

INTRODUZIONE

Ad un secolo dalla conclusione dell'età vittoriana e dopo che ne è stata generalmente assimilata l'immagine di periodo contrassegnato da profonde contraddizioni sociali e culturali, nel quale convissero forti spinte antinomiche, permane tuttavia la tendenza a considerare la produzione letteraria dell'epoca come impermeabile agli influssi esterni, alle ibridazioni di genere, al confronto con altre forme d'arte.

Se ciò deriva innanzitutto dalla considerazione che il diciannovesimo secolo fu l'epoca d'oro del romanzo, in cui trovava voce l'etica dell'emergente *middle class*, con codici sociali e morali ben precisi, è vero d'altra parte che anche nel campo della poesia la presenza di autori longevi e molto prolifici (e il pensiero va subito, naturalmente, a Tennyson, Arnold e Browning), la cui voce assunse con il tempo quasi la valenza di oracolo, contribuisce a trasmettere l'impressione di un sistema culturale forte e consapevole della propria superiorità. Il vasto fiorire di riviste e periodici, che conferirono alla critica e alla saggistica una dignità mai riconosciuta in precedenza, completa infine un quadro letterario strutturato armonicamente, quasi organicamente, nelle sue diverse manifestazioni di genere. Una nozione, quest'ultima, ulteriormente avvalorata dalla tendenza, comune agli scrittori dell'epoca che sceglievano di confrontarsi con più modalità espressive (si pensi ad esempio ad una figura altamente rappresentativa come Matthew Arnold, ma anche a colui che fu per diversi aspetti un *outsider* come George Meredith), a tenere ben separati i diversi ambiti della loro opera, nel rispetto delle tipologie classiche e rifuggendo da contaminazioni.

Il riconoscimento delle novità insite nella letteratura vittoriana è in-

vece generalmente circoscritto al campo tematico, in virtù del fatto che in molti scritti del periodo è possibile avvertire la trasposizione del fertile e acceso dibattito contemporaneo su questioni sociali, etiche, scientifiche e religiose. Per citare alcuni tra gli esempi più conosciuti, si va dalla denuncia dello sfruttamento del lavoro minorile in "The Cry of the Children" di Elizabeth Barrett Browning (e nel meno noto *Water Babies* di Charles Kingsley), alle rivendicazioni femministe *ante litteram* della stessa autrice in *Aurora Leigh*. Oppure dalla descrizione dell'inquietudine e dello smarrimento di fronte alle nuove scoperte della scienza in "Dover Beach" di Arnold¹, ai romanzi di George Eliot in cui emergeva la frattura tra l'agonizzante mondo rurale e la civiltà industriale, o si discuteva il fondamento e il valore della religione tradizionale. Spesso però, per distanziarli da riferimenti troppo espliciti al presente, i temi più delicati erano introdotti attraverso una trasposizione in ambientazioni passate, che venivano sfruttate tanto per sfuggire, quanto per connotare il proprio tempo. Il confronto con la storia si configurava infatti, in ultima analisi, come "an exercise in self-definition and self-knowledge"², ed offriva dunque il pretesto (dettaglio niente affatto trascurabile, come si vedrà, ai fini di questo studio) per riflettere sulla propria individualità.

Se tuttavia i temi costituiscono l'aspetto maggiormente innovativo della produzione letteraria vittoriana, non è assolutamente corretto sostenere che in altri ambiti essa si attenesse rigidamente alla tradizione. Secondo Franco Marucci, anzi, la letteratura del periodo fu, nel suo complesso, "più 'grande' del modello. E in più sensi: anzitutto in quello della molteplicità difficilmente ricomponibile delle sue manifestazioni che smentisce del tutto quella immagine monocorde, quella sua riduzione a pura e piatta riproduzione dei codici sintagmatici epocali su cui ha insistito con sbrigative liquidazioni tanta passata storiografia letteraria; quindi in quello di una letteratura precipuamente dell'incertezza e dell'ambivalenza; infine in quello di una letteratura che sfugge costantemente ai dettami di ogni estetica prescrittiva più o meno codificata"³.

¹ Su questi punti si veda Franco Marucci, "Patterns of Intermittence in Arnold's 'Dover Beach'", *Strumenti critici*, 14 (1999), 261-280.

² Bernard Richards, *English Poetry of the Victorian Period 1830-1890*, London and New York, Longman, 1988, p. 99.

³ *Il vittorianesimo*, (a cura di), Bologna, il Mulino, 1991, pp. 16-17.

E ancora Marucci mette in risalto “l’oggettiva non-compattezza del sistema culturale vittoriano, l’interna conflittualità del suo modello che rende ardua e quasi obbligatoriamente soggettiva ogni gerarchizzazione e ogni sintesi”⁴.

Ne consegue che, al di là dell’aspetto tematico, anche nella sfera delle concezioni estetiche, dello stile, delle tecniche e della ricerca relativa alle tipologie letterarie le opere del periodo risultano ben più complesse di quanto possa apparire, se non altro per il fatto che furono prodotte in un arco di tempo dilatato – quasi settant’anni – e culturalmente assai fecondo al quale sarebbe fuorviante applicare generalizzazioni. Pur nella loro apparente sistematicità e leggibilità, molti testi dell’epoca contenevano un forte potenziale innovativo, cosicché persino scritti solitamente considerati esemplificativi del clima vittoriano, come “Empedocles on Etna” di Arnold o “My Last Duchess” di Browning, possono risultare antesignani della *fin de siècle* nel manifestare l’attrazione per un’arte indipendente da intenzioni morali. Pur nelle loro evidenti disparità, i due testi propongono infatti un’analoga concezione della contemplazione estetica come supremo e unico piacere, sottintendendo che soltanto l’arte (e non la religione o la filosofia) può essere in grado di placare e sublimare, anche solo momentaneamente, le pulsioni umane.

Sempre nel campo della poesia, la volontà di sperimentazione si esprimeva nella riscoperta di convenzioni del periodo elisabettiano e medievale, fino a giungere alle rivoluzionarie tecniche di versificazione elaborate da Hopkins sulla base della metrica anglosassone. Piuttosto diffusa appariva infine la necessità di superare le limitazioni imposte dalle tradizionali suddivisioni in generi: un’altra tendenza che sarebbe stata alla base delle poetiche estetico-decadenti. È questo un aspetto tanto evidente che già nel 1910 un paladino del purismo artistico come Irving Babbit era in grado di sintetizzarlo (e attaccarlo) notando come il diciannovesimo secolo avesse dato prova di una complessiva confusione delle arti e dei diversi generi all’interno delle arti stesse⁵. Settant’anni più tardi Alastair Fowler ha confermato che, pur non avendo la certezza che l’Ottocento sia stato il periodo in assoluto più prolifico nell’ambito

⁴ *Ivi*, p. 10.

⁵ *The New Laokoon*, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1910, pp. viii-ix.

della sperimentazione dei generi, esso ne testimonia fuor di dubbio un'imbarazzante ricchezza⁶.

Fu tuttavia soltanto a partire dalla metà del secolo, momento in cui Roland Barthes notoriamente colloca la rivoluzione letteraria che portò alla moltiplicazione moderna della scritte⁷, che le istanze sperimentali, e tra di esse la necessità di lavorare sui generi mirando ad una loro commistione e fusione, emersero distintamente. Si può ipotizzare che la nuova situazione socio-culturale in cui vennero a trovarsi gli artisti – i quali, come sottolinea ancora Barthes, si videro costretti a ritagliarsi nuovi spazi e ruoli in un contesto storico profondamente modificato dopo le rivoluzioni del '48 – inducesse gli scrittori a ricercare nuove formule letterarie, anche derivandole dalla fusione di più generi tradizionali, nel tentativo di esprimere in maniera adeguata e più incisiva la propria mutata condizione e il proprio disorientamento. La ricerca da parte degli scrittori di una nuova identità sociale sembrava così riflettersi nello studio di nuovi codici espressivi che potevano derivare dall'ibridazione dei generi. Modalità espressive di maggiore attualità ed efficacia scaturivano inoltre dal tentativo più ardito di accorpare diverse arti nella scrittura stessa, la quale giungeva ad appropriarsi del loro potere evocativo e delle loro specifiche caratteristiche nella speranza di recuperare la propria perduta valenza universale.

Esattamente dalla riflessione sulle nuove idee sull'arte e sulle diffuse tendenze all'ibridazione di diverse forme artistiche nella letteratura inglese del secondo Ottocento prende l'avvio questo studio. Esso si propone di dimostrare l'ipotesi dell'esistenza, in quello stesso periodo, di un genere letterario originato dall'esigenza di sondare i limiti della letteratura attraverso il suo rapporto con altre arti, ma sorto anche dalla necessità di trovare nuovi canali per la scrittura autobiografica e biografica. Si tratta, per essere più precisi, di un sottogenere o genere ibrido, l'*imaginary portrait*, sul quale la critica ha sovente sorvolato, o che spesso non ha addirittura riconosciuto come tale, tanto che come studi specifici sull'argomento esistono un unico testo di Benedetta Bini e un unico

⁶ Cfr. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 206.

⁷ Cfr. *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1983 (t. o. *Le degré zéro de l'écriture*, 1953).

articolo di Jan B. Gordon, oltre ad analisi più o meno esaustive della forma narrativa in questione all'interno di testi dedicati ad altri argomenti. Se ne esamineranno qui la struttura, gli obiettivi, le manifestazioni, l'evoluzione cercando di avvalersi del maggior numero di prospettive possibili, anche di quelle che potrebbero apparire oramai superate vista la recente rilettura di testi del tardo Ottocento in termini quasi esclusivamente generici. I *gender studies* rappresenteranno in questa analisi una delle diverse prospettive da cui interpretare le opere che verranno discusse. Ciò perché soltanto servendosi di varie visioni critiche, vicine e lontane, appare possibile giungere ad una più profonda comprensione del ritratto immaginario. Testi di notevole spessore critico e di portata storica, dai quali non si può prescindere per qualsiasi approfondimento di autori e opere della *fin de siècle* sono, ad esempio, *The Last Romantics* di Graham Hough (1949), *Romantic Image* di Frank Kermode (1957), *Dark Passages: The Decadent Consciousness in Victorian Literature* di Barbara Charlesworth (1965), *The Symbolist Tradition in English Literature* di Lothar Hönnighausen (1971), o *The Decadent Dilemma* di R. K. R. Thornton (1983). E mentre in ambito italiano l'immagine della letteratura tardovittoriana ha a lungo risentito, e indubbiamente risente ancora, dell'interpretazione di Mario Praz, che nonostante l'indubbio e profondo valore appariva principalmente tesa ad enfatizzare le componenti di perversione, patologia, morbosità, un significativo apporto di diverso orientamento è giunto dall'oramai lontano *I poeti inglesi dall'estetismo al simbolismo* di Agostino Lombardo, uscito nel 1950 e rimasto tuttora un caso isolato. Questi ed altri studi verranno qui valutati per cercare di ridefinire il ruolo di figure già ampiamente discusse (Rossetti, Pater, Wilde), e di scrittori che non sono mai rientrati nel canone, ma che lavorarono confrontandosi direttamente con le personalità di spicco dell'Estetismo europeo e contribuirono in prima persona al clima culturale degli *yellow nineties*, come Arthur Symons ed Ernest Dowson.

Formula ad appannaggio quasi esclusivo di scrittori *fin de siècle*, il ritratto immaginario, o *imaginary portrait*, come vuole l'espressione coniata da Walter Pater, il principale teorizzatore se non proprio l'inventore del genere, è un tipo di racconto breve nato tanto dall'unione di *short story*, saggio di critica d'arte e letteraria, autobiografia e biografia, quanto dall'interazione tra letteratura e pittura, anche se quest'ultima viene talvolta sostituita da, o integrata con altre arti. Una definizione più completa ed articolata del genere si può dare riconoscendo la sua natura ibrida, e quindi

ipotizzandone la derivazione dalla confluenza di espressioni letterarie classiche, ma anche dall'interazione di specifici modelli più vicini (ad esempio le *Imaginary Conversations* di Landor e i *Portraits littéraires* e i *Portraits contemporains* di Sainte-Beuve). Queste e altre considerazioni permettono di indicare dei canoni più o meno rigidi che accomunano i ritratti immaginari di diversi autori inglesi della seconda metà dell'Ottocento e che possono condurre ad un tentativo di descrizione della tipologia.

Insieme alle influenze di vari modelli letterari sulla nascita dell'*imaginary portrait*, una sua definizione deve considerare le profonde esigenze interartistiche diffuse nel periodo che lo vide comparire, svilupparsi, e infine confluire in altri generi: un arco di tempo che va dal 1850, con la pubblicazione di "Hand and Soul", al 1905, anno in cui uscì la raccolta *Spiritual Adventures* di Arthur Symons. Ad entrambi questi aspetti – la necessità di commistione tra le arti, caratteristica di fine Ottocento, e le tipologie letterarie che sembrano convergere nel ritratto immaginario – verrà dedicato un capitolo nella prima parte del libro.

La seconda parte sarà riservata ad uno studio dei singoli scrittori (oltre ai già citati Rossetti, Pater, Wilde, Dowson e Symons, vi sono William Morris, Simeon Solomon, Vernon Lee, W. B. Yeats e J. M. Synge) con una particolare attenzione al versante dei postpateriani "minori", la cui opera appare ancora sottovalutata rispetto alla sua effettiva portata e al valore formativo che rivestì per molti scrittori del Novecento.

Alcuni tra gli autori trattati in questo studio si distinguono per aver frequentato il genere dell'*imaginary portrait* solo sporadicamente (Yeats, Synge, e in particolare il pittore Solomon, il cui racconto costituisce la sua unica prova in campo letterario), e per aver quindi sfruttato questa formula narrativa limitatamente ad una particolare stagione della loro carriera artistica, talvolta superata con opere di ben diverso spessore, come è il caso evidente di Yeats. Altri hanno invece investito nel ritratto immaginario maggiori energie, raggiungendo in esso i massimi livelli della loro produzione: si pensi a Pater, e, benché non si tratti di un'opinione unanime, a Dowson e Symons. Ciò che comunque avvicina tutti gli artisti in questione è il fatto che i loro racconti rientrano nelle poetiche estetizzanti sviluppatesi in Inghilterra sulla scia del movimento preraffaellita. E non è un caso che proprio in "Hand and Soul", unica novella compiuta in prosa di Dante Gabriel Rossetti, si possa identificare il primo esempio di ritratto immaginario.

"Hand and Soul" sarà dunque considerato come l'archetipo del genere dell'*imaginary portrait*. Che però si trattasse di un archetipo inconsapevole

è evidente dal fatto che le novità tematiche, strutturali e stilistiche del racconto di Rossetti furono pienamente comprese e sviluppate soltanto trent'anni più tardi nell'opera di Walter Pater. Nell'intervallo che separa il 1850 e il 1878, la data di pubblicazione del primo ritratto immaginario pateriano "The Child in the House", si possono individuare solo alcune *short stories* che prendono a modello "Hand and Soul" nell'ispirazione interartistica, nella particolare cifra stilistica, nell'ambientazione in un luogo e un tempo lontani, o nella focalizzazione su un unico personaggio dai tratti estetizzanti. Di esse – "The Story of the Unknown Church" (1856) di William Morris e *A Vision of Love Revealed in Sleep* (1871) di Simeon Solomon – si discuterà cercando di comprendere in quale misura abbiano saputo fare da ponte tra l'opera di Rossetti e quella di Pater. In questi casi, come anche per i ritratti degli scrittori successivi, ci si concentrerà sui temi che li accomunano e che appaiono particolarmente legati alle poetiche dell'Estetismo e della *fin de siècle*: la subordinazione della vita all'arte, l'infruttuosa ricerca di valori duraturi da parte dei protagonisti dei racconti (che appartengono tutti ad una tipologia di "uomini della Decadenza"), la *weariness of life* interrotta soltanto da rari, intensi momenti epifanici, la malattia e la morte come uniche certezze da contrapporre al flusso inarrestabile del tempo, la vanità dell'amore, l'impossibilità della felicità.

Al di là dei temi comuni, il ritratto immaginario si fonda su analogie di tipo tecnico-stilistico cui aderiscono in maggiore o minore misura i diversi autori e che verranno messe in evidenza di volta in volta. Naturalmente si sottolineeranno l'interpretazione del genere e gli apporti personali recati da ciascuno scrittore, cercando, per quanto possibile, di inserire i *portraits* nel contesto dell'intera sua produzione che, come nel caso di Rossetti e Morris, non fu soltanto letteraria, mentre nel caso di Solomon lo fu, come si è detto, soltanto nell'episodio del racconto in questione.

Notevole rilievo sarà attribuito alla figura di Pater, con il quale il genere, fino ad allora rimasto a livello sperimentale quale semplice esercizio di scrittura estetizzante, assume finalmente una sua identità nella formula di *imaginary portrait*. Tutta la narrativa di questo autore si comporrà sul paradigma di "The Child in the House", sebbene al suo interno si attui presto una distinzione del ritratto immaginario in due sottogeneri che verranno qui definiti storico-mitologico e *history of a conscience*, e la cui differenza si basa essenzialmente sull'ambientazione passata o contemporanea, e di conseguenza su un tono autobiografico più o meno esplicito.

Pater, inoltre, riuscirà a svolgere l'*imaginary portrait* fino a modificarne uno dei requisiti fondamentali, ovvero la lunghezza, giungendo a riscriverlo sottoforma di romanzo in *Marius the Epicurean* (1885), cui si riserveranno alcuni cenni. Se però egli non fu in grado di ripetersi con l'incompiuto *Gaston de Latour* (1888-9), il suo esempio venne seguito dal suo maggior discepolo, Oscar Wilde, in *The Picture of Dorian Gray* (1891). A questo romanzo si accennerà tuttavia solo occasionalmente, poiché più rilevante appare il fatto che Wilde si espresse innanzitutto in una variazione della forma classica del ritratto immaginario in "The Portrait of Mr W. H." (1889 e 1893), che verrà qui riletto alla luce dei ritratti storico-mitologici pateriani insieme al racconto di un'altra scrittrice che fu molto vicina a Pater, Vernon Lee, autrice di "A Seeker of Pagan Perfection" (1890).

Benché *Marius the Epicurean* dovesse diventare un vero e proprio *golden book* per la generazione successiva, quella degli scrittori del Rhymers' Club, essi ripresero il ritratto immaginario soltanto nella forma breve e nel sottogenere di *history of a conscience* (che certamente più si adattava ad una scrittura dalla forte marca confessionale), creando racconti in cui sia la ricerca stilistica, sia la commistione tra arti assunsero un'importanza preponderante. Ernest Dowson e Arthur Symons, entrambi autori di *short stories* che rimandano al modello rossettiano-pateriano, seppure a dieci anni di distanza uno dall'altro, dimostrano come il ritratto immaginario si conformasse idealmente alle esigenze degli scrittori di fine secolo.

Come Dowson e Symons, anche Yeats, l'unico componente della *Tragic Generation* a sopravvivervi con successo, subì profondamente l'influenza dei ritratti di Pater, che egli condensò in "Rosa Alchemica" (1896) rielaborandoli con motivi che avrebbe approfondito in seguito (esoterismo, mitologia, religione, simbolismo). Altro esempio di ritratto immaginario decadente è "Étude Morbide: Or 'An Imaginary Portrait'" (1899) di John Millington Synge.

Con *Spiritual Adventures* (1905) di Arthur Symons, raccolta che sviluppa il motivo dell'interazione arte/vita fino forse ad esaurirlo, sembra chiudersi la stagione dell'*imaginary portrait*. Esso lascerà tuttavia un'eredità importantissima, anche se a tutt'oggi non pienamente riconosciuta e studiata. È infatti soltanto negli scrittori del primo Novecento, che sui testi di Pater e dei decadenti si erano formati pur riconoscendone i limiti e in parte rinnegandoli, che tutte le potenzialità insite nel ritratto immaginario vengono alla luce. Il ritratto storico-mitologico e la *history of a conscience* sembrano giungere al loro estremo sviluppo rispettivamente

in *Orlando* di Virginia Woolf e in *A Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce, testi a cui si accennerà brevemente nella parte conclusiva. Con il riferimento a queste due opere si vogliono soltanto indicare possibili percorsi di ricerca sulle origini del romanzo modernista nella prosa autobiografica ed estetizzante di fine secolo. Scopo principale di questo libro rimane quello di supplire alla quasi assoluta mancanza di studi critici sul ritratto immaginario.