterhouse e William Bell Scott) e nel poema di Samuel Daniel del 1592 intitolato *The Complaint of Rosamund*³⁰, donandole

²⁹ Joseph A. Kestner, *Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*, London, Routledge 2016, p. 76.

³⁰ Molti testi hanno riscritto il mito della Bella Rosamund: *The Courts of Love: The Story of Eleanor of Aquitaine* (1987) di Eleanor Hibbert, *Time and Chance* (2002) di Sharon Kay Penman, *The Book of Eleanor, A Novel of Eleanor of Aquitaine* (2003) di Pamela Kaufman, *The Captive Queen: A Novel of Eleanor*

un finale diverso, ma non romantico, come sarebbe stato enormemente gradito nel periodo vittoriano. Col dovuto distacco, la detective spiega al Maggiore Druce perché ritiene giusta la relazione tra M.me Cunier e M. Lebrun:

Let me tell the story my own fashion [...]. There was nothing surprising in this engagement; they were both lonely and in a foreign land, spoke the same language, and no doubt had many things in common; and, although chance has lifted Lucie somewhat out of her station, she really belongs to the same class in life as Lebrun (p. 108).

Insomma, c'è poco di sentimentale e fiabesco nella storia di questo matrimonio. Infatti, subito dopo aver ascoltato come si è svolta la vicenda, il Maggiore commenta di sentirsi umiliato per aver avuto come rivale il maggiordomo di sua madre e, sebbene sia ancora sconvolto da questo inatteso *denouement*, chiede a Loveday di voler capire come è giunta alla risoluzione dell'enigma per cui è stata ingaggiata. Si scopre, così, che un indizio essenziale nella sua '*chain of reasoning*' è l'antico anello di fidanzamento («a Genevese ring of an ancient make», p. 110) che il maggiordomo porta sul quarto dito della mano sinistra, ben eclissato dalla vicinanza di un anello d'oro molto più pretenzioso. Così, quello che in un racconto sentimentale tradizionale sarebbe stato un oggetto 'prezioso', simbolo di una promessa d'amore, per la detective diventa un semplice 'segno' da decodificare per risolvere un mistero che – come si scoprirà – non cela alcun delitto o atto illecito, almeno dal punto di vista giuridico; da quello più personale e familiare rivela, invece, perbenismo, ipocrisia, inganno, infedeltà e convenienza, ma anche un modo per la fanciulla di liberarsi da una trama che la soffoca e che – nei racconti della tradizione – l'avrebbe condotta allo status di vittima sacrificale.

Del resto, anche *Drawn Daggers* si incentra sullo spinoso tema del matrimonio. In verità, proprio in apertura del racconto, il Pastore Hawke dice ai due detective che sua moglie e la loro ospite, Miss Monroe³¹, avevano chiesto che nessuno intervenisse per risolvere il presunto furto di una collana. Solo quando Mrs. Hawke era stata chiamata presso il capezzale della sorella malata, il Pastore aveva deciso di rivolgersi a Dyer, spaventato per la propria vita; eppure, l'uomo tiene ad aggiungere: «I do not mean to imply that I am not master in my own house» (p. 117). *Excusatio non petita, accusatio manifesta*, dice il celebre proverbio latino – fatto sta che l'istituzione del matrimonio viene presentata sotto le peggiori prospettive da parte del personaggio maschile, quando è la donna ad essere la più forte e volitiva. Infatti, durante tutto il racconto, Mrs. Hawke appare – esclusivamente attraverso i racconti di suo marito – come un personaggio molto deciso, forte e risoluto di cui il Reverendo sembra avere molto timore. In questa cornice significativa, si realizza il confuso intrigo gestito da un gruppo di donne molto abili nell'arte della dissimulazione, capitanato dalla giovane Miss Monroe, erede di un grande patrimonio, al fine di sposare l'uomo di cui è innamorata, lo squattrinato Mr. Danvers,

of Aquitaine (2010) di Alison Weir. Si ricorda anche l'opera *Rosmonda d'Inghilterra* (1829) musicata da Carlo Coccia su libretto di Felice Romani e *Rosmonda d'Inghilterra* (1834) musicata da Gaetano Donizetti su libretto di Felice Romani.

³¹ «Miss Monroe said it might necessitate her appearing in the police courts, a thing she would not consent to do» (p. 118).

contro il volere di suo padre. Alla fine, visto che il matrimonio ha avuto luogo, come astutamente pianificato da Miss Monroe (o, meglio, Mrs. Danvers) e ingegnosamente svelato da Miss Brooke, al Pastore Hawke non resta che scrivere al padre della novella sposa consigliandogli «to make the best of a bad bargain» (p. 139). Eppure, nell'ultima frase del racconto, Hawke non può fare a meno di pensare con sollievo al grave pericolo che aveva evitato suo nipote, il quale si stava invaghendo della falsa Miss Monroe e avrebbe potuto anche lui essere facilmente irretito nella trappola del matrimonio, con pesanti ripercussioni dal punto di vista economico e sociale.

Nell'ultimo racconto, dal titolo *Missing!*, una ragazza di 18 anni, unica figlia di Richard Golding, di Langford Hall, Leicestershire, scompare, come se fosse stata inghiottita dalla terra. Dopo dieci giorni di indagini, nonostante una grossa ricompensa promessa dal padre a chiunque avesse comunicato informazioni o avesse riportato a casa la fanciulla, niente era accaduto. Dyer racconta a Loveday che la polizia locale sembrava totalmente incapace di trovare una qualsiasi ragione per quella scomparsa:

This morning I received a letter from Inspector Ramsay, asking me to get you to take up the case. Mr. Golding will not have the slightest objection to your staying at the Hall and thoroughly investigating the matter. Ramsay says it is just possible that they have concentrated too much attention on the search outside the house, and that a promising field for investigation may lie within (p. 165).

Ancora una volta, viene chiesto alla detective di indagare all'interno della casa, dal momento che gli investigatori avevano già scandagliato gli esterni. Loveday è molto chiara con Dyer:

They should have thought of that before. [...] I hope you declined the case. Here's the country inspector to the backbone! He'll keep a case in his own hands so long as there's a chance of success; then, when it becomes practically hopeless, hand it over to you just to keep his own failure in countenance by yours (p. 166).

Loveday rievoca, con poche stoccate decise, ciò che il caso dello Squartatore aveva palesato chiaramente, ovvero, l'incapacità delle forze di polizia di risolvere i casi più intricati e affrontare pubblicamente i propri fallimenti. In questa prospettiva, sembra ancor più significativo che a risolvere il mistero della scomparsa della giovane Irene Golding sia chiamata proprio una donna detective. E non è un caso se, durante questa investigazione, Loveday non usi alcun travestimento: «her name and profession had been deemed necessary, and she was announced simply as Miss Brooke from Kynch Court» (p. 169). Dopo tutto, il padre della scomparsa accoglie Loveday come 'l'ultima speranza' per risolvere il caso: «'We pin our faith on you, Miss Brooke,' he [Mr. Golding] said; 'you are our last hope'» (p. 169).

In effetti, la giovane scomparsa viene descritta da Mr. Dyer come una *coquette*³², una fanciulla civettuola che amava circondarsi di pretendenti e amareggiare coi due principali corteggiatori, Lord Guilleroy e il baronetto Gordon Cleeve. Solo Miss Brooke avrebbe potuto considerare con analiticità il caso, senza lasciarsi sviare da pregiudizi, condizionamenti e faziosità. Chiusa nella sua stanza, nella residenza gotica di Langford Hall:

[s]he [Loveday] passed in view the *dramatis personae* of the little drama which she could only hope might not end in a tragedy. The broken-hearted father; the would-be-step-mother, with her feline affinities; the faithful maid; the cruel-tempered lover; the open-faced, energetic one; each in turn received their meed of attention. (p. 172).

Coadiuvata da Maddalena, la cameriera napoletana che Mr. Golding ha portato vent'anni prima in Inghilterra per prendersi cura di sua figlia e che Loveday invia a Parigi a investigare per suo conto, e da Lord Guilleroy, l'uomo che considera «more useful to me than all the Paris police put together» (p. 178), la detective risolve ancora una volta il caso, che ha lasciato le forze di polizia in totale prostrazione. Stavolta, però, «she had decided that Ramsay and his colleagues should be taught that Lynch Court had a special way of doing things, and could hold its own with the best» (p. 179).

Di nuovo, un anello scomparso dal dito del corpo della donna trovata annegata nel fiume e sostituito da un anello matrimoniale diventa un importante indizio per la detective, che intuisce di non essere alla presenza del cadavere della giovane Irene Golding, bensì di quello di sua madre, la contessa Irene Mascagni, falsamente dichiarata morta un decennio prima. Del resto, la cameriera Lena aveva avuto modo di rivelare a Loveday «the wonderful likeness that existed between Miss Golding and her mother. She was, she said, the exact counterpart of what her mother had been at her age» (p. 183). Come sua figlia, Mrs. Mascagni Golding era stata una *coquette* molto bella e corteggiata che non aveva voluto fare a meno di essere ciò che era; quindi, aveva finto di essere morta per evitare di lasciare la sua terra d'origine, l'Italia, o forse per salvarsi dal giogo di un marito troppo geloso e violento. Naturalmente, nella *short story* il matrimonio e la famiglia patriarcale vengono presentati in maniera inquietante, come istituzioni che impedivano alle donne di essere libere e di perseguire le proprie più intime aspirazioni, anche grazie alla figura del nonno della fanciulla scomparsa, l'italiano Mascagni: «a man of a violent temper, [who] refused to allow her [Miss Golding] to leave his chateau, as he alleged he required, in his old age, the attendance of one who was his own kith and kin» (p. 184).

In questo senso, il cadavere di Irene Mascagni – l'affascinante attrice che nessun uomo era riuscito a contenere, ma anche quella madre mai dimenticata che era stata tanto crudelmente maltrattata, prima dal padre e in seguito dal marito, e che aveva cercato di patteggiare un diverso futuro per sua figlia – rappresenta tutte quelle donne che avevano subito torti e violenze e che avrebbero meritato di ottenere giustizia. Secondo Loveday, dopo aver raggiunto la residenza inglese di Langford Cross con gli

³² Si rimanda, a tal proposito, al saggio *Refiguring the Coquette: Essays on Culture and Coquetry* a cura di Shelley King e Yael Schlick, Bucknell University Press, 2008.

abiti di sua figlia e aver osservato la vita che vi si svolgeva, probabilmente la donna aveva percepito l'impraticabilità della sua 'missione':

[M]ay be, [...] some sweet story of sainthood and martyrdom that she had heard in her childish days came floating dimly into her brain as she made her way through the darkness, and she thought she would do her best to make atonement to the one whom she had so deeply injured by not standing in the way of his future happiness. Here is my train! Ah, yes; it is a sad, sad story! (p. 187).

In chiusura del racconto, è attraverso la voce della stessa Loveday che Pirkis rivendica nella maniera più assertiva possibile l'indipendenza, l'autorevolezza e la professionalità della detective. La donna sa che l'ispettore Ramsay aveva avuto da lamentarsi del suo atteggiamento ermetico, che non riusciva a decodificare, e del suo tipico «leisurely handling of the case» (p. 179); perciò, quando lo incontra sul marciapiede della stazione di Langford Cross per spiegargli come ha risolto la sua indagine, Brooke afferma con la schiettezza e la sincerità che la caratterizzano:

I daresay it all seem very mysterious to you. [...] I will begin at the beginning [...]. To be quite frank with you, I would have admitted you long ago into my confidence, and told you, step by step, how things were working themselves out, if you had not offended me by criticising my method of doing my work" (p. 182).

Inoltre, la detective dimostra che Ramsay non ha saputo gestire il dialogo e la collaborazione con la testimone più preziosa, la cameriera Lena, che con lui era stata ostinata e taciturna: «[p]ardon me if I say that was because she had been most injudiciously handled» (p. 183).

Con calma e decisione, Loveday dichiara la propria autonomia professionale e dimostra di non aver alcun timore di misurarsi con gli uomini che svolgevano lo stesso lavoro; anzi, la detective mostra la consapevolezza di essere molto più brava e di saper risolvere enigmi che altri colleghi considerano inesplicabili. Perciò, Brooke è una '*odd woman*', non solo per la professione che esercita o per non essere sposata, ma soprattutto per aver ripudiato una cultura essenzialmente maschilista e reazionaria che criticava e osteggiava le donne coraggiose, volitive, fiduciose che non si riconoscevano col concetto di 'femminilità' imperante. Anche per questo Catherine Louisa Pirkis merita di essere inclusa tra coloro che contribuirono, in maniera progressista, alla nascita e allo sviluppo della *detection* al femminile; la sua *detective* rappresenta, infatti, un tipo di agentività femminile che rispecchia gli ideali che mossero i primi movimenti di lotta a favore dei diritti delle donne. La loro professionalità poteva esplicarsi anche nella sfera pubblica, senza che fosse più mascherata con stratagemmi narrativi stereotipati, quali la curiosità, la sensibilità, l'intuizione femminili e l'indagine vista come puro diversivo.