Il castello di Wemmick

Giovanni Luciani

Università di Roma "La Sapienza"

1. *Folla e paura*

Pubblicato a puntate tra il 1 dicembre 1860 e il 3 agosto 1861 sulla rivista *All the Year Round*, *Great Expectations* di Charles Dickens è un romanzo di formazione ambientato nella Londra degli inizi dell'Ottocento, gli anni in cui William Wordsworth scrive la prima versione del *Prelude*, dove racconta di un soggiorno a Londra alla fine del Settecento. Nella letteratura su Londra, il *Prelude* è un testo *borderline*, collocato sulla linea di confine che separa la Londra della satira urbana – si pensi a *Trivia* di John Gay, a *London* di Samuel Johnson, per certi versi a *Evelina* di Fanny Burney, ma in senso lato anche alle *city comedies* del Seicento – da quella vittoriana e modernista. *Great Expectations*, invece, è a tutti gli effetti un romanzo di transizione: nella narrativa di Dickens, che con questo testo abbandona un approccio satirico alla città; e nell'ambito della letteratura su Londra, dove la sua peculiarità sta nei problemi che solleva relativamente al rapporto tra scrittore e realtà urbana a partire dalla metà dell'Ottocento.

Come afferma Raymond Williams, la letteratura su Londra è sempre stata accerchiata da altre letterature, da una tradizione culturale il cui punto di riferimento sono la campagna e la provincia (*The Contry and the City* 2). Non c'è città su cui siano state scritte più opere letterarie di Londra, ma, per restare all'Ottocento, non è casuale che mentre Londra diventa la prima,

vera, megalopoli a livello mondiale, il romanzo inglese – da Jane Austen a George Eliot e Anthony Trollope – sia ambientato altrove. Anche i testi che trattano di Londra, a partire dalla poesia "London Lickpenny" di un anonimo del Cinquecento, spesso lo fanno collocandosi da un punto di vista esterno, quando non estraneo, alla città, sono opere *sulla* città più che *della* città, dove la città è l'oggetto che si descrive, si giudica – non la protagonista, il punto di vista, che le ispira. L'antagonismo verso la città tipico della satira urbana europea, in molte opere su Londra è reale: la campagna non è una mera posizione retorica, un non-luogo evocato come fittizia pietra di paragone funzionale all'esaltazione della città, come per Johnson in "London", ma una alternativa effettiva alla vita urbana, fatta di persone, strutture sociali e lavorative, cultura.

Nel *Prelude* ritroviamo questo punto di vista fin dai primi versi ("O welcome Friend!/A captive greets thee, coming from a house/Of bondage, from yon City's walls set free,/A prison where he hath been long immured" [Wordsworth I.4-7]), e soprattutto nel Libro Settimo, *Residence in London*, dove la campagna è presentata come depositaria delle origini del narratore del poema, un luogo familiare, semplice, moralmente sano, diversamente dalla città, che appare invece come un luogo di passaggio (e buona parte della letteratura su Londra è letteratura di viaggio), artificiale, corrotto, ignoto, disumano ("Above all, one thought/ Baffled my understanding, how men lived/Even next-door neighbours, as we say, yet still/Strangers, and knowing not each other's names" [Wordsworth 117-120]). Ma questa tradizionale disposizione di significati tra città e campagna nel *Prelude* appare meno solida di quanto Wordsworth non cerchi di far credere, e forse di credere lui stesso, per l'irrompere nel testo di un nuovo attore, la folla in cui l'autore s'imbatte per le strade di Londra ("How often in the overflowing Streets,/Have I gone forward with the Crowd, and said/Unto myself, the face of every one/That passes by me is a mystery" [Wordsworth 595-98]). È come se nel *Prelude* emerga un nuovo registro – il binomio io-altro, artista-folla – che in un primo momento si affianca in posizione subordinata a quello città-campagna, ma col tempo – e nel modo più compiuto con il *Waste Land* di T. S. Eliot – vi si sostituisce per intero.

Significativamente, nessuna delle tante persone/caricature incontrate da Wordsworth parla, e l'unica di cui veniamo a sapere qualcosa è un *blind beggar*, un mendicante cieco che ha sul petto un foglio di carta in cui racconta di sé (612-15), quasi che le parole della gente e dello scrittore si

escludano reciprocamente. Quello che per Edgar Allan Poe, e un secolo dopo per Walter Benjamin, è uno spettacolo – si pensi ai quadri di Camille Pissarro sulla folla nei boulevard parigini – dallo scrittore inglese è vissuto come una minaccia contro la propria identità personale e l'opera letteraria in quanto tale. Ciò non stupisce, se si pensa che Parigi (la città per la cultura italiana sinonimo di megalopoli), aveva nel 1850 meno abitanti della Londra di Wordsworth, e ottant'anni dopo non ne avrebbe avuti quanti la Londra di Dickens (Lees 5). Londra tra il 1800 e il 1850, quando la città raddoppia le sue dimensioni, passando da uno a due milioni di abitanti, ricorda la Londra elisabettiana: in questa, è nuova e straniante l'esperienza stessa dell'urbanizzazione (e la letteratura, come scrive Lawrence Manley, grazie alla critica della città dà paradossalmente un contributo decisivo alla sua accettazione); nella Londra della prima metà dell'Ottocento, lo sono le dimensioni e l'intensità del fenomeno, e la letteratura...la letteratura fatica a dare un analogo contributo critico.

Diversamente dal *Prelude*, in *Great Expectations* non c'è un luogo altro dalla città, una campagna custode di valori e identità. Neppure c'è, però, la campagna come figura retorica: la campagna, che sia quella reale di Wordsworth o quella ipotetica di Johnson, che non concepiva neppure si potesse vivere lontano da Londra, semplicemente scompare. Alexander Welsh sostiene che in *Great Expectations* Dickens rinuncia per sempre al bagaglio di metafore e antinomie della satira urbana perché inadeguate a trattare il disagio e le tensioni sociali della Londra vittoriana (9-11). A dire il vero, l'inizio di *Great Expectations* è ambientato nella "marsh country, down by the river" (Dickens 3), che noi sappiamo essere il Kent dove Dickens aveva passato gli anni più felici della sua infanzia; e per tutto il romanzo c'è un via vai con Londra, che può far pensare a una riproposizione dell'antagonismo città-campagna. Ma il primo ricordo di questa *country* che Pip, il narratore – protagonista del romanzo, offre al lettore è quello del suo cimitero, "this bleak place overgrown with nettles" (Dickens 3), oltre il quale c'è una "dark flat wilderness" (Dickens 4): lì, nel cimitero, Pip incontra il suo futuro benefattore, che lo spaventa a morte, e la paura – della sorella, di Mr. Pumblechook, di Miss Havisham – e un senso di sconforto e impotenza sono i sentimenti dominanti in tutta la prima parte del romanzo, che precede la partenza di Pip per Londra.

Se, dunque, la campagna di *Great Expectations* ricorda poco quella del *Prelude*, non ricorda di più di quella tipica della satira urbana: piutto-

sto che un non-luogo, in astratto radicalmente contrapposto alla città, la campagna dell'infanzia di Pip pare un luogo anonimo anche nel suo squallore e nel senso di claustrofobia (un senso che non associamo agli spazi aperti della campagna) dato dalle case di coloro che ci vivono. E' come se, anche per motivi concreti – l'espandersi della città che dà vita a un nuovo panorama fatto unicamente di case e che spinge sempre più in là quel cerchio che alcuni studiosi chiamano *Urban Sahara*: quella terra di nessuno che non è ancora città ma non è più campagna – sia respinta fuori dal campo visivo della letteratura su Londra, per essere sostituita da una "campagna" nuova – le periferie, la folla – sinonimo di marginalità ed alla quale non si lega nulla di positivo. L'antinomia città-campagna si ritrae, allora, in uno solo dei suoi due membri, la città, che a sua volta, perso l'antagonista, perde la certezza dei propri valori. "Here" e "there" – avverbi ricorrenti in "London" di Johnson per separare nettamente la città, che sta appunto "qui", da una campagna collocata in un "là" mai presente – non definiscono più due realtà separate.

Della letteratura su Londra, *Great Expectations* conserva la modalità del viaggio, dal momento che Pip non nasce ma si trasferisce a Londra in un periodo definito della sua vita, gli anni di formazione, per poi andare a vivere altrove. Di *city comedies*, come *Michaelmas Term* di Middleton e di romanzi come *Moll Flanders* di Defoe, ripropone, inoltre, l'anonimato del personaggio. In *Great Expectations*, infatti, il luogo di partenza, di origine, non conta: i personaggi provengono dal nulla, quasi il loro passato sia stato inghiottito dal tempo, e la narrazione si nutre di questo spazio buio – basti pensare alla storia di Estella. Diversamente da queste opere, l'anonimato del personaggio, però, non è condizione di mobilità sociale: Moll Flanders mette a segno i suoi colpi a Londra, mentre Pip diventa ricco *prima* di trasferirsi a Londra e *dopo* essere andato via. Londra non è per lui il luogo dove si fa fortuna – semmai, come in tante commedie del Seicento, è il luogo dove la si dilapida.

In questo senso, come romanzo di formazione *Great Expectations* va controcorrente sia rispetto alla tradizione inglese che a quella francese e continentale. A quella inglese, osserva Franco Moretti (286), perché privo di un (convincente) *happy ending*: delle due conclusioni, anche quella che Dickens adotta su consiglio di Bulwer Lytton è lungi dal suggerire che il percorso formativo di Pip si concluda nel matrimonio con Estella. A quella continentale, perché la città non costituisce una vera esperienza forma-

tiva. E per meglio dire: stenta a essere anche soltanto un'esperienza. Per Pip, il soggiorno londinese non è un'esperienza di lavoro: la sua "formazione" è tesa a fare di lui un *gentleman* per il quale – secondo un intramontabile codice aristocratico – lavorare è disdicevole; né però è un'esperienza di svago, se è vero che a Londra Pip non conosce quasi nessuno che non sia legato al suo passato: Bel-Ami di Maupassant è contemporaneo di Pip, ma indubbiamente vive in tutt'altro mondo.

L'immagine di Londra che in *Great Expectations* Dickens consegna al lettore è quella di una città statica, in cui non si può diventare qualcosa di diverso da ciò che si è: e se non si è nessuno, si è condannati a restare tali. Colpi di scena, coincidenze, fortune – di nuovo è Williams ad averlo notato (*The English Novel* 52-53) – discendono dall'idea, centrale in Dickens, che l'individuo non è mai interamente determinato dal contesto in cui vive; ma servono non meno a mascherare il sostanziale svuotamento dell'azione quale emblema di scelta, di libertà. In *Great Expectations* c'è una sorta di *impasse*, dovuta al fatto che al venir meno di un punto di vista narrativo esterno alla città non corrisponde l'affermarsi di un punto di vista interno – quale pure nella letteratura su Londra era esistito in passato, in Donne, in Pepys, in Defoe: non esiste realtà all'infuori di Londra, ma Londra non è un valore, semmai una realtà dalla quale difendersi, e paludosa come la campagna da cui Pip è fuggito. Il binomio artista-folla finisce così per inglobare quello città-campagna, aprendo una pagina nuova nella letteratura su Londra.

2. *La chiave lungo la schiena*

I had not seen Mr. Wemmick for some weeks, when I thought I would write him a note and propose to go home with him on a certain evening. He replied that it would give him much pleasure, and that he would expect me at the office at six o'clock (Dickens 202).

Un breve episodio del romanzo consente di analizzare questo senso di *impasse* più da vicino. Alle sei di pomeriggio di una normale giornata lavorativa Pip si reca in ufficio da Wemmick (assistente del suo tutore, l'avvocato Jaggers) nella City, e insieme decidono di andare a piedi a casa di Wemmick, che ha invitato Pip a cena. L'ora è quella di punta, il tragitto lungo: dalla City a Walworth, nell'estrema periferia di Londra. Wemmick

e Pip camminano per strade che, data l'ora, immaginiamo affollate di persone dirette a casa. Eppure non c'è nessuno, né qualcosa: per quanto lungo il percorso, non c'è una strada, un edificio, un monumento che metta conto citare; né si direbbe frequentato da altri all'infuori di loro due.

Lo spazio che percorrono a piedi è tradotto per intero nel dialogo tra i due personaggi. Nessun elemento descrittivo permette di seguire il loro cammino, ma ciò accentua paradossalmente il realismo della scena. Il loro percorso è delimitato da due punti fissi – l'ufficio e la casa – separati come da uno spazio vuoto: Londra è una *no man's land*, una terra desolata *ante-litteram*. Di qua c'è l'ufficio, di là la casa: non esiste transizione dall'uno all'altro, per il semplice motivo che sono realtà tra loro incompatibili. A parlare è Wemmick, e l'argomento di conversazione è il suo datore di lavoro, Jaggers, quasi che, parlandone, si scrolli di dosso il lavoro man mano che si avvicina a casa. Come dice lo stesso Wemmick più avanti: "No; the office is one thing, and private life is another" (Dickens 206). Si parla di faccende legate al lavoro fino all'arrivo a Walworth ("a collection of back lanes, ditches, and little gardens" [Dickens 204]), poi solo della casa di Wemmick e dell'anziano padre che vive con lui.

Un attimo prima di uscire, Wemmick si era fatto scivolare la chiave della cassaforte in ufficio lungo la schiena: "there I found him, putting the key of his safe down his back as the clock struck" (Dickens 202). Particolari realistici e comici si alternano. Wemmick non resta in ufficio un secondo di più del dovuto, perché non sta lì la vita; neppure, però, sta appena fuori dall'ufficio: la chiave lungo la schiena esemplifica il bisogno di difendersi in un mondo – la grande città – ostile e negativo. E come Wemmick prende le sue precauzioni, così le prende Dickens, che dal testo elimina il nemico condiviso con Wemmick – quella folla che avevamo conosciuto già nel *Prelude* di Wordsworth, e che qui non ha diritto di parola perché neppure è riuscita a entrare nel testo, confermando l'antagonismo tra folla e artista, folla e narrazione, folla e personaggio.

Arrivati a Walworth, inizia la seconda parte dell'episodio. All'epoca in cui Dickens scrive era una periferia semi-urbana, con lunghe file di case tutte uguali lungo le strade principali della zona e molti spazi ancora non costruiti; all'epoca in cui è ambientato *Great Expectations*, c'erano solo pochi insediamenti sparsi. Si trovava, dunque, sulla linea di confine tra città e campagna, e il ritorno a casa di Wemmick può essere letto come un passaggio dalla città – la City, il lavoro – alla campagna – la periferia, il

riposo. Il lavoro produce quindi una spinta centripeta (si va a Londra per lavorare), la casa una centrifuga (si va via da Londra per vivere).

"Wemmick's house was a little wooden cottage in the midst of plots of garden, and the top of it was cut out and painted like a battery mounted with guns" (Dickens 204). Laddove per Wordsworth l'identità personale era riposta nei luoghi, unici, della sua infanzia e adolescenza, per Wemmick lo è, in modo del tutto casuale, in una casetta di legno uguale a tante altre, che si trova a Walworth ma potrebbe trovarsi altrove. A compensare tanta casualità c'è la sua originalità, o meglio la sua assoluta stravaganza. "It was the smallest house I ever saw; with the queerest gothic windows (by far the greater part of them sham), and a gothic door, almost too small to get in at" (Dickens 204), osserva Pip. Un po' per il contrasto con il vuoto che ci ha accompagnato fino a quel momento, un po' per le sue dimensioni, la casa di Wemmick sembra uscire da un sogno, da una favola...Ma il meglio deve ancora venire. Sul tetto c'è un pennone, dove la domenica Wemmick issa la bandiera di Sua Maestà; a proteggerla dalla strada c'è un piccolo fossato con relativo ponte levatoio ("I hoist it up – so – and cut off the communication" spiega Wemmick pieno di orgoglio); e a fianco della casa, su una costruzione apposita c'è anche un cannone che, per la delizia del suo anziano genitore, Wemmick fa sparare ogni sera alle nove in punto. Insomma, più che una casa è un castello in miniatura: il castello di Wemmick.

Poi c'è il giardino. In *The London town garden, 1740-1840*, Todd Longstaffe-Gowan si è soffermato sul linguaggio dei giardini, che in una città come Londra svolge una funzione di primo piano quale punto di interazione tra struttura urbanistica e iniziativa individuale. L'anonimato dell'abitazione di Wemmick è attenuato anche dal giardino, suddiviso in un *front garden*, una zona minuscola che si può definire di rappresentanza, dove Pip e Wemmick prendono l'aperitivo; e un *back garden* appena più grande dove, spiega Wemmick, "there's a pig, and there are fowls and rabbits; then, I knock together my own little frame, you see, and grow cucumbers, and you'll judge at supper what sort of a salad I can raise" (Dickens 205). Conigli e cetrioli saranno certamente migliori di quelli che avrebbe potuto comprare al mercato, e più economici, ma non è questo il punto. Wemmick tiene una piccola fattoria per un'altra ragione, più seria, perché "if you can suppose the little place besieged, it would hold out a devil of a time in point of provisions" (Dickens 205). In caso di assedio...

Il castello di Wemmick evoca un'esperienza urbana difensiva, dove i "nemici" sono insieme la folla e il lavoro; la casa quale roccaforte dell'io; e il modello – eterno – della *country-house* aristocratica. Manca un termine intermedio: non esiste una casa borghese, confortevole e animata da una ricca vita culturale, come in tanti romanzi francesi. Quella di Wemmick è un rifugio dalla, non un luogo di, socializzazione. Ad accentuare il suo stato d'assedio, Wemmick fa tutto da solo: "I am my own engineer, and my own carpenter, and my own plumber, and my own gardener, and my own Jack of all Trades" (Dickens 205). Il che si presta a una doppia interpretazione: Wemmick sembra solo al mondo, solo contro tutti, una sorta di Robinson della metropoli moderna; eppure in casa, dove appunto fa tutto da solo, ricompone la sua esperienza di lavoro, ricostruisce un rapporto unitario con il mondo, controcorrente rispetto alla crescente specializzazione del tempo che passa in ufficio.

A casa sua, potremmo allora concludere, Wemmick è se stesso. Ma in che senso? In *Great Expectations* siamo significativamente agli antipodi di una tradizione – si pensi alle parole che Andrew Gruel rivolge alla madre in *Michaelmas Term*, o ai mille travestimenti di Moll Flanders – in cui l'abito faceva la persona e l'io era un'entità mutevole, determinata dalla società. In *La vita quotidiana come rappresentazione*, Erwin Goffman scrive che "il sé...non è qualcosa di organico che abbia una sua collocazione specifica, il cui principale destino sia quello di nascere, maturare e morire; è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene rappresentata" (289). E in *Frame Analysis* aggiunge che "non è un'entità nascosta dietro gli eventi, ma una formula mutevole per gestirci tra di essi. Come la situazione prescrive la maschera ufficiale dietro la quale nasconderci, così prescrive pure dove e come trasparire, e la cultura prescrive che tipo di entità ci dobbiamo credere per avere qualcosa da mostrare in questo modo"(573-74). In *Great Expectations*, invece, per essere se stessi bisogna essere soli, incontaminati nella propria unicità biologica. E si potrebbe aggiungere: bisogna essere soli e non crescere mai – altro che formazione! C'è una fidanzata di Wemmick che a un certo punto fa una fugace apparizione, ma la sostanza è che Wemmick vive nel suo Castello come in un mondo infantile insieme a un genitore che, analogamente a quel personaggio di un racconto di Scott Fitzgerald, più invecchia e più torna bambino. Due bambini: la polarizzazione pubblico-privato, inganno-innocenza, non potrebbe essere più netta.

3. *Libertà e comunicazione*

La situazione di Wemmick si riassume nella considerazione, di cui egli va fiero, che, sollevato il ponte levatoio, la comunicazione con la città è "cut off", interrotta. C'è qui un problema di compensazione tra due esigenze, in qualche modo contrapposte tra loro. Da una parte, il bisogno di libertà, dall'altra il bisogno di comunicare, perché la libertà ha bisogno di comunicazione, di un linguaggio – regole e vincoli. Wemmick è isolato dalla città anche senza sollevare il ponte levatoio, lo è psicologicamente, culturalmente. Ma che sia padrone di se stesso è un'evidente illusione. Wemmick comunica, con l'unico modello culturale a sua disposizione, un modello consolidato che non ha minimamente contribuito a determinare, e dal quale è in larga misura determinato. È libertà?

Il castello di Wemmick è meno assurdo di quanto non sembri a prima vista. Françoise Choay ha riassunto in due posizioni il dibattito che si è sviluppato nell'Ottocento parallelamente al sorgere delle grandi metropoli, quella culturalista e quella progressista. La corrente culturalista (presente particolarmente in Inghilterra – con Carlyle, Ruskin, Pugin e Morris), pone l'accento sulle "esigenze spirituali" degli abitanti della città, cioè a dire sulla necessità di un'integrazione tra passato e presente, che porti a ricreare una presunta "unità organica della città" venuta meno "sotto la pressione disintegratrice dell'industrializzazione" (8). Per la corrente progressista (tra i cui esponenti vi sono Owen, Fourier e Proudhon) contano invece "i bisogni materiali" degli abitanti della città, l'esigenza di superare la condizione di alienazione in cui si trovano a vivere nella metropoli moderna. In entrambi i casi, delle istanze sacrosante sfociano in ipotesi marcatamente autoritarie. Il modello culturalista è fautore di una politica malthusiana, di un tetto all'espansione della città che si traduce in una arbitraria limitazione della libertà di spostamento e residenza delle persone, nella storia della città certo non nuova. Quello progressista propone una pianificazione della città "secondo un'analisi delle funzioni umane", fondata su "una concezione dell'individuo umano come tipo, indipendente da ogni contingenza e diversità di luogo e di tempo, definibile in fabbisogni di tipo scientificamente deducibile" (21).

Entrambi i modelli sono autoritari perché muovono dall'assunto che tutti i Wemmick che popolano la Londra dell'Ottocento sono degli alienati – dei Wemmick senza castello. L'incremento demografico delle città non

sembra portare con sé alcuna novità qualitativa: nel dibattito sulla città, la gente che si trasferisce nella capitale dalla provincia e dalla campagna è un puro numero – senza tradizioni, cultura, linguaggio. È una folla da neutralizzare: e in un caso la si neutralizza negandole l'accesso in città; nell'altro, negando che sia composta da esseri umani, individui diversi uno dall'altro. Wemmick è un personaggio comico, ma pone un problema serio su cui avrebbero dibattuto generazioni di studiosi della città. Un problema che riguarda anche la letteratura, che a sua volta stenta a vedere la trasformazione di Londra in megalopoli come una risorsa. Dopo Dickens, non mancano romanzi e racconti ambientati a Londra: ma l'antagonismo tra scrittore e folla resta pressoché intatto – anche in coloro, come Walter Besant e Arthur Morrison, impegnati nel sociale – fino a trovare la sua più drammatica espressione nel *Waste Land* di Eliot. Solo con *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, e con alcuni scrittori degli Anni Trenta del Novecento – Graham Greene, Henry Green, soprattutto Elizabeth Bowen – lo scrittore inglese si lascerà questo antagonismo alle spalle.

Opere citate, Works Cited

Zitierte Literatur

Abrams, Philip. "Town and Economic Growth: Some Theories and Problems". In *Towns in Societies*, a cura di Abrams e E.A.Wrigley. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Carter, Edward. *Il futuro di Londra*. Torino: Einaudi 1967.

Choay, Françoise. *La città. Utopie e realtà*. Torino: Einaudi 1973.

Dickens, Charles. *Great Expectations*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Gibbons, Brian. *Jacobean City Comedies*. London & New York: Methuen, 1980.

Goffman, Erving. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1969.

------. *Frame Analysis*. New York: Harper and Row, 1974.

Hall, Peter. *Cities in Civilization*. London: Phoenix 1999.

Lees, Andrew. *Cities Perceived*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

Longstaffe-Gowan, Todd. *The London Town Garden, 1740-1840*. London, New York: Yale University Press, 2001.

Luciani, Giovanni (a cura di). *La grande e grigia Babilonia*. Bari: Adriatica, 1996.

Manley, Lawrence. *Literature and Culture in Early Modern London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Moretti, Franco *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti, 1986.

Mumford, Lewis. *The City in History*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Pirenne, Henri. *Medieval Cities. Their Origins and the Revival of Trade*. Princeton: Princeton University Press, 1925.

Prendergast, Christopher. *Paris and the Nineteenth Century*. London: Blackwell, 1995.

Wall, Cynthia. *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1986.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: The Hogarth Press, 1984.

Williams, Raymond, *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto & Windus, 1973.

Wordsworth, William. *The Prelude*. Oxford: Oxford University Press, 1970.