BIBLIOTECA

Romanticismo e dintorni 12
Collana diretta da A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci

Beatrice Battaglia

Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe

Liguori Editore

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del MURST

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore
(Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/l633_41.html).
Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.
La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore.
La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.
Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal
L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Liguori Editore - I 80123 Napoli
http://www.liguori.it/

© 2008 by Liguori Editore, S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati
Prima edizione italiana Aprile 2008
Stampato in Italia da OGL - Napoli

Battaglia, Beatrice :
Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe/Beatrice Battaglia
Napoli : Liguori, 2008
ISBN-13 **978 - 88 - 207 - 4003 - 0**

1. Letteratura inglese 2. Romanzo I. Titolo

Ristampe:

15 14 13 12 11 10 09 08 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN ISO 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

INDICE

XI Elenco delle illustrazioni

XIII *Presentazione*
di Lilla Maria Crisafulli

1 *Premessa*

7 I. *Introduzione*: 'Mother Radcliffe', i romantici e noi

41 II. La vita "gotica" della signora di Udolpho

71 III. Dipingere il paesaggio con le parole: esercizi di tecnica pre-cinematografica

107 IV. Il *romance* del paesaggio: la Venezia della 'Grande Maga' nell'immaginario letterario europeo

133 V. 'The First Poetess of Romantic Fiction': poesia e musica nel *romance*

155 VI. Dal *romance* pittoresco al *novel* impressionista

189 *Bibliografia*

205 *Appendice*

209 *Indice dei nomi*

Life's a varied, bright illusion,
Joy and sorrow—light and shade;
Turn from sorrow's dark suffusion,
Catch the pleasures ere they fade.

Fancy paints with hues unreal,
Smile of bliss, and sorrow's mood;
If they both are but ideal,
Why reject the seeming good?

A Lidia Calzolari
appassionata lettrice di romanzi
In memoriam

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Frontespizio di *The Romance of the Forest*, London, T. Hokham and J. Carpenter, 1791
Frontespizio di *The Mysteries of Udolpho*, London, G.G. and J. Robinson, 1794
Alfonso Simonetti (1840-92), *Ancor non torna*, olio su tela
Joseph Farington, *L'abbazia e il ponte di Westminster a Londra*, 1794, olio su tela
Presunto ritratto di Ann Radcliffe. Da un'incisone in *The Romance of the Forest*, London, J.S. Pratt, 1853
Joseph Wright of Derby, *Il lago Derwent con lo Skiddaw sullo sfondo*, 1795-96, olio su tela
J.R. Cozens, *Vista di Windsor da Sud-Ovest*, 1792, acquerello su carta
John Constable, *Hampstead Heath*, 1820 ca, olio su tela
Contratto di *The Mysteries of Udolpho*, 11 Maggio 1974
Salvator Rosa, *Paesaggio montuoso con figure*, (?) olio su tela
Salvator Rosa, *Apollo e la Sibilla cumana*, 1646-50, olio su tela
Claude Lorrain, *Paesaggio con pastori*, 1637 ca, olio su tela
Domenichino, *Il riposo di Venere*, (?) olio su tela
Claude Lorrain, *Apollo e la Sibilla cumana*, 1645-49, olio su tela
Philippe-Jacques de Loutherbourgh, *Lo Snowdon visto da Capel Curig nel Galles*, 1787, olio su tela
Richard Wilson, *Ponte alpino costruito da Annibale*, matita su carta, 1765 ca.
J.M.W. Turner, *Tormenta. Annibale con l'esercito attraversa le Alpi*, 1812, olio su tela
Richard Wilson, *L'uccisione dei figli di Niobe*, 1759-60, olio su tela
Richard Wilson, *Paesaggio italiano*, 1751-57 ca, olio su tela
Alexander Cozens, *Il castello incantato*, acquerello e matita su carta liscia
Nicolas Poussin, *Baccanale al suono della chitarra*, detto anche *Il grande baccanale*, 1627-8, olio su tela, part.
Sebastiano Ricci, *Il trionfo di Galatea*, 1713-15 [per Burlington House], olio su tela
Francesco Guardi, *Il Doge nel bucintoro al lido di San Niccolò il giorno dell'Ascensione*, 1775-80, olio su tela

J.M.W. Turner, *Il campanile di San Marco e il Palazzo Ducale*, 1819, matita e acquerello su carta
Sebastiano Ricci, *Nettuno a Anfitrite*, 1691-94 (?) olio su tela
Tiziano, *Venere Anadiomene*, 1520, olio su tela
Frederick Leighton, *Il pescatore e la sirena*, 1858, olio su tela
Claude Monet, *Crepuscolo a Venezia*, 1908, olio su tela
Thomas Moran, *Ingresso sul Canal Grande*, 1906, olio su tela
Richard Wilson, *Scena pastorale con musici vicino a una rovina classica*, 1770-75, olio su tela
Thomas Gainsborough, *Paesaggio con pastore*, 1784, olio su tela
Richard Wilson, *Sera d'estate*, 1764-5, olio su tela
J.M.W. Turner, *Il ponte del diavolo al San Gottardo*, 1803, olio su tela
William Blake, *Oberon, Titania e Puck con le fate*, 1786 ca.
J.M.W. Turner, *Kenilworth Castle, Warwickshire*, 1830, acquerello e *gouache*
Alexander Cozens, *Paesaggio boscoso*, 1778 (?), inchiostro nero su carta lucida
John Constable, *Stonehenge*, 1835, acquerello
Joseph Wright of Derby, *Notturno con cottage in fiamme*, c. 1785-93, olio su tela
J.M.W. Turner, *La nave degli schiavi* [*I mercanti di schiavi buttano in mare i morti e i morenti, mentre si avvicina una tempesta*], 1840, olio su tela
John Constable, *Studio di nuvole*, 1821, olio su carta applicato a pennello

PRESENTAZIONE

Aspettavamo da tempo una monografia su Ann Radcliffe e questo volume di Beatrice Battaglia risponde pienamente a tali aspettative. Auspicavamo che ad un'autrice del calibro di Ann Radcliffe si tornasse a dare l'attenzione che merita e che le si riconoscesse l'influenza determinante che ebbe su contemporanei e successori. È vero che nel tempo l'interesse per la romanziera inglese è andato scemando a favore del talento di un altro grande autore gotico, Matthew Gregory Lewis che, sanguigno e deciso nel suo ricorso al *noir*, sembrava rispondere meglio ai gusti di un pubblico sempre più abituato alle emozioni forti e innamorato della *pulp fiction*. Ma, a ben vedere, è stato forse lo stesso fenomeno del gotico ad andare progressivamente in crisi, ad inabissarsi, attraversando un lungo periodo di esilio dalle pagine critiche italiane, soprattutto allorché prese piede la lucida voga del postmoderno, scanzonatamente lontano dalla *delicacy* settecentesca o dalla *sensibility* preromantica che Ann Radcliffe per molti lettori rappresentava.

Solo recentemente il genere gotico è stato riproposto all'interesse della critica, prima nell'ambito della ricerca letteraria del mondo anglosassone e nord-americano e poi di quello italiano – e penso qui, tra i molti altri, a *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation* (2000) di Michael Gamer sull'immaginario gotico di Coleridge e Joanna Baillie o allo studio collettaneo sul *Teatro della paura* (2005) curato da Diego Saglia e Giovanna Silvani, come pure all'edizione e traduzione di *The Castle Spectre* (2007) della stessa Silvani. Le ragioni di questo ritorno in gran stile del genere gotico sono da ricondursi, io credo, a quella stessa intuizione critica che sottende ed amalgama l'interpretazione che Beatrice Battaglia da dell'opera di Ann Radcliffe, trasformandola, convincentemente, da prodotto un poco *rétro*, e, come lo si riteneva, figlio degenere del tardo illuminismo, a frutto invece assai rigoglioso, seppure precoce, del primo romanticismo. Questo spostamento in avanti della collocazione temporale del

gotico sfalda antiche e rigide barriere classificatorie, abbattendo in un sol colpo due secoli di definizioni e di canonizzazioni, richiedendo, per contro, nuovi strumenti di lettura e nuovi parametri di giudizio. L'autrice di questo volume trova nella grande rielaborazione critica che ha avuto luogo negli ultimi anni gli strumenti adatti non solo per riabilitare Ann Radcliffe, indipendentemente dal genere che essa da sempre rappresenta, ma lo stesso 'gotico', che cessa così di essere classificato come un sotto-genere, di margine e di puro consumo. Ann Radcliffe viene riportata al centro di una diversa e ben più ampia periodizzazione che va dalla seconda metà del Settecento alla prima metà dell'Ottocento. Si tratta di un panorama letterario oltremodo variegato che è andato via via animandosi di nuove voci autoriali, di generi dimenticati e, soprattutto, di presenze femminili che la critica tradizionale aveva troppo a lungo estromesso da quello che veniva definito il canone della letteratura inglese.

Beatrice Battaglia coglie e rilancia la sfida delle nuove e diverse periodizzazioni, delle inedite prospettive aperte dalla valorizzazione dei presunti sottogeneri, e pertanto la scrittura della Radcliffe, proto impressionista, si porrebbe a capo della tradizione non solo del *romance* ma addirittura anche del *novel*, preparando gli strumenti per il linguaggio ironico di Jane Austen.

Oggi si riconosce il fondamentale apporto della vitale presenza di autrici, a lungo giudicate minori ma dal talento invece indiscutibile, in quel fine Settecento, le quali, attraverso la loro fervida immaginazione e la loro elaborazione di un'estetica *gender-oriented*, hanno condotto di fatto alla grande sperimentazione romantica, e penso qui a Charlotte Smith, a Anna Laetitia Barbauld o a Ann Yearsley. Così Beatrice Battaglia argomenta che Ann Radcliffe, lungi dall'essere la quieta e casta signora settecentesca la cui immaginazione si apparentò al genere gotico in forma gentile e controllata, e dunque, tutto sommato, in maniera poco memorabile, fu invece un'autrice complessa e densa, romantica e trasgressiva. Ann Radcliffe acquista così autorevolezza, piglio e spessore; se ne sottolinea allora la maestria nella costruzione della *suspense*, intesa non solo come brivido fugace ma come sublime percezione del confine sottile che separa la vita dalla morte, l'auto-preservazione dall'auto-distruzione. Se ne esalta il tocco artistico, quell'abile tratto pittorico che affonda in Claude Lorrain e Salvator Rosa, ma ricorda sovente Turner nell'emozione forte e intensa che scaturisce dalla contemplazione del paesaggio, si appropri esso del pittoresco di Gilpin o del sublime di Burke.

Nel volume si parla altresì del talento musicale della romanziera inglese che l'autrice di questa monografia scopre poetessa di valore. Segue un'analisi interessante di quest'aspetto indubbiamente inedito di Ann Radcliffe le cui poesie, compagne discrete dei romanzi per i quali furono scritte, sono state in genere considerate puro decoro. Ma Beatrice Battaglia dimostra il contrario sottolineando il ruolo consapevole della parola poetica, l'accurata scelta lessicale che non tradisce mai la bellezza che si era intesa cantare, o l'emozionante incontro, e tutto al femminile, fra soggetto poetante, la voce autoriale, e l'oggetto del canto, il mondo naturale. La sensibilità e percezione femminile della romanziera-poetessa viene posta in primo piano e a tale femminilità si riconduce l'abilità di restituire al lettore la fulgida bellezza di Venezia, non più cloaca del Mediterraneo, non più luogo di mercenarie transazioni, ma perla di un Oceano del Sud. Femminile, ancora, la capacità di ricreare l'intensità folgorante della luce e la cupa malinconia delle tenebre; il succedersi dei cicli naturali, come il giorno e la notte; o stagionali, come l'inverno e la primavera; l'alternarsi degli stati d'animo, del conscio e dell'inconscio, della paura e del desiderio. Femminile, infine, la sua maestria nel non eludere un altro tipo di ombre, ma piuttosto di filtrarle, quelle della storia che pure soffocava di paure e presagi la sua epoca.

Beatrice Battaglia si mostra, nella stesura di questa monografia, quella che è: un'appassionata lettrice di Ann Radcliffe, e, tuttavia, riesce, come per incanto, a ricostruire, tassello dopo tassello, quel mosaico necessario a restituirci non solo un profilo autoriale consistente e innovativo della romanziera inglese, ma anche un affresco epocale di quel periodo della Storia dell'Inghilterra in cui chiamarsi Ann Radcliffe, nonostante tutto, contava.

È con piacere quindi che presento questo lavoro che si è sviluppato nell'ambito della ricerca sulla letteratura femminile europea che il Centro Interdisciplinare di Studi Romantici dell'Università di Bologna sta conducendo da diversi anni.

Lilla Maria Crisafulli

PREMESSA

Questo libro raccoglie i frutti di un interesse per Ann Radcliffe che risale ai tempi della mia tesi di perfezionamento negli anni settanta. Un mese alla British Library era allora sufficiente per prendere visione della produzione critica sulla scrittrice, non certo abbondante, costituita com'era da tre studi monografici. Di questi uno era una biografia (Grant) e gli altri due tesi di laurea (MacIntyre e Killen) in cui i pur interessanti suggerimenti dell'approccio storico-letterario restavano oscurati dal prevalere dello stereotipo dominante: Ann Radcliffe era l'iniziatrice del gotico, e il fatto che Montague Summers nel suo *The Gothic Quest*, ristampato in quegli anni (1968), le preferisse M.G. Lewis, non contribuiva certo ad innalzarne lo *status* e ad aumentarne l'interesse. Anche il libro del Todorov, che portava la letteratura fantastica all'attenzione della critica accademica (1970), poco contribuì ad accrescere l'importanza di una scrittrice che, con il suo "soprannaturale spiegato", si collocava fuori dalla definizione del fantastico todoroviano. Le spiegazioni psicanalitiche come quelle di Pierre Arnaud (1976), di moda in quegli anni, mi apparivano piuttosto "aeree" e tuttora non ritengo affidabile valutare il fantastico con i parametri chiave della stessa cultura di cui (secondo la definizione della Jackson) sarebbe il rimosso o il sommerso. I personaggi della Radcliffe mi apparivano troppo piatti, gli intrecci troppo elementari per giustificare analisi di una qualche complessità e un qualche interesse, sia sul piano psicologico che su quello formale, condotte secondo i parametri di un "novel-centered criticism" ancora dominante, nonostante le censure di Scholes e Kellog. Anche l'esame dei romanzi dal punto di vista delle invarianti tematiche non forniva una chiave di lettura sufficiente a mettermi in contatto con le intenzioni dell'autrice, facendomi percepire il suo piacere nella scrittura. Inutile aggiungere che quella mia tesi non fu mai portata a termine, si potrebbe dire per mancanza di motivazione: non avevo niente di nuovo e di sentito da dire.

Continuando la mia ricerca di una chiave interpretativa soddisfacente, mi interessai alle teorie e agli studi sul fantastico che proliferavano in quegli anni, tanto da imporre la necessità di verificare storicamente la produzione letteraria e soprattutto quella gotica femminile che si diceva il frutto dell'imitazione della Radcliffe. Regina M. Roche, Eleanor Sleath, Eliza Parsons, Mrs Helme, Catherine Cuthbertson: anche il miglior romanzo gotico femminile della *Radcliffe school* si rivelava, nella sua progressiva sentimentalizzazione, un manufatto di *cliché*, ripetitivo e senz'anima. Da quest'immersione nel romanzo popolare dell'epoca emergeva chiaramente che i *romance* della Radcliffe, a differenza della produzione dei suoi imitatori, avevano un'*anima*, nel senso che erano il frutto di un'autentica esigenza espressiva, che veniva prima di qualsiasi altra motivazione.

La svolta per capire l'anima dei romanzi venne con la ricerca di carattere nazionale "L'Italia nell'immaginario e nella cultura britannica", coordinata da Valentina Poggi (1999-2001), nell'ambito della quale ripresi in considerazione i paesaggi italiani della Radcliffe. "Dentro" i paesaggi trovai la poesia, ossia la produzione in versi, che ebbi agio di approfondire grazie a diverse iniziative di studio sulla poesia femminile nell'ambito della ricerca "Le donne e l'Europa", coordinata da Lilla Maria Crisafulli del Centro Interdisciplinare di Studi Romantici – una ricerca d'importanza fondamentale che si proponeva di ampliare e quindi, modificare il panorama della letteratura romantica, restituendo alla sua importanza la produzione femminile variamente esclusa dal canone. Mi trovai così a guardare alla narrativa della Radcliffe da un punto di vista tutt'altro che convenzionale, per non dire anticonvenzionale, dal momento che le descrizioni paesaggistiche e la produzione in versi erano considerate le parti "deboli" della scrittrice, le prime per la loro prolissità e ripetitività, le seconde per la loro banalità e superficialità. Oggi ho maturato la convinzione che *paesaggio* e *poesia*, in versi e in prosa, siano le parole chiave nella lettura e nell'interpretazione dell'opera della Radcliffe; e che quindi linguaggio e scrittura, ben prima delle tipologie tematiche, costituiscano la strada per arrivare all'anima generatrice dei *romance*.

Attraverso questa via dell'analisi del linguaggio tecnico e dello stile, che mi è congeniale anche per formazione accademica, si è acceso il mio interesse, di più, il mio entusiasmo che non ho voluto censurare, se non altro per un senso di giustizia, a risarcimento dei "torti" subiti dalla Radcliffe nell'ambito della critica ufficiale, a partire dalla metà dell'Ottocento. Con la sua realizzazione narrativa del *ut Pictura Poesis*

la Radcliffe rappresenta un momento fondamentale nello sviluppo del romanzo, e tuttavia è stata messa da parte perchè la sua visione è, nella sua assoluta e radicale femminilità, irrimediabilmente antipatriarcale; e per questo è stata accusata di tutto: ignorante, puerile, utopica e ultimamente perfino lesbica!

Con i saggi qui raccolti vorrei contribuire a *ri*dare alla grande scrittrice il posto che le spetta nella storia letteraria, mettendo in luce la sua importanza sul piano della scrittura, consapevole che una tale operazione di rivalutazione non è cosa da poco e che quindi richiederà ulteriori studi e conoscenze, non solo del *milieu* del Settecento, ma anche dell'influenza esercitata dalla sua opera sugli scrittori successivi e ben oltre l'ambito limitato della "scuola" gotica. Perciò questi saggi sono rivolti innanzitutto ai miei studenti del corso sulla letteratura romantica inglese, ma anche al più vasto pubblico italiano per il quale Mrs Radcliffe è poco più di un nome nella lista degli autori di romanzi neri. Per facilitare la lettura, ho tradotto le citazioni critiche, ma solo quando il testo non presentava ambiguità o non avrebbe perso in brillantezza ed efficacia. Il *Memoir* di Talfourd è stato tradotto, perchè la frequenza del suo utilizzo avrebbe nuociuto alla scorrevolezza dell'esposizione, ma, in considerazione del suo stile ironico, si è fornito, per la verifica del lettore, il testo originale a piè di pagina. Dato il tipo di approccio, il testo della Radcliffe – *romances*, *journals*, *poems* – non poteva che essere in originale, con i corsivi miei, quando non altrimenti specificato. Nelle citazioni le parentesi quadre (per indicare tagli nel testo) sono state in qualche caso abolite perchè il loro numero interferiva sul piano visivo con la lettura. Le illustrazioni sparse nel testo, data l'imoprtanza del colore nella maggior parte delle opere riprodotte, si propongono come un rifermento e comunque una sollecitazione ad una visione degli originali o di riproduzioni più adeguate.

Le poche abbreviazioni usate, indicate tra parentesi quadra alla prima citazione in ogni capitolo e nella bibliografia generale, che raccoglie tutte le opere citate nel volume, sono le seguenti:

ARBB	Rogers, *Ann Radcliffe A Bio-Bibliography*
CRAR	Rogers, *The Critical Response to Ann Radcliffe*
MP	Austen, *Mansfield Park*
MU	*The Mysteries of Udolpho*
Norton	Norton, *Mistress of Udolpho*
RF	*The Romance of the Forest*
SR	*A Sicilian Romance*

Talfourd	Talfourd, *A Memoir*
Tanner	Tanner, *Venice Desired*
Three Essays	Gilpin, *Three Essays*

Mi è gradito ringraziare tutti i Colleghi che hanno partecipato alle ricerche sopraccitate e che, in occasione dei convegni di Bologna (marzo e novembre 2001, febbraio 2002), di Lerici (febbraio 2002), di Cipro (febbraio 2004) hanno ascoltato le mie tesi e hanno avuto la gentilezza di dibatterne; in particolare, Valentina Poggi, Lilla Maria Crisafulli, Keir Elam, Cecilia Pietropoli, Mario Domenichelli, Diego Saglia, Maurizio Ascari. Ringrazio anche Annarosa Scrittori per il prezioso contributo apportato dai suoi interventi su Ann Radcliffe presso la nostra Università di Bologna.

Ringrazio inoltre Paolo Albertazzi, Responsabile della Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, per la sollecitudine e l'impegno con cui ha sempre risposto alle mie richieste di materiale bibliografico, spesso di non facile reperimento.

Grazie anche al personale del Centro informatico del DLLSM, Anna Pierantoni, Bruno Ferri e Romano Lionetti in particolare, per l'impegno profuso nel lavoro grafico.

Beatrice Battaglia

THE

Romance of the Foreſt:

INTERSPERSED WITH

SOME PIECES OF POETRY.

BY THE AUTHORESS OF

"A SICILIAN ROMANCE," &c.

"Ere the bat hath flown
"His cloiſter'd flight; ere to black Hecate's ſummons,
"The ſhard-born beetle, with his drowſy hums,
"Hath rung night's yawning peal, there ſhall be done
"A deed of dreadful note."

MACBETH.

IN THREE VOLUMES.

VOL. I.

LONDON:

PRINTED FOR T. HOOKHAM AND J. CARPENTER,
NEW AND OLD BOND STREET.

M.DCC.XCI.

3 2 h
3

THE

MYSTERIES OF UDOLPHO,

A

ROMANCE;

INTERSPERSED WITH SOME PIECES OF POETRY.

BY

ANN RADCLIFFE,

AUTHOR OF THE ROMANCE OF THE FOREST, ETC.

IN FOUR VOLUMES.

Fate ſits on theſe dark battlements, and frowns,
And, as the portals open to receive me,
Her voice, in ſullen echoes through the courts,
Tells of a nameleſs deed.

VOL. I.

LONDON:
PRINTED FOR G. G. AND J. ROBINSON,
PATERNOSTER-ROW.
1794.

I

INTRODUZIONE
'MOTHER RADCLIFF'*, I ROMANTICI E NOI

> ... and *she* need have little apprehension for her posthoumous fame whose romances have been praised by Sheridan, commented with admiration by Fox, placed by Scott among the *élite* of English fiction, and associated by Byron with the works of Shakespeare, Otway and Schiller ...
>
> *Edinburgh Review*, 1834[1]

Non si può certo dire che dalle brevi note dedicate ad Ann Radcliffe nelle nostre storie letterarie si possa trarre un'idea adeguata della sua importanza nella storia della letteratura inglese ed europea.

Le poche righe[2], al massimo una paginetta[3], e senza che mai si raggiunga l'onore d'intitolarle un intero paragrafo, riportano per lo più consolidati luoghi comuni, permeati di una paternalistica disapprovazione che accomuna senza distinzione la grande autrice e la folla dei suoi imitatori, denominata dai contemporanei "Radcliffe school". L'impressione che se ne deriva è quella di "una curiosità storica tra-

* John Keats, Letter to George and Georgiana Keats, 14 February 1819, in *The Letters of John Keats 1814-1821*, ed. H.E. Rollin, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, vol. 2, p. 62: "I shall send you the Pot of Basil, St Agnes eve, and if I should have finished it a little thing call'd the 'eve of St Mark', you see what fine mother Radcliff names I have."

[1] "Art. II: *The Poetical Works of Anne Radcliffe. St Alban's Abbey: a Metrical Romance. With Other Poems*, 2 vols., 1834", vol. 59, p. 328.

[2] Cfr. M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 399.

[3] Cfr. M. Billi, "Il Settecento", in *Storia della letteratura inglese*, a cura di P. Bertinetti, 2 voll., Torino, Einaudi, vol. I, pp. 377-78.

scurabile che può interessare solo qualche femminista o settecentista"[4]. È infatti dalla seconda metà dell'Ottocento che – sia per il mutare del gusto (come scriveva Margaret Oliphant nel 1882[5]) o, come suggerisce Rictor Norton[6], perché la "vittorianizzazione" della scrittrice si dimostrò impraticabile – i suoi *romance* vengono confinati ai margini della letteratura sull'orlo del dimenticatoio, dove rimangono a lungo, anche dopo che Todorov avrà riportato la letteratura fantastica sotto la lente della critica accademica[7]. Nonostante i lavori intelligenti e sensibili di Clara McIntyre[8], J.M.S. Tompkins[9] e degli allievi di Devendra Warma pubblicati negli anni ottanta[10], bisognerà aspettare Robert Miles (1995) e soprattutto Deborah Rogers (1994, 1996)[11] per avere una dimostrazione documentata e convincente della sua importanza e della distanza che separa gli spregiativi luoghi comuni, di origine vittoriana e tuttora correnti, da quella che fu invece la reazione vera, l'interesse e la stima dei contemporanei.

Proprio l'evidenza in cui la Rogers ha posto questa differenza ha reso necessaria una verifica a partire innanzitutto dallo studio dei testi – studio che ha avuto come primo risultato la distinzione della Radcliffe dalla sua scuola, "spesso una malfamata famiglia"[12], in base alla constatazione che il linguaggio e lo stile non sono meno importanti

[4] D. Cotton, *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 50. Da noi capita ancora che venga confusa con Mary Anne Radcliffe (1746?- oltre il 1810), autrice di *The Female Advocate: or, an Attempt to Recover the Rights of Woman from Male Usurpation*, 1799: cfr. "Nota introduttiva" in *I grandi romanzi gotici. Il castello di Otranto, Il monaco, L'italiano o Il confessionale dei penitenti neri, Frankenstein, Melmoth, l'uomo errante*, a cura di R. Reim, Roma, Newton Compton, 1993, p. 303.

[5] M. Oliphant, *The Literary History of England in the End of the Eighteenth and Beginning of the Nineteenth Century*, 3 vols, London, Macmillan, 1882, pp. 277-78.

[6] *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*, London and New York, Leicester University Press, 1999 [Norton].

[7] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

[8] *Ann Radcliffe in Relation to Her Time*, New Haven, Yale University Press, 1920.

[9] *Ann Radcliffe and Her influence on Later Writers* [dissertation, 1921], New York, Arno Press, 1980; *The Popular Novel in England, 1770-1800*, London, Constable, 1932.

[10] Si tratta di una serie, "Gothic Studies and Dissertations", dell'Arno Press in cui compaiono le tesi di laurea di David Durant, John Garrett, Lynne Heller, Robert Reno, Leona Sherman, John Stoler, J.M.S. Tompkins e altri.

[11] Cfr. *The Critical Response to Ann Radcliffe*, ed. D.D. Rogers, London and Westport, CT, Greenwood Press, 1994 [*CRAR*] e D.D. Rogers, *Ann Radcliffe, A Bio-Bibliography*, Westport, CT, London, Greenwood Press, 1996 [*ARBB*].

[12] G. Saintsbury, "Introduction", *Tales of Mystery*, ed. G. Saintsbury, New York, Macmillan, 1891, p. xiv (*CRAR*, p. 167): "Then arose Mrs Radcliffe, took the said public by storm, and became the mother ... of a deplorable and, though her own work is spotless, in many cases a rather disreputable family".

dei suoi temi, su cui si erano costruite le famose ricette del romanzo gotico[13], responsabili della sommaria e scarsa conoscenza dei suoi romanzi. La poca conoscenza è certo alla base del crudo giudizio del Cecchi[14], tanto più significativo (del peso del luogo comune) venendo da un critico più che mai sensibile allo stile. Anche dalle otto righe del Praz non traspare una sufficiente conoscenza del testo né interesse per lo stile[15]. Sono "le invarianti del genere", ossia i motivi tematici e la tipologia dei personaggi ad attirare in genere l'attenzione critica (la fanciulla perseguitata, il malvagio *villain*, l'eroe positivo, i percorsi labirintici, la fuga, il castello, l'abbazia, la foresta, la prigione, il soprannaturale spiegato)[16]. L'unico apprezzamento controcorrente viene da Carlo Izzo, che non solo riteneva *The Mysteries of Udolpho* "il più tragico e meglio congegnato dei romanzi", ma apprezzava "le sue descrizioni di scenari naturali", soprattutto del paesaggio italiano e le risorse della sua prosa[17]. La strada interpretativa suggerita dalla sensibilità critica di Izzo – quella della tecnica narrativa e dello stile – è stata poi messa in evidenza dalla critica "storica" della Rogers e del Norton proprio come quella da percorrere per una rivalutazione che, come per qualsiasi *scrittore*, non può che partire dal linguaggio e dalla scrittura.

Con i saggi qui raccolti ci si propone di contribuire alla rivalutazione della Radcliffe a partire dalle prospettive già acquisite (e tuttavia non

[13] Cfr. p. 83; anche M. Summers, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London, The Fortune Press, 1938, p. 35.

[14] E. Cecchi, *Storia della letteratura inglese nel XIX secolo*, Milano, Treves, 1915, p. 229: " ... che sarebbe cercarle [Jane Austen] un confronto tra i porci".

[15] *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 399: "Questo [il terrore] diventa la molla centrale dei romanzi di Ann Radcliffe (1764-1822 [sic]) che tuttavia cerca di conciliare con la fede il soprannaturale di carattere maligno, dissipandolo con spiegazioni razionali. Pittoreschi paesaggi meridionali (del tipo di quelli ammirati nei quadri di Salvator Rosa) sinistri castelli, orribili segrete, formano lo sfondo di questi romanzi (*The Mysteries of Udolpho*, 1794, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents*, 1797, ecc.[sic]), i cui protagonisti son di solito un bieco e misterioso uomo fatale e una fanciulla da lui perseguitata."

[16] Cfr. M. Billi, "Il Settecento", in *Storia della letteratura inglese*, a cura di P. Bertinetti, 2 voll.,Torino, Einaudi, 2000. Questo approccio non ha giovato alla reputazione della Radcliffe perché, oltre a favorire la tendenza a confonderla con "la sua malfamata famiglia", è stato fuorviante nel caso della caratterizzazione dei personaggi che, come ribadito più volte dai contemporanei, non è mai stata al centro dell'interesse dell'autrice. L'approccio psicanalitico in questo caso serve più che altro allo studio della personalità dell'autrice. (Cfr. C. Wolff, "The Radcliffean Gothic Model," in *The Female Gothic,* ed. J.E. Fleenor, Montreal, Eden Press, 1983, pp. 207-23; E. Moers, *Literary Women,* New York, Anchor Press, 1977).

[17] C. Izzo, *Storia della letteratura inglese. Dalla Restaurazione ai nostri giorni*, Firenze, Nuova Accademia, 1963, p. 276.

ancora registrate dalle storie letterarie) della Tompkins e della Rogers (che hanno messo al centro dell'interesse la significatività dell'enorme successo popolare dei *romance* radcliffiani presso i contemporanei) e del Norton (che ha ricostruito minuziosamente l'ambiente socio-culturale, intellettuale ed estetico in cui si è compiuta la formazione della scrittrice). Tali studi ci hanno consentito di "storicizzare" la forma narrativa e il linguaggio della Radcliffe, liberandoci del luogo comune della casualità del suo successo, della scrittura incolta e *naïve*, della caratterizzazione approssimativa e superficiale; ci hanno consentito, in una parola, di ritrovare i parametri giusti per giudicarla: parametri che non sono, come già ebbe a dire più di un critico contemporaneo, da Hugh Murray a Walter Scott, quelli del *novel*, ma quelli del *romance*[18]. Il *romance* della Radcliffe è, come si vedrà, una varietà che risponde in pieno alla definizione di Northop Frye di *scrittura secolare*[19], ma, fatto importante, la *creatura* di cui questa scrittura ci racconta l'*epica* è una creatura femminile o che comunque incarna un'epica ispirata a valori antipatriarcali non facilmente neutralizzabile o addomesticabile: "questo il vero motivo della sua rovina", conclude il suo ultimo biografo, Norton, a cui lascio la parola perché le motivazioni di questa rivalutazione non potrebbero trovare miglior riassunto:

> Mrs Radcliffe è stata esclusa dal posto che le spetta tra i poeti romantici, ma ancor meno perdonabile è che non compaia più con il dovuto ampio rilievo nella storia del romanzo inglese. Se si pensa che ha virtualmente inventato un intero genere narrativo, il '*romance* soprannaturale' ovvero quello che oggi si chiama 'il romanzo gotico'; se si pensa che è l'iniziatrice di almeno due caratteristiche fondamentali del romanzo inglese del *mainstream*, vale a dire la descrizione d'ambiente integrata e funzionale alla narrazione e l'intreccio genuino e pieno di *suspense* in senso mo-

[18] Cfr. W. Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", *The Novels of Mrs Ann Radcliffe*, London, Hurst, Robinson, and Co, 1824, vol. 10, pp. i-xxxix (in *CRAR*, pp. 118-20): "The species of romance which Mrs Radcliffe introduced, bears near the same relation to the novel that the modern anomaly entitled a Melo-drama does to the proper drama ... It is as unreasonable to complain of the absence of advantages foreign to her style and plan, and proper to those of another mode of composition, as to regret that the peach-tree does not produce grapes or the vine peaches ..."; H. Murray, *Morality of Fiction or, An Inquiry into the Tendency of Fictitious Narratives, with Observations on Some of the Most Eminent*, Edinburgh, Longman, 1805, pp. 126-28: "This name [descriptive romances] may be properly given to those of Mrs Radcliffe ... They are to be considered chiefly as poetry ..."; W. Minto, *The Literature of the Georgian Era*, Edinburgh and London, W. Blackwood and Sons, 1894, pp. 107-09: " It [*Mysteries of Udolpho*] was not a novel – a story of real life and character – but a romance".

[19] Cfr. N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge Mass., London, Harvard University Press, 1978. Cfr. cap. V.

> derno; se si pensa poi che la sua influenza è stata maggiore di quella di qualsiasi altra romanziera – ebbene, è perlomeno stupefacente che sia stata ridotta ad una nota nelle storie letterarie. Fino a circa il 1860, nelle opere di critica narrativa, la Radcliffe occupava una posizione di primo piano nell'elenco dei grandi romanzieri. Era collocata di solito subito dopo Richardson, Fielding, Smollett e Defoe, ma veniva prima di tutte le romanziere, Fanny Burney e Jane Austen comprese, e al di sopra di tutti gli altri romanzieri maschi. Le sue opere appaiono citate quasi con la stessa frequenza di quelle di Richardson o di Rousseau. [...] "Fu di gran lunga la scrittrice più venduta degli anni novanta; quella più letta, più imitata e tradotta"[20]. [...] la storia della reputazione di Ann Radcliffe andrebbe studiata tenendo in maggior conto il punto di vista della moderna critica femminista, vale a dire il modo in cui la narrativa maschile si è arrogata il predominio.[21]

Prima di aggiungere a quest'elenco dei meriti della Radcliffe le motivazioni con cui, nei saggi qui raccolti, si intende contribuire alla sua rivalutazione, ritengo opportuno (poiché i pregiudizi sono duri a morire) documentare almeno sommariamente l'appassionata arringa del Norton, soprattutto per il pubblico italiano, perché nell'ambito della scarsa critica italiana sull'autrice questo aspetto, quando non trascurato, non è stato posto in sufficiente evidenza[22]. Nel suo capitolo conclusivo (di cui questa introduzione riprende il titolo), il Norton sottolinea il fatto che nessuno dei poeti romantici fu esente dall'influenza della "grande incantatrice"[23], come comprova l'abbondante produzione critica che, a partire dall'Ottocento, ha variamente segnalato questo passaggio del materiale radcliffiano nelle poesie di quelli che sarebbero poi stati giudicati i *più seri* poeti romantici. Alcuni di essi, come Byron[24], riconosceranno il prestito, mentre altri, come Wordsworth, si sforzeranno di nascondere le tracce[25]. Tracce abbastanza evidenti

[20] R. Miles, *Ann Radcliffe, the Great Enchantress*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995, p. 8.

[21] Norton, p. 253.

[22] G. Spina, *L'Italia gotica di Ann Radcliffe*, Genova, 1981; V. Sanna, *I romanzi gotici di Ann Radcliffe*, Pisa, ETS, 1985; S. Albertazzi, *Il sogno gotico*, Imola, Galeati, 1980. Tutti antecedenti al lavoro della Rogers, orientati all'analisi tematica tradizionale, non si propongono di rivendicare alla Radcliffe una diversa posizione nel canone.

[23] L'espressione è di Walter Scott e di altri contemporanei; cfr. p. 74.

[24] Cfr. il IV Canto del *Childe Harold.* Cfr. M.L. Farrand, "*Udolpho* and *Childe Harold*", in *MLN*, 45, Apr. 1930, pp. 220-21. Anche Alexander Dyce, che accusò Byron di plagio in *Lara* (*Gentleman's Magazine*, 88, Febr. 1818, pp. 121-22). Gli eroi byroniani in *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Manfred* derivano direttamente da Schedoni di *The Italian*.

[25] Secondo il Norton, l'attacco rivolto da Wordsworth (nella "Preface" alle *Lyrical Ballads* del 1800) a "frantic novels, sickly and stupid German Tragedies, and deluges of idle and

che non sfuggivano tuttavia ai contemporanei: per esempio Coleridge – secondo il Norton, "il più autoritario, patriarcale, maschilista (addirittura misogino) dei poeti romantici", sempre sospettoso nei confronti della letteratura femminile[26] – doveva vedere la sua poesia "The Mad Monk" pubblicata sul *Morning Post and Gazetteer* del 13 ottobre 1800 con il titolo "The Voice from the Side of Etna; or, The Mad Monk. An Ode; *in Mrs Ratcliff's manner*"[27]. Anche in "Dejection, An Ode" o in "To the Winds" o in *Christabel* è stato, da varie parti, messo in rilievo il debito nei confronti dei *Mysteries of Udolpho*[28]. Lo spirito della "grande maga"[29] aleggia visibilmente anche sull'opera giovanile di Shelley[30] e, a tratti, diventa plagio come in *Alastor, or, The Spirit of Solitude*[31]. Che Shelley amasse particolarmente i romanzi della Radcliffe e non si facesse scrupolo di sfruttarne la popolarità è evidente dal fatto che nei suoi romanzi gotici, *Zastrozzi* (1810) e *St Irvyne* (1811), usa noti nomi tratti da *A Sicilian Romance* e *The Mysteries of Udolpho* (come Giulia e Verezzi)[32]. Nomi radcliffiani sono usati consapevolmente anche da Keats[33], la cui poesia mostra tracce abbondanti dell'influenza

extravagant stories in verse" mira a mettere nell'ombra l'intera produzione femminile. In realtà, secondo Mary Moorman (*William Wordsworth: A Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1957, 1965, vol. 1, pp. 307-08), "Wordsworth non deve certo a Mrs Radcliffe e a Schiller meno di quanto debba a Godwin". A *The Romance of the Forest* e *The Mysteries of Udolpho,* Wordsworth deve non solo la formulazione del modo in cui opera la Fantasia, ma anche le radici del mito della natura (F.L. Beaty, "Mrs Radcliffe's Fading Gleam", *Philological Quarterly*, 42, Jan. 1963, pp. 126-29).

[26] Norton, p. 251.

[27] Norton, p. 251; i corsivi, quando non altrimenti specificato, sono miei.

[28] Cfr. J. Di Stefano Pappageorge, "Coleridge's 'Mad Lutanist': A Romantic Response to Ann Radcliffe", *Bulletin of Research in the Humanities*, 82, Summer 1979, pp. 222-25; D.R. Tuttle, "*Christabel* sources in Percy's *Reliques* and the Gothic romance", *PMLA*, 53, June 1938, pp. 445-74; A. Roberts, "Coleridge's Ancient Mariner and Mrs. Radcliffe's Mariner". *Notes and Queries*, 42,2 (1995), pp. 177-78.

[29] T.J. Mathias, *The Pursuits of Literature, or What you Will, A Satitrical Poem in Four Dialogues*, London, J. Owen, 1794 (*CRAR*, p. 93).

[30] Cfr. J.V. Murphy, *The Dark Angel: Gothic Elements in Shelley's Works*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1975; C.R. Zimansky, "Shelley's *Wandering Jew*: Some Borrowings from Lewis and Radcliffe", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 18, No. 4, *Nineteenth Century*. Autumn, 1978, pp. 597-609.

[31] Cfr. Norton, p. 252: I vv. 557-8: "It was a silent spot that seemed to smile / Even in the lap pf horror" sono derivati dalla Radcliffe che, a sua volta, li avrebbe adattati da Charles Avison.

[32] Cfr. T. Medwin, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, London, Humphrey Milford, 1913 (1st ed. 1847); anche A.M.D. Hughes, *The Nascent Mind of Shelley,* Oxford, Clarendon Press, 1947, pp. 35-36 e K.N. Cameron, *The Young Shelley. Genesis of a Radical,* New York, Macmillan, 1950.

[33] Cfr. Letter to George and Georgiana Keats, 14 February 1819, in *The Letters of John Keats 1814-1821*, cit., rip. a p. 7.

della Radcliffe, non solo nel linguaggio e nelle immagini[34], ma anche nei simboli che rappresentano la creatività romantica[35].

Non meno evidente e spesso confessa è l'influenza della Radcliffe sui romanzieri contemporanei: da M.G. Lewis a Lady Morgan[36] a De Quincey[37] a C.R. Maturin, il quale riferiva, nella prefazione a *Melmoth the Wanderer*, che "Il racconto dello spagnolo" era stato censurato dagli amici per l'eccessiva somiglianza con il "Radcliffe-Romance"[38]. Lo stile della Radcliffe doveva essere irresistibile per quello che diventerà il più raffinato dei romanzieri gotici, se anche nel suo dramma *The Fatal Revenge* (1808) aveva attinto a piene mani – dall'ambientazione alla psicologia del *villian* – da *A Sicilian Romance* e *The Italian*. Ma l'influenza più nota e discussa è quella esercitata su Scott (e attraverso di lui su Dickens e Thackeray). Non è un caso che proprio a Scott si debbano le critiche più acute e le lodi più entusiaste. Marilyn Butler osserva che l'intera serie di *Waverley*, con i motivi della fuga, dell'inseguimento, dell'imprigionamento, della depressione e divisione interiore dell'eroe, paura, impotenza, frustrazione, "non è altro che radcliffiana"[39]. Henry Crabb Robinson scriveva nel suo diario che *Rokeby* (1813) non era che "un *romance* alla Radcliffe messo in versi"[40]. Anche Coleridge, in una nota a margine sulla sua copia di *The Pirate* (1821), si chiedeva se Sir Walter Scott non fosse "entrato in competizione con Mrs Radcliffe"[41].

Scott stesso ammette in proposito di essere ben consapevole che

[34] Cfr. W.E. Peck, "Keats, Shelley, and Mrs Radcliffe", *Modern Language Notes*, 39, April 1924, pp. 251-52.

[35] D. Jarrett, "A source for Keats's magic casements", *Notes and Queries*, NS, 26, June 1979, pp. 232-35. M.H. Sackford, "*The Eve of St Agnes* and *The Mysteries of Udolpho*", *PMLA*, 36, March 1921, pp. 104-18.

[36] In una lettera di un conoscente, Sidney Owenson, che allora stava scrivendo *The Wild Irish Girl* (1806), veniva spronata a studiare la tecnica narrativa usata dalla Radcliffe in *The Mysteries of Udolpho* (S. Owenson, *Lady Morgan's Memoirs: Autobiography, Diaries and Correspondence*, [ed. W.H. Dixon] London, W.H. Allen & Co, 1862, Vol. I, p. 262).

[37] Cfr. il suo romanzo gotico *Klosterheim, or, The Masque*, 1832. Anche C. Duffy, "'His canaille of an Audience': Thomas De Quincey and the Revolution in Reading", *Studies in Romanticism*, vol. 44, 2005.

[38] *Melmoth The Wanderer, A Tale, by the author of "Bertram"*, vol. I, Edinburgh, Archibald Constable and Company, 1820 (cit. in Norton, p. 254). Cfr. anche l'art. anonimo "Harrington and Ormond, tales by Maria Edgeworth" (*British Review and London Journal*, 11, 1818, pp. 37-61) cit. in C.A. Howells, *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*, London, Athlone Press, 1978, p. 31.

[39] M. Butler, "The Woman at the Window: Ann Radcliffe in the Novels of Mary Wallstoncraft and Jane Austen", *Women and Literature*, NS, I, 1980, p. 128.

[40] *Henry Crabb Robinson on Books and Their Writers*, ed. E. Morley, London, J.M. Dent & Sons, 1938, 3 vols, vol. I, p. 130 (2 Aug. 1813).

[41] *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. Rysor, London, Constable & Co, 1936, p. 333.

"molti la pensano allo stesso modo", quando riferisce che anche il suo editore, Ballantyne, è "severamente critico di quelle che egli chiama imitazioni di Mrs Radcliffe in *Woodstock*" (1826)[42]. Anche W.H. Ainsworth dichiara nella prefazione che il suo *Rockwood: A Romance* (1834), vuol essere "una storia nel vecchio stile di Mrs Radcliffe"[43]. Un autorevole studioso del gotico come Michael Sadleir non esiterà a riconoscere in Edward Bulwer-Lytton, autore di *Falkland* (1827), *Zanoni* (1842) e "The Haunted and the Haunters" (1859), "il vero erede del manto di [Ann Radcliffe ...] il successore unto al trono di un regno ancora sinistro e romantico ma, ormai in offerta, più moderno e metropolitano"[44].

Dal fascino della Radcliffe non furono immuni nemmeno i romanzieri "realisti", come Thackeray e Dickens[45]. In tutta l'opera di Thackeray ricorrono accenni ai personaggi radcliffiani, conosciuti ed amati fin dai giorni di scuola[46]; per quanto consapevole che non si sarebbe dovuto riconoscere il potere di una tal letteratura popolare, Thackeray non riuscì mai a criticarla, anzi, ancora nel 1860, si chiedeva se davvero i romanzi contemporanei fossero migliori di quelli della sua infanzia: "Che piacere che erano! Ombre di Valancour, spaventoso spettro di Manfroni, ancora rabbrividisco al vostro apparire!"[47]

È addirittura impressionante il contrasto tra l'ovvietà[48] con cui nell'Ottocento si riconosceva alla Radcliffe la paternità del *romance* di *suspense* e l'esigua importanza data oggi alla scrittrice nelle storie del romanzo inglese: è come, direbbe Orwell, celebrare Trafalgar senza parlare di Nelson[49].

La Radcliffe ebbe un notevole impatto anche sulla narrativa ro-

[42] *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart.*, ed. J.G. Lockart, 6 vols, Edinburgh, Cadell, 1837, vol. 6, pp. 206-07.

[43] W.H. Ainsworth, "Preface" a *Rockwood: A Romance*, London, Chapman and Hall, 5th edn, 1837, p. xiii.

[44] M. Sadleir, *Bulwer: A Panorama: Edward & Rosina, 1803-1836*, London, Constable & Co, 1931, pp. 314-15.

[45] A.C. Coolidge, jun. "Charles Dickens and Mrs Radcliffe: A Farewell to Wilkie Collins", *The Dickensian*, 58, 1968.

[46] Letter to Mrs Carmichael-Smyth, 11 June 1842, *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, 4 vols, Oxford University Press, 1945-6, vol. 2, p. 55.

[47] *Roundabout Papers*, ed. J.E. Wells, New York, Harcourt, Brace & Co, 1925, pp. 80-1. Manfroni appartiene all'opera di un'altra Radcliffe, Mary Anne (1746? – 1810), *Manfroné, or The One-handed Monk* (1809).

[48] Scrive la *Edinburgh Review* nel 1834: "... the charm of whose [Radcliffe's] productions has perhaps been acknowledged more universally, and with less dispute, than that of any other English writer of fiction." ("Art. II: *The Poetical Works of Anne Radcliffe...*", vol. 59, cit., p. 328).

[49] G. Orwell, "The Freedom of the Press", 1944.

mantica americana, dove riscosse addirittura maggior successo di Walpole. Il suo più grande estimatore fu Charles Brockden Brown, che infatti fu accusato di essersi appropriato per il suo *Wieland* (1798) di "pezzi presi dal guardaroba della Radcliffe e compagnia"[50]. Anche Hawthorne, in parte per il tramite di Godwin, Maturin e Brown, non disdegnò di ricorrere – in *The House of the Seven Gables* (1851) e *The Blithdale Romance* (1852) – a motivi radcliffiani, come il velo nero o la musica misteriosa[51]. In parecchie delle sue opere, Melville riconobbe il proprio debito verso la Radcliffe, dimostrando una profonda conoscenza della scrittrice, anche di risvolti biografici meno noti, e della sua tecnica narrativa di cui ammirava soprattutto la capacità di suggerire il senso del mistero[52]. Anche in parecchi racconti di Poe (da "William Wilson" a "Ligeia" a "The Masque of the Red Death" a "The Fall of the House of Usher", a "The Assignation"), nonostante la distanza che separa la luce intensa del macabro dello scrittore americano dalla oscurità misteriosa dell'artista della suggestione, emergono consistenti reminiscenze della Radcliffe, chiamata direttamente in causa anche nella descrizione del castello di "The Oval Portrait" (1842)[53].

In Francia l'influenza della Radcliffe fu enorme: tutti i suoi romanzi furono immediatamente tradotti[54], ristampati spesso e adattati per il teatro. I melodrammi di Pixerécourt (1773-1844) fortemente influenzato dalla Radcliffe, ebbero un grande successo[55]. Mrs Radcliffe, anzi

[50] W.H. Prescott, *Biographical and Critical Miscellanies*, London, Richard Bentley, 1845, p. 21.

[51] Cfr. J. Lundblad, *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance. Studia-Neophilologica*, 19, 1946-47, pp. 1-92.

[52] Cfr. N. Arvin, "Melville and the Gothic Novel", *New England Quarterly*, 22, 1949, pp. 33-48.

[53] C. Whitt, "Poe and *The Mysteries of Udolpho*", *University of Texas Studies in English*, 17, July 1937, pp. 124-31. B. Levi St Armand, "The Mysteries of Edgar Allan Poe: the Quest for a Monomyth in Gothic Literature", *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, ed. G.R. Thompson, Pullmann, Washington State University Press, 1974, pp. 65-93. Sulla reputazione americana della Radcliffe, cfr. anche B. Rivers, "Induced indigestion and Ann Radcliffe's posthumous American reputation", *Notes and Queries*, 50, 3, 2003, pp. 298-300.

[54] Cfr. *ARBB*, pp. 24-34. Le traduzioni in tedesco sono le prima ad apparire (*A Sicilian Romance* nel 1792; *The Romance of the Forest* [*RF*] nel 1793; *The Mysteries of Udolpho* [*MU*] nel 1795; *The Italian* nel 1797), seguite da quelle in francese, in russo (*SR* nel 1819; *RF* nel 1818), in spagnolo; quelle in italiano (tranne *MU*) sono le più tarde. Cfr. "Radcliffe" in *Biographie Nouvelle des Contemporains*, ed. A.V. Arnault et al., 1824, vol. 17, pp. 203-05; C. McIntyre, *cit.*, pp. 68-76; A.M. Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la literature francaise jusqu'en 1840*, Paris, Champion, 1923.

[55] Cfr. i titoli e le date dei più celebri: *Victor ou l'enfant de la forêt* (1797) e *Coelina ou l'enfant du mystère* (1800); anche *Le Château des Appenins ou le fantôme vivant* (drame en 5 acts en prose, imité du roman anglais *Les mystères d'Udolphe*, 1798) rappresentato 46

Ann Radcliffe, come la chiamano [in Francia], sembra l'unico scrittore inglese che i Francesi ammirano davvero, scrive Miss Mitford nel 1849. "È davvero divertente vedere come uno scrittore praticamente dimenticato in Inghilterra sia invece ammirato in Francia. Oggi [da noi] non si legge più neanche una pagina dei suoi romanzi, eppure critici come Sainte-Beuve, poeti come Victor Hugo, romanzieri come Balzac e George Sand, per non parlare di migliaia di altri scrittori minori, ne parlano estasiati. Direi che, rispetto a Scott, è quotata cinquanta ad uno"[56]. Balzac, Gautier, Sand avevano letto *Les mystères d'Udolpho* (1797) e *Le château des Pyrénées*[57], opere che ebbero una grande influenza su scrittori popolari come Ducray-Duminil[58] e Charkes Nodier. Nei diari di Stendhal poi ci sono decine di riferimenti che dimostrano come l'autore di *Le Rouge et le Noir* (1830) e della *Chartreuse de Parme* (1839) fosse attratto dal talento della Radcliffe nelle descrizioni soprattutto di paesaggio[59]. La grande lezione della Radcliffe infatti non consistette semplicemente nell'introduzione delle descrizioni di paesaggio nella narrazione, quanto nell'uso retorico della scenografia per impostare il rapporto sul piano psicologico tra lo stato d'animo del personaggio e la reazione del lettore, come farà per esempio Thomas Hardy in *Tess of the D'Urbervilles* (1891) o in *The Return of the Native* (1878)[60] oppure lo Stevenson dei racconti fantastici, come "The Merry Men" (1887) o "Olalla" (1885), dove ci sono brani di descrizioni paesaggistiche e motivi che potrebbero figurare in

volte (cfr. A.A.S. Wieten, *Mrs Radcliffe and Her Relation towards Romanticism*, Amsterdam, H. G. Paris, 1926, p. 60).

[56] Letter to Charles Boner, 6 May 1849, in M. Russell Mitford, *Correspondence with Charles Boner and John Ruskin*, ed. E. Lee, London, Leipsic, Fisher Unwin, 1914, pp. 134-35.

[57] Questo il titolo della traduzione francese, più esattamente *Les visions du chateau des Pyrénées* (1809) di *Romance of the Pyrenees* (1807) attribuito in Francia ad Ann Radcliffe, in realtà di una certa Catherine Cuthbertson (cfr. Beryl Chaudhuri in http://www/shu.ac.uk/schools/cs/corvey/corinne/Corinne%20authors/1%20cuthbertson/htm). Anche in Italia *Le visioni del castello dei Pirenei* (pubblicato dai F.lli Ferrario, 18?; Sonzogno, 1888; Salani, 1902, 1925), tradotto dal francese, risulta attribuito alla Radcliffe.

[58] Sul rapporto di reciproca influenza, cfr. R.D. Mayo, "Ann Radcliffe and Ducray-Duminil", *M.L.R.*, XXXVI, 1941, pp. 501-05; anche M. Lévy, *Le roman "gothique" anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 241-43.

[59] Cfr. P. Berthier, "Stendhal, Mme Radcliffe et l'art du paysage", *Stendhal-Club*, 17, 1975, pp. 305-07. Scriveva Stendhal nel 1837: "J'ai remarqué que les belles descriptions de Mme Radcliffe ne décrivent rien; c'est le chant d'un matelot qui fait rêver" (*Diari*, 12 Agosto, cit. in Norton, p. 257).

[60] J.F. Scott, "Thomas Hardy's Use of the Gothic: An Examination of Five Representative Works", *Nineteenth-Century Fiction* 17, 4, Mar. 1963, pp. 363-80; A.J. Guerard, *Thomas Hardy: The Novels and Stories*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1949, p. IX.

A Sicilian Romance[61]. Facendo del paesaggio il protagonista dei suoi romanzi, la Radcliffe metteva in luce tutte le potenzialità drammatiche di questo "personaggio", in armonia con il gusto contemporaneo per il teatro[62], e ponendosi come esempio per coloro che, come Hugo, aspiravano ad un "roman dramatique" che fosse l'equivalente narrativo del dramma romantico[63].

"È proprio nella manipolazione del paesaggio in senso melodrammatico che l'artista ha manifestato la sua maggior originalità [...] È in quest'ambito che la sua influenza su Byron e Chateaubriand è più che mai evidente": così, alla fine dell'Ottocento, Henry Beer ribadiva l'importanza della narrativa radcliffiana nella storia del romanticismo inglese, rimandandola alla originalità del suo "linguaggio" teatrale e pittoresco insieme[64].

[61] Cfr. il mio "Stevenson e il gotico tardovittoriano", in *Lo specchio dei mondi impossibili*, a cura di E. Bussi e G. Imposti, Firenze, Alethea, 2002, pp. 98-105. Scriveva Andrew Lang nel 1900 ("Mrs Radcliffe's Novels", *Cornhill Magazine*, ns 9, n. 49, p. 25; anche in *CRAR*, p. 184): "The book [*SR*] has a treble attraction, for it contains the germ of "Northanger Abbey", and the germ of "Jane Eyre", and—the germ of Byron! [...] Here is a fourth author indebted to Mrs Radcliffe: her disciples are Miss Austen, Byron, Miss Brontë, and Mr Louis Stevenson!"

[62] È il recensore della *Edinburgh Review* (cit.) a rilevare come la tecnica narrativa della Radcliffe risponda al gusto della sua epoca: "in the language of melodrama", e "on the most received principles of stage effect".

[63] V. Hugo, "Sur Walter Scott. A′ propos de *Quentin Durward*", in *La Muse française*, 1, juil. 1823 (in *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, ed. G. Rosa et J. Seebacher, vol. *Critique*, Paris, Laffont, 1985, p. 147: "C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand ...".

[64] H.A. Beer, *History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, New York, Henry Holt, 1899, pp. 236-62; parzial. ripr. in *CRAR*, p. 178. Beer riassume osservazioni ricorrenti nelle recensioni e in particolare nella *Edinburgh Review*, vol. 59, 1834, p. 331.

> Mrs Radcliffe was as truly an inventor, a great and original writer in the department she had struck out for herself ...
>
> *Edinburgh Review*, 1834

> [The artist] speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; ... to the latent feeling of fellowship with all creation; and to the subtle but invincible conviction of solidarity ... in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, ... which binds together all humanity—the dead to the living, and the living to the unborn ....
>
> Joseph Conrad, 1897[65]

Mi sono soffermata sulle voci dei contemporanei in Inghilterra e in Europa, (anziché ripercorre i vari punti di vista della critica più tarda – lavoro già compiuto dalla Rogers[66]) perché solo i contemporanei possono darci le chiavi per capire le ragioni della sua enorme popolarità ed anche le ragioni, altrettanto significative, del successivo e tuttora persistente ostracismo[67].

La Radcliffe ha saputo toccare le corde vitali della sensibilità romantica: il nuovo genere da lei "inventato"[68] ha saputo riflettere le esigenze della psiche collettiva in maniera così adeguata (come dimostra l'immediata e massiccia imitazione) da rivelarsi un autentico *romance*[69], vale a dire un genere dotato, nella sua allegorica coralità, di

[65] Preface to *The Nigger of the Narcissus*.

[66] Cfr. *CRAR*, pp. xix-xlvii.

[67] Esempio macroscopico in proposito è il pur ottimo libro di Tony Tanner, *Venice Desired*, 1992, sulla rappresentazione di Venezia nell'immaginario poetico occidentale (Byron, Melville, Ruskin, Browning, James, Pound, Sartre, Mann, e altri). Tanner, accettando acriticamente l'affermazione di Ruskin sull'origine byroniana della sua immagine di Venezia, sviluppa tutta la sua analisi del linguaggio metaforico degli scrittori successivi attribuendone la paternità a Byron, evitando anche solo di nominare le famose "scene veneziane" di *The Mysteries of Udolpho* in cui si trovano tutte le immagini e le caratteristiche femminili che egli esalta, attribuendone la creazione e l'elaborazione ai "più seri" scrittori maschi. (Cfr. cap. IV). Che Ruskin conoscesse, come tutti, *MU* è fuori dubbio (data anche la sua amicizia con Christina Rossetti, la quale voleva scrivere la biografia della Radcliffe per la "Eminent Women Series"); quindi, per quanto critico fosse, come si ha ragione di credere (cfr. R.A. Bellas, *Christina Rossetti*, Boston, Twayne, 1977, p. 32), della "mancanza di forma" della Radcliffe, è poco credibile non si rendesse conto che la Venezia di Byron è una versione semplificata e maschilizzata di quella di *Udolpho*.

[68] "But Mrs Radcliffe was as truly an inventor, a great and original writer in the department she had struck out for herself ... as the Richardsons, Fieldings and Smollets whom she succeeded and for a time threw into the shade;" (*Edinburgh Review*, 1834, vol. 59, cit., p. 320).

[69] Cfr. n.[19].

una intrinseca carica *subversive*, che il passare del tempo e delle mode anziché offuscare, ha reso più evidente.

Le molteplici ragioni dell'enorme successo sono legate alla forma, o meglio alla struttura del *romance*, che consente di coniugare le due principali caratteristiche della sua scrittura, responsabili del suo destino critico: manierismo e *subversiveness*.

Il successo è innanzitutto quello del "linguaggio" narrativo e poetico – un linguaggio che affascina e conquista il suo pubblico perché assorbe, combina, offre tutti i temi, motivi, generi e tendenze di moda[70]. In quest'ambito la Radcliffe ha però inventato poco o nulla: la lista delle fonti è lunga quasi quanto quella degli imitatori. I critici che, come Lévy o Sanna, hanno privilegiato un approccio tematico, hanno messo in luce l'elegante ed equilibrato eclettismo con cui ella si avvale di tutto il repertorio letterario e poetico a partire da Shakespeare. Dove la Radcilffe inventa o innova è invece nel *modo* in cui questi temi e motivi sono legati insieme, nella *struttura* cui essi danno vita. Che lei abbia, se non inventato, iniziato il *romance* di *suspense* o, se si preferisce, il *romance* pittoresco (poiché la tensione e la *suspense* sono l'anima del Pittoresco, teorizzato da Gilpin e Price) è riconosciuto in coro dai contemporanei: l'autrice di *Udolpho* è salutata come "the Shakespeare of romance writers"[71], "the Queen of the tremendous"[72], "the greatest sorceress in *the terrific* that has ever appeared"[73], con la motivazione che "the principal object [of this justly celebrated woman] is to raise powerful emotions of surprise, awe, and especially terror, by means and agents apparently supernatural"[74].

Per capire davvero che cosa i contemporanei intendessero con queste lodi (e perché collocassero l'indiscussa "Mistress of the art of *suspen-*

[70] La Radcliffe, come riferisce il suo biografo Talfourd, amava essere sempre aggiornatissima. Cfr. le pregevoli note di Chloe Chord a *RF*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 364-97; anche J.M.S. Tompkins, *The Popular Novel in England, 1770-1800*, (1932), London, Methuen & Co Ltd, 1969, p. 248: "[Radcliffe was] the focus of all romantic tendencies of her time. She collected, combined and intensified them, harmonizing her work by picturesque beauty and quickening it with fear and awe". E già questa combinazione di generi, prosa e poesia, tragico e comico, ecc., è una delle princiapali tendenze del tempo: si pensi alla teoria del romanzo di Schlegel.

[71] N. Drake, "On objects of Terror", *Literary Hours: or Sketches, Critical, Narrative, and Poetical*, London, 1798, in *CRAR*, p. 57.

[72] Cassandra Cooke, *Battleridge; an Historical Tale, Founded on Facts*, 2 vols, London, Cawthorn, 1799, cit. in *ARBB*, p. 47.

[73] "Estimate of the Literary Character of Mrs Ann Radcliffe", *Monthly Mag.*, 47, March 1819, pp. 125-26 (*CRAR*, p. 105).

[74] J.C. Dunlop, *History of Fiction*, 2 vols., 1814, in *CRAR*, p. 100.

se"[75] accanto ai grandi poeti epici, in ragione del suo "male genius"[76]) bisogna contestualizzare e storicizzare il termine *terror*, e i derivati ed affini *terrific*, *tremendous*, in maniera più precisa di quanto non sempre è stato fatto. *Queen of Terror* non è lo stesso che *Queen of the Gothic*, come invece ben presto è comunemente diventato[77], e inoltre *terror* e *gothic* non avevano allora il significato che hanno assunto oggi[78]. Come suggeriva Coleridge, più che un romanzo gotico, quello della Radcliffe è un romanzo di *suspense*[79].

[75] Così la Radcliffe era chiamata ancora agli inizi del Novecento da W.D. Howells, *Heroines of Fiction*, 2 vols, New York and London, Harper and Broths, 1901, I, pp. 83-88 (*CRAR*, pp. 186-87).

[76] "... and *she* need have little apprehension for her posthoumous fame whose romances have been praised by Sheridan, commented with admiration by Fox, placed by Scott among the *élite* of English fiction, and associated by Byron with the works of Shakespeare, Otway and Schiller" ("Art. II: *The Poetical Works of Anne Radcliffe...*", *Edinburgh Review*, 1834, cit.); oppure "Mrs Radcliffe, — bred in the schools of Dante and Ariosto, and whom the Muses recognize as the sister of Salvator Rosa, — stands unrivalled in her department of romance" (C. Bucke, *On the Beauties, Harmonies, and Sublimity of Nature*, London, Thames Tegg and Son, 1837, pp. 122-23 (1st publ. 1813)). Cfr. anche la paginetta introduttiva all'edizione non autorizzata dei *Poems*, 1816.

[77] Nessuno dei recensori contemporanei usa "gotico" nel senso che il termine ha assunto oggi (cfr. D. Punter, *The Literature of Terror,* London, Longman, 1980, trad. it. *La letteratura del terrore*, Roma, Editori Riuniti, 1981; J. Watt, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1754-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; M. Gamer, *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000); il termine diventa più frequente con il passare del tempo, man mano che gli imitatori danno vita al fenomeno della "Radcliffe school". Concordo con Frye ["Towards Defining an Age of Sensibility", *ELH, a Journal of English Literary History*, June 1956, pp. 144-52] e con R. Kiely [*The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972, pp. 1-26] sull'inopportunità di usare un termine che ancora non era nell'uso o per lo meno era meno frequente di altri. Questo termine "gotico" (che in *RF* significa solo *medievale* con relative connotazioni) è venuto poi a significare un insieme di caratteristiche che non sono presenti nella Radcliffe, oppure sono marginali, e quindi la definizione della sua narrativa come gotica *tout court* squilibra la percezione della sua opera, tagliando o mettendo in ombra la sua parte veramente originale, lo stile, la forma che riflette la sua femminilità. Quindi, se proprio si vuole usare il termine *gotico*, anziché *romantico* (che io, come Kiely, preferisco), si usi tra virgolette, come, seppure con altro fine, fa Lévy. Condivido infatti l'atteggiamento misurato di Silvia Albertazzi che guarda a *MU* come a "un prototipo del genere", che "apre la finestra sull'inconscio che Walpole aveva lasciato socchiusa" (*Il sogno gotico. Fantasia onirica e coscienza femminile da Horace Walpole a Charlotte Brontë*, cit., pp. 7-8). La miglior discussione di come la Radcliffe "has been made answerable for the sins of her imitators" rimane quella della *Edinburgh Review* (vol. 59, 1834, cit., p. 329), in cui si sottolinea come "the very effect of her romances was dependent on the skill with which she knew how to relax, as well as to press, the spring of terror and suspense" e come i suoi imitatori si siano sforzati di eclissarla "by the simple expedient of crowding wonders and terrors on each other without an interval of repose".

[78] Cfr. M. Billi, (a cura di), *Il gotico inglese, Il romanzo del terrore, 1864-1820,* Bologna, Il Mulino, 1986.

[79] Rev. of *Udolpho*, *Critical Review*, 2nd ser., 11, 1794, pp. 361-72. L'attribuzione a

La *suspense* è, come spiega Burke[80], strettamente legata al senso di sorpresa e stupore[81], di fronte a tutto ciò che può rappresentare una minaccia, un pericolo per l'integrità individuale ed è quindi legata alla paura – *fear* che di fronte alla morte diventa *terror*, il massimo dell'emozione sublime. Il *terror* burkiano, come spiegherà poi anche la Radcliffe nel suo unico saggio critico, si dispiega nell'ambito dell'*imagination*, più che della realtà e allarga l'anima, (mentre l'*horror* che abbonderà nelle opere dei suoi imitatori, soprattutto maschi, è legato alla realtà concreta)[82].

Un elenco illustrativo delle cause del sublime burkiano – dagli orridi alpini all'oceano in tempesta alla impenetrabile tenebra notturna –, così come una serie di esempi della *suspense* radcliffiana – dal velo nero alla musica misteriosa alla maniglia che gira nella porta o la tenda che si gonfia – non spiega però il motivo del loro successo, che è lo stesso: il problema che la teoria estetica e psicologica di Burke affronta tentando di razionalizzare e naturalizzare è anche il tema su cui si strutturano *romance* come *The Mysteries of Udolpho*. Entrambi rispondono ad una stessa esigenza e il loro successo ci dice che è un'esigenza epocale.

Il terribile piacere o il piacevole terrore del sublime, così come l'ansia e la paura della Radcliffe, sono le caratteristiche salienti dell'epico viaggio dell'Individuo borghese e romantico. Un viaggio entusia-

Coleridge, a lungo incontestata, è oggi posta in discussione; cfr. *ARBB*, p. 38. Mentre D. Erdman ["Immoral Acts of a Literary Cormorant. The Extent of Coleridge's Contributions to the *Critical Review*." *BNYPL*, 63, pp. 433-54; 515-30; 575-87] attribuisce le recensioni a Coleridge, C.I. Patterson è di parere opposto ["The Authenticity of Coleridge's Reviews of Gothic Romances", *JEGP*, 50, 1951, pp. 512-21]; D. Roper le attribuisce a Dyer ["Coleridge, Dyer, and *The Mysteries of Udolpho*", *N&Q*, 19, 1972, pp. 287-89].

[80] Cfr. *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge & K. Paul 1958 (1st publ. 1757).

[81] Per le varie gradazioni di questo concetto, *astonishment*, *awe*, *reverence* e *respect*, cfr. il commento a Burke di Chloe Chard in *RF*, pp. 371-72.

[82] "On the Supernatural in Poetry", *New Monthly Magazine*, 1826, pp. 145-152: "I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil". Sulla distinzione tra *terror* e *horror* cfr. anche D. Varma (*The Gothic Flame*, New York, Russell & Russell, 1966) e R. Hume ("Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel", *PMLA*, 84, 1969, pp. 282-290). Ai vari tipi di *Gothic terror* è dedicato anche l'ultimo capitolo, (XIII) "Suspense and Terror" di *The Gothic Castle. A Study of the Elements of English Romanticism* (London, George Routledge & Sons, 1927, pp. 319-27) di E. Railo.

smante e doloroso, come ha mostrato Abrams[83] attraverso le voci dei grandi scrittori romantici tedeschi e inglesi, perché il piacere dell'autodefinizione o autoaffermazione individuale è inscindibile dal dolore della separazione dall'origine (comunità, natura, passato). E poiché il dolore, come scrive Burke, è dei due la fonte delle emozioni più forti, esso sempre permane, anche al fondo della *quest* più entusiasta, in forma di nostalgia o di rimorso, di incertezza e di timore di aver commesso un errore irreparabile e mortale: il peccato – di orgoglio contro l'ordine divino e naturale[84] – è quello del Satana di Milton, che non a caso è per Burke l'esempio supremo di sublime; è quello di *Macbeth*, la tragedia che fornisce l'epigrafe a *The Romance of the Forest*:

> Ere the bat has flown
> His cloister'd flights; ere to black Hecate's summons,
> The shard-born beetle, with his drowsy hums,
> Has rung night's yawning peal, there shall be done
> *A deed of dreadful note*.[85]

ed è anche l'opera più citata nei *romance*, ed in particolare in *The Mysteries of Udolpho*, in armonia con l'epigrafe del frontespizio, che ancora parla di un *atto infame*:

> Fate sits on these dark battlements, and frowns,
> And, as the portals open to receive me,
> Her voice, in sullen echoes through the courts,
> Tells of *a nameless deed*.

e con molte altre epigrafi ai vari capitoli che, come quella di James Beattie, parlano di *peccato*:

> O how canst thou renounce the boundless store
> Of charms which nature to her votary yelds!
> .....
> O how canst thou renounce, and *hope to be forgiven*![86]

Abrams ha illustrato come la *quest* per l'autodefinizione o "re-

[83] *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, London, Oxford University Press, 1971.
[84] Cfr. E.M.W. Tylliard, *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus, 1943.
[85] Per un trattamento approfondito del tema del peccato contro l'ordine naturale in *Macbeth*, cfr. A. Lombardo, *Lettura del* Macbeth, Venezia, Neri Pozza, 1969.
[86] Cfr. cap. V, p. 142.

birth" dei poeti romantici implichi "una riformulazione del rapporto tra il Creatore, la creatura e il creato su un modello bino di soggetto-oggetto, io-non io, mente umana e natura"[87] e come il rapporto con la natura sia al centro della coscienza collettiva: e questo è uno dei motivi dell'entusiasmo per *The Mysteries of Udolpho* in cui la natura è la vera protagonista; ma, non meno importante è come questa protagonista è concepita e cioè in modo da riflettere le ansie e le speranze, i desideri dell'immaginario collettivo. È proprio il problema del rapporto con la natura che genera la divisione interiore (ossia l'origine del doppio[88]) nel poeta romantico, che ritrova in sé stesso le due anime di Ulisse, quella che aspira a tornare indietro e quella che vuole andare avanti, in un viaggio che vorrebbe essere *comunque* "circuitous"[89]. Se è vero, come osserva Kiely[90], che a Burke più che l'annullamento del conflitto interessa il mantenimento dell'*interplay* tra queste due esigenze, che di volta in volta si configurano variamente come fonte di piacere o dolore, allora si può senz'altro dire che è qui nel sublime patriarcale[91] (burkiano e kantiano), il sublime che caratterizza l' "amore" dei poeti romantici per la natura, che comincia a profilarsi quel processo che nel giro di un secolo trasformerà la natura da specchio della divinità, da *boundless store* che dispensa amore e felicità, com'è per la Radcliffe e per Beattie, in "stark mother", "red in tooth and claw", un nemico ostinato e ribelle contro cui *combattere* per tutta la vita[92].

[87] M. Abrams, *cit.*, p. 13.

[88] Cfr. A.K. Mellor, *English Romantic Irony*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980, pp. 3-30; D.B. Morris, "Gothic Sublimity", *New Literary History*, 16, 1985, pp. 299-319; anche C. Maxwell, *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2001.

[89] Si pensi al fenomeno degli innumerevoli addii al tetto paterno, al natio borgo selvaggio, alle sacre sponde, ai monti, ai boschi, ai luoghi dell'infanzia, proprio mentre diventa di uso comune la nuova parola nostalgia. Abrams (*op. cit.*) esamina ed illustra il diverso configurarsi del *circuitous journey* nei romantici tedeschi ed inglesi, da Wordsworth a Lawrence, da Goethe a Novalis.

[90] *Op. cit.*, p. 16.

[91] Cfr. J. Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, New York and Oxford, B. Blackwell, 1986, pp. 201-07; P. Yaeger, "Toward a Female Sublime", in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism,* ed. L. Kauffman, Oxford, Basil Blackwell, 1989; J.G. Pipkin, "The Material Sublime of Women Romantic Poets", in *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 38, no. 4, *Nineteenth Century*, Autumn, 1998, pp. 597-619.

[92] "Stark mother" per indicare la natura è usato da H.G. Wells in *A Modern Utopia*,1905. "Red in tooth and claw" è ripresa da Wells (*A Modern Utopia*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, p. 181) dalla *Romanes Lecture* (1893) di T.H. Huxley (in *Evolution and Ethics*, London, Pilst Press, 1947, pp. 60-86) ed è stata coniata da Alfred Tennyson in *In Memoriam* (1850). Per la natura come nemico da combattere in nome del progresso etico, cfr. T.H. Huxley, *cit.*, p. 82. Questa associazione tra sublime burkiano e sadismo [Burke: 'When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are

Questo "doppio" che si annida nella coscienza collettiva della società borghese si manifesta attraverso il gusto, generando le sue tecniche espressive, come per esempio il pittoresco, che esprime il continuo e mobile giustapporsi e alternarsi di sublime e di bello, di luce e ombra, dell'atmosfera di Claude Lorrain e di Salvator Rosa. La Radcliffe prende questo linguaggio pittoresco dalla pittura e dal teatro[93] (che sono le due grandi passioni dell'epoca) e lo trasferisce nell'ambito della letteratura per rappresentare il rapporto dei suoi contemporanei con la natura, drammatizzandolo con la coscienza dell'incipiente divisione o distacco. Il suo *word-painting* infatti, come rilevarono i recensori, mira a darci dei quadri in movimento, rispondendo allo stesso *taste* che, per esempio, decretò il successo dell'*eidophusikon* di Philip de Loutherbourg. La scena di Annibale che attraversa le Alpi in *The Mysteries of Udolpho* potrebbe essere perfettamente illustrata dal quadro di Turner dello stesso soggetto che si trova ora alla Tate Gallery di Londra.

I contemporanei si entusiasmarono per i suoi *romance* pittoreschi perché, mentre da un lato il "*romance*" rifletteva un'avventura collettiva e corale (e perciò stesso, in un universo individualistico, anche consolatoria), come riconosceva il critico della *Edinburgh Review*:

> The truth is that, as has been very beautifully remarked by an earlier critic, though Mrs Radcliffe's supernatural machinery is represented as influencing her characters, *we tremble and weep not for others but for ourselves*. It is *on us* directly that it properly operates. 'Adeline, Emily, Vivaldi and Ellena are nothing to us save in filling up the scene; but *it is we ourselves* who discover the manuscript in the deserted abbey, *we* who are prisoners in the castle of Udolpho, *we* who are inmates of Spalatro's cottage, we who stand before the secret Tribunal of the Inquisition ...[94],

dall'altro, il "pittoresco" consentiva di esprimere contrasto, varietà, movimento, cambiamento, novità, libertà[95]. Sopratutto il pittoresco

simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they *may be and they are delightful*'] non sfugge agli scrittori dell'anticanone, i quali, da Margaret Oliphant ad Orwell, non mancano di mostrare il sadismo come piacere sublime (Cfr. il mio *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna, Longo, 2006).

[93] Esemplificativa a questo proposito è la vicenda di Philip de Loutherbourgh, "peintre du Roi" in Francia, divenuto, appena giunto in Inghilterra nel 1771, primo scenografo di Garrick, e successivamente di Sheridan, e stimato paesaggista pittoresco.

[94] "Art. II – *The Poetical Works of Anne Radcliffe...*", cit., p. 332; l'*earlier critic* cui il recensore si riferisce è Talfourd (*Memoir*, pp. 119-20).

[95] C. Chard, nelle sue approfondite "Explanatory Notes" a *RF* (pp. 364-97), sottolinea puntualmente documentandoli quanto questi concetti (*variety*, *dramatic contrast of light and shade*, ecc.) che costituiscono l'ossatura del pittoresco di Gilpin e Price, siano profondamente radicati e ricorrenti nell'estetica e nel gusto settentesco.

consente di esprimere il doppio e il suo "superamento" nel momento in cui istituzionalizza il contrasto e l'alternanza dei due poli del contrasto. In un certo senso addomestica (o adultera) il sublime, rendendolo fruibile. La Radcliffe ha compreso perfettamente la natura del pittoresco con la sua "intrinseca esigenza che la superficie sia trattata, non in profondità, ma come profondità"[96], e si abbandona a questo piacere dell'osservazione e della descrizione del paesaggio pittoresco perché la superficialità caratteristica di questo linguaggio che, nella sua varia mobilità, non pretende di definire il suo profondo, le consente di esprimere il rapporto vero che lei ha con la natura, di comunicarlo al suo lettore e così educarlo. Per lei infatti il contrasto che il pittoresco le consente di esprimere non è un tormento, non genera vera ansia perché, sotto la (sempre variabile) superficie che descrive, lei ha la sua certezza: che la luce non sarà mai definitivamente assorbita dalla tenebra, né il bello dal sublime patriarcale di Burke.

In questo senso il pittoresco della Radcliffe può esser definito *di maniera*, e così anche il sublime burkiano da lei descritto. Il suo personale concetto di sublime è infatti, come sostiene anche Kiely, di stampo neoclassico[97]. Il sublime è l'emozione, il senso di appartenenza al tutto; la natura un mare in cui è dolce naufragare, e questo è per la Radcliffe un piacere, non un dolore. Nonostante tutti i terrori, le ansie, la *suspense* da lei magistralmente costruiti e "messi in scena"[98], nella sua visione – è stato detto e dai contemporanei e successivamente – prevale la luce. Il suo *word-painting* alla Salvator Rosa, per quanto perfettamente eseguito, è rappresentazione, è spettacolo, è di maniera; la sua anima (come confermano anche i suoi versi) è con la vitalità della luce di Claude e con la libertà dell'aria di Turner[99]. E sono questa sensualità e questa libertà la radice della sua femminilità. La sua *subversiveness*, il suo radicalismo sta nell'essenza e nell'autenticità, nella dogmaticità adolescenziale della sua concezione del femminile.

[96] A. Bermingham, "The Picturesque and Ready-to-Wear Femininity", in S. Copley and P. Garside eds., *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 88-90.

[97] "*MU*", *cit*, pp. 77-80. Cfr. anche G.W. Most, "Sublime degli antichi, sublime dei moderni", *Il sublime. Studi di Estetica*, vol. XII, 1-2, N.S. 4/5, 1984, pp. 113-29; A. De Paz, "Il Sublime nell'estetica e nella pittura romantica", *Il sublime. Studi di Estetica*, cit., pp. 431-55.

[98] Cfr. G. Franci, *La messa in scena del terrore*, Ravenna, Longo, 1982.

[99] "Art. II – *The Poetical Works…*" cit., p. 333: "Like Turner's, her empire is peculiarly that of the air: light and its effects, from dawn to the glow of sunshine,—twilight, or the azure depth of moonlight, as seen on the woodland landscape, the ruined tower, or the freshening sea,—she depicts with singular skill and felicity."

> There is a beauty in her mind, a gentleness, a delicacy, a retiredness in her disposition which is wholly feminine, and which every man cannot but feel, who feels as man ought towards woman ...
>
> R.H. Dana, 1827[100]

Non approfondirò qui la visione radicale e femminile della Radcliffe – studio che stranamente non è mai stato fatto con la necessaria profondità, nonostante i suoi romanzi abbondino di riferimenti, diretti e indiretti, oltre che ai poeti inglesi, a letterati e filosofi contemporanei, oggi meno noti di Burke e dell'amato autore della *Nouvelle Heloïse*, delle *Rêveries* e dell'*Emile*[101]. Mi limito a sottolineare alcuni degli aspetti più evidenti che meglio illustrano la natura della sua *subversiveness*.

La luce si accompagna al femminile, al trionfo dell'eroina e dei suoi valori, che solo superficialmente sono i valori borghesi e patriarcali. Se è vero che, come racconta Talfourd, la Radcliffe si preoccupò sempre di apparire una *gentlewoman* prima che una scrittrice, è comunque vero che, come scrittrice, seppe usare la massima discrezione nell'esprimere la sua anima radicale[102], dando corpo alla sua inflessibile femminilità in maniera del tutto *unobtrusive*, senza urtare la sensibilità patriarcale dei recensori, che in proposito furono infatti del tutto silenziosi – fatto anche questo significativo per essere nei "censuratissimi" anni novanta[103]. Sia la sua "discrezione" dovuta alla profondità delle sua convinzione o alla natura del suo concetto del femminile, è comunque chiaro che per lei non è necessario scendere

[100] *United States Review and Literary Gazette*, 2 April, 1827, pp. 1-8 (*CRAR*, p. 84).

[101] Angela Keane (*Women Writers and the English Nation in the 1790s: Romantic Belongings,* Cambridge, Cambridge University Press, 2000) mostra come la Radcliffe sviluppi una critica di stampo rousseauiano nel suo libro di viaggio, *A Journey made in the Summer of 1794*. Nella recensione a *The Italian* sul *Analytical Review* (vol. 25, May 1797, pp. 616-20) con tutta probabilità di Mary Wallstonecraft, "the admirable production" della Radcliffe ottenne "the warmest praise".

[102] L'ambiente in cui pare la Radcliffe sia cresciuta – la casa dello zio Thomas Bentley, socio di Josuah Wedgwood (consuocero di Erasmus Darwin) – era notevolmente radicale, come anche il marito della scrittrice. Sia Thomas Bentley che un altro zio, John Jebb, erano amici di Joseph Priestley. Sul *background* familiare Unitario dissenziente, cfr. Norton, pp. 17-8, 66-67, 109-10, 166-70, 195-96. Anche R.J. Mayhew, "Latitudinarianism and the Novels of Ann Radcliffe", *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 44, N. 3, Fall, pp. 273-301.

[103] Cfr. "Estimate of the Literary Character of Mrs Ann Radcliffe", *Monthly Magazine*, 47, March 1819, pp. 125-26 (ripr. in *CRAR*, p. 106): "Mrs Radcliffe has dissected depravity with *medean* boldness, and dared to lay open the arteries of *male* dereliction from the oracles of the heart to the marrow in the bones. She has penetrated beyond the metaphysics of her sex, and exposed the criminality peculiar to ours" (corsivi del recensore).

in campo o anche solo insistere a favore e difesa della superiorità dei valori femminili. E tutti i suoi racconti alla fine questo dimostrano: la naturale superiorità dei valori femminili. Per esempio, l'ansia e la *suspense* che pervadono le sue trame sono costruite in rapporto al comportamento del mondo maschile e generate dai suoi valori di *self-assertion* e soprattutto *self-interest*[104]. L'ansia e la *suspense* femminili suonano all'orecchio patriarcale di per sè già trasgressive: la Radcliffe le allegorizza, invece di storicizzarle applicandole alla realtà contemporanea con la conseguenza di chiamare così direttamente in causa l'*establishment* e attirarsene la condanna, come faranno per esempio Charlotte Smith con *Beachy Head* (1807)[105] e, più tardi, Anna Laetitia Barbauld con *Eighteen Hundred and Eleven* (1812)[106]. E tuttavia il suo messaggio non è certo meno radicale o meno critico.

I suoi *villain* "gotici" sono incarnazioni del potere patriarcale, più semplici e diversi da quelli degli scrittori maschi che sono invece personaggi "doppi", vale a dire costruiti su di un conflitto interiore che origina e alimenta l'azione del racconto e che è fondamentalmente insolubile se non con la distruzione e la morte[107]. I *villain* della Radcliffe sono autoritari e violenti, obbediscono ad un solo interesse – il proprio egoismo, piacere e potere personale – pronti perciò a mettere le proprie passioni, il prestigio sociale e la ricchezza, davanti ai sentimenti naturali, anzi a cambiare la denominazione e il concetto di "naturale", proprio come il Satana di Milton[108]. Così si esprime il marchese di Montalt, uno dei suoi *villain* più emblematici:

> There are certain prejudices attached to the human mind [...] which it requires all our wisdom to keep from interfering with our happiness [...] There are people of minds so weak, as to shrink from acts they have been accustomed to hold wrong, however advantageous [...] *Self-preservation is the great law of nature*; when a reptile hurts us, or an animal

[104] La distinzione è presa dall'amato Rousseau. Le sue eroine hanno *self-love*, che non è negativo come il *self-interest*. Solo in tema di educazione femminile la Radcliffe però dissente anche da Rousseau.

[105] Il *British Critic* rimproverò la Smith di aver pervertito il suo talento abbassandosi a fare propaganda di bassa lega contro l'ordine, la morale, la religione, al solo scopo di suscitare scontento. Cfr. *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, a cura di L.M. Crisafulli, 2 voll., Roma, Carocci, 2002, vol. I, pp. 214-15.

[106] La Barbauld fu ferocemente criticata sulla *Quarterly Review* del 1812; cfr. *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, cit., pp. 99-100.

[107] E, per questo conflitto insolubile con il proprio ineliminabile Hyde, giudicati più articolati e interessanti.

[108] J. Milton, *Paradise Lost*, I, vv. 254-256: "The mind is its own place, and in itself / Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n."

> of prey threatens us, we think no farther, but endeavour to annihilate it. *When my life, or what may be essential to my life, requires the sacrifice of another, or even if some passion, wholly unconquerable, requires it, I should be a madman to hesitate.*[109]

A queste incarnazioni dello spirito dell'individualismo borghese, che ritroveremo nell'Ottocento sviluppate da un'altra "gentle subversive" pure di origine radicale, Margaret Oliphant[110], si accompagnano illustrazioni esemplari. Il brano in versi "The Piedmontese"[111], con la vicenda del giovane pastore che, partito per Venezia per mettere a frutto colà le sue abilità musicali, decide di tornare obbedendo alla nostalgia per villaggio nativo, rappresenta l'opposto e contesta apertamente tutti i Robinson e i loro viaggi di affermazione personale e loro negozi. Il giovane pastore si salva in tempo, grazie alla musica e al canto che lo richiamano alla realtà: i sentimenti e gli affetti, canta la poetessa, vengono prima della ricchezza che significa perdizione.

> Ah, merry swain! that laugh along the vales,
> And with your gay pipe make the mountain ring,
> Your cot, your woods, your thymy-scented gales—
> And friends belov'd—more joy than wealth can bring!

Il celebre *Romance of the Forest* comincia con questa frase che, più che perdere, ha acquistato attualità:

> "When once sordid interest seizes on the heart, it freezes up the source of every warm and liberal feeling; it is an enemy alike to virtue and taste—this it perverts, and that it annihilates. The time may come, my friend, when death shall dissolve the sinews of avarice, and justice be permitted to resume her rights."[112]

Si può ben comprendere come una voce che invoca il ritorno della giustizia contro gli abusi dell'avidità di denaro, contestando apertamente il centrale principio del *self-interest*

> What can be expected of him who says it is his nature to be mean and selfish?[113]

[109] *RF*, p. 222.
[110] Cfr. il mio *"The Land of Darkness* di Margaret Oliphant: l'allegoria dell'individualismo borghese", in *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, cit., 2006, pp. 31-40.
[111] *MU*, pp. 169-70.
[112] *RF*, p. 1.
[113] *RF*, p. 270.

dovesse suonare sempre meno gradita man mano che si avanzava nel pieno dell'Inghilterra vittoriana e fosse destinata quindi ad essere ridicolizzata[114]. E tuttavia questi attacchi filosofici ai principi fondanti del pensiero borghese sono solo l'aspetto esteriore della sua *subversiveness*. Infatti, oltre a quest'aspetto più superficiale, che consiste appunto nel trionfo di eroine portatrici dei valori dell'*altra sfera*, antagonisti a quelli patriarcali dominanti[115], a un livello più profondo la sua *subversivness* appare radicata nella struttura e nella scrittura con cui i *romance* danno vita a un universo narrativo tutto impregnato e pervaso di energia femminile – un mondo in cui la realtà è vista ed espressa dal punto di vista femminile e con il linguaggio dell'armonia, della poesia in versi o in prosa. Non a caso, mentre Scott la salutava come "la prima poetessa della narrativa romantica", la Barbauld paragonava l'inizio dei romanzi a delle *ouverture* musicali [116]. Questa intima essenza o "anima" femminile spiega l'attrazione e la sfida esercitate dai suoi paesaggi e descrizioni d'ambiente sugli scrittori maschi, com'è il caso delle "scene veneziane", rimaste insuperate ed ineliminabili nell'immaginario letterario successivo.

L'assenza del conflitto concepito come fonte di dolore insuperabile[117] e quindi la capacità di godere appieno, in pace e serenità, del bello: questa la caratteristica fondamentale del mondo radcliffiano. Tra i tanti motivi per cui i suoi romanzi sono "interspersed with pices of poetry", c'è il bisogno autentico di esprimere, attraverso l'armonia della musica, il godimento di quel senso di sintonia con la vita che costituisce la natura intima del femminile.

Ci sono almeno quattro poesie in cui il ricorrere insistente dello

[114] Per un certo periodo fu addirittura di moda prendere in giro la Radcliffe, cfr. *CRAR*, p. xxxvi.

[115] Cfr. D.L. Hoeveler, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës.* University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 1998, capp. 2, 3.

[116] W. Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", *The Novels of Mrs Ann Radcliffe, Ballantyne's Novelist's Library*, London, Edinburgh, 1824, vol. 10, pp. i-xxxix (parz. ripr. in *CRAR*, p. 113). A.L. Barbauld, "Mrs Radcliffe", *The British Novelists*, 50 vols., London, Rivington et al., 1810, vol. 43, pp. i-viii (parz. ripr. in *CRAR*, p. 98).

[117] Come *device* formale base del linguaggio pittoresco, il *conflitto* per la Radcliffe è solo apparentemente doloroso perchè non è insuperabile ed è destinato a risolversi: dopo le tenebre viene la luce, poi di nuovo le tenebre e poi la luce; cfr. "Sonnet To the Lilly" (*RF*. pp. 75-76: "Sweet child of Spring! like thee, in sorrow's shade, / Full oft I mourn in tears, and droop forlorn: / And O! like thine may light my glooms pervade, / And Sorrow fly before Joy's living morn!") oppure "Song" (*RF*, p. 57: " Life's a varied, bright illusion, / Joy and sorrow—light and shade; / Turn from sorrow's dark suffusion, / Catch the pleasures ere they fade.")

stesso tema, dello stesso ritmo, dello stesso diagramma sequenziale da corpo alla concezione radcliffiana del principio femminile, che è lo stesso spirito che pervade la natura, che per lei è, come afferma spesso, lo specchio della Divinitá ("Deity"). In questi versi il principio o spirito femminile s'incarna e si manifesta come forza vitale e gioia di vivere, di godere (senza alcun senso di colpa) della natura, gustandone, con il corpo e con lo spirito, tutte le sue bellezze variamente offerte.

Inviti come in "Sunrise: A Sonnet":

> Oft let me wander, at the break of day,
> Thro' the cool vale o'erhung with waving woods,
> Drink the rich fragrance of the budding May,
> And catch the murmur of the distant floods;[118]

oppure in "Titania to Her Love":

> O! fly with me through distant air
> To isles that gem the western deep!
> For laughing Summer revels there,
> And hangs her wreath on every steep.[119]

Vere e proprie incarnazioni dell'eros femminile, dove la poetessa in prima persona si fa natura, "Ninfa marina", "Spirito dell'aria", "Ora della sera", "Regina della notte", ma anche lucciola o farfalla, gabbiano, per rappresentare, in lunghe sequenze distribuite nello spazio e nel tempo[120], il piacere di vivere soprattutto il senso epifanico dell'armonia con il creato.

> In the sightless air I dwell,
> On the sloping sun-beams play;
> Delve the cavern's inmost cell,
> Where never yet did day-light stray.[121]

[118] *RF*, p. 282.
[119] *RF*, p. 284.
[120] Si noti il caratteristico ricorrere dei *where* e dei *when*, che, riferiti ai luoghi e ai tempi ciclici della natura, sono un affermazione rassicurante che ignora il tempo lineare, tanto più sentita per una generazione borghese che sta "acquistando velocità": nella seconda metà dell'Ottocento saranno ricorrenti le invocazioni a un po' di riposo (*rest*), da Richard Jefferies a Margaret Oliphant a W.H. Hudson. Si pensi al sottotitolo di *News from Nowhere, or, An Epoch of Rest* (1992) di quel "last romantic" che è William Morris.
[121] "Song of a Spirit", *RF*, p. 161.

Questa è la prima di ben 12 quartine che potrebbero fare tutt'uno con le 25 di "The Sea-Nymph" dove la poetessa, assumendo la forma di una creatura marina, presiede, come una dea potente e benefica, alla vita dei fiumi, dei laghi, del mare, onorata dai cori e dalle danze delle loro mitiche creature:

> Down, down a thousand fathom deep,
> Among the sounding seas I go;
> Play round the foot of every steep
> Whose cliffs above the ocean grow.
> .....
> Whoe'er ye are that love my lay,
> Come, when red sun-set tints the wave,
> To the still sands, where fairies play;
> There, in cool seas, I love to lave.[122]

Grande musicalità: rima e suoni onomatopeici riproducono nella strofe iniziale il ritmo vitale pulsante della natura (deep/go/steep/grow) per poi distendersi, nell'ultima, nel rumore delle onde (lay/wave/play/lave) da cui la figura della ninfa emerge e in cui alla fine si confonde e dissolve, pronta a prendere di nuovo forma, quando un amante della poesia e del "canto della terra"[123] vada a cercarla. Un invito a un'immersione panica nella natura, che è come dire nel femminile; un femminile fondamentalmente imprendibile, non consumabile, da cui si può trarre forza solo adeguandosi al suo "gioco"; un femminile sicuro del proprio ruolo di protagonista che non accetta compromessi.

Le poesie sparse nei *romance*, prese nel loro insieme, sono una serie di quadri, tutti uniti dal soggetto e dall'occhio, che è quello della creatura che canta se stessa e il proprio potere, spaziando dal calice del giglio alle cime dei monti, agli oceani, agli altri continenti, senza alcuna "femminile" restrizione. Di "femminile" c'è la delicatezza dell'osservazione, l'agilità dei movimenti e la serenità; ma c'è anche quell'energia, quella trasgressiva libertà di spazio e di movimento, quella predilezione per le "commanding views" (punti di osservazione dominanti)[124] che la cultura patriarcale nega alla "natura" femminile,

[122] *MU*, pp. 179-81.

[123] Cfr. J. Bate, *The Song of the Earth*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000. Si veda come quest'immagine della Ninfa che pare dissolversi e poi riformarsi sia l'essenza della Venezia descritta da Sartre (cap. IV, p. 128).

[124] Cfr. "The Sea-Nymph": When the dark storm scowls o'er the deep,/ And long, long peals

come ben mette in rilievo Jacqueline Labbe, dal cui libro riporto alcuni versi di una poesia di Anna Seward, "Address to Woman. From the Italian", che ci danno l'idea della trasgressività della Radcliffe:

> Designed for peace, and soft delight,
> For tender love, and pity mild,
> O seek not thou the craggy height,
> The howling main, the desert wild!
>
> Stay in the shelter'd valley low,
> Where calmly blows the fragrant air,
> But shun the mountain's stormy brow,
> For darken'd winds are raging there.[125]

Bisogna dire che è proprio nella sua rappresentazione della natura come femminile, e ancor di più nell'uso dell'allegoria (l'unico linguaggio possibile in una cultura che non ne ha uno per esprimere la gloria del femminile) per comunicarne la trasgressiva vitalità, bellezza e potere, che la Radcliffe è radicale, forse più di Charlotte Smith. Per quanto forte possa essere stata l'influenza della Smith sulla Radcliffe[126], non si è certo manifestata nell'ambito delle descrizioni paesaggistiche, nel *word-paint-ing*. In quest'ambito le descrizioni della Smith rimangono più rigide e distaccate: la natura non è per lei la dea benigna e risanatrice che è per le eroine della Radcliffe[127]. Il concetto di natura della Radcliffe si evidenzia anche alla luce del dibattito sulla botanica che divideva, da un lato, Erasmus Darwin, l'autore di *The Botanic Garden* (1789-92), i radicali e l'*Analytical Review* e, dall'altro, i conservatori dell'*Anti-Jacobin* i vari Richard Polwhele (autore di *The Unsexe'd Females*, 1798)[128]. Non è infatti un caso che, mentre Mary Wallstoncraft lodava la Radcliffe e

of thunder sound,/ *On some high cliff my watch I keep* / O'er all the restless seas around.

[125] J.M. Labbe, *Romantic Visualties. Landscape, Gender and Romanticism*, Basingstoke, Palgrave, 1998. pp. xiii-xiv.

[126] La Radcliffe (più giovane di 15 anni) aveva certamente letto l'opera della Smith. Proprio all'inizio di *RF* fa risalire la storia che sta per raccontare alle *Causes célèbres* di Guy de Pitaval (1734) che in realtà, come osserva la Chard (*cit.*, p. 367) aveva letto in *The Romance of Real Life* (3 vols., London, 1787) della Smith. Anche Clara McIntyre (*Ann Radcliffe in relation to Her Time*, New Haven, Yale University Press 1920, pp. 57-58) sottolinea le somiglianze tra la trama del *RF* e il racconto di "Madmoiselle de Choiseul" in *The Romance of Real Life*.

[127] Stuart Curran (nell'introduzione a *The Poems of Charlotte Smith*, ed. S. Curran, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. xix-xxix) nota infatti nella Smith già l'atteggiamento dei romantici, l'incipiente divisione dalla natura.

[128] L. Calè, "'A Female Band despising Nature's Law': Botany, Gender and Revolution in the 1790s", Romanticism on the Net ,17 (February 2000).

le sue "picturesque views of the varying charms of nature"[129], Hannah More cercasse invece di liquidare gli eccessi d'amore per le "inanimate beauties" della natura[130].

Alla visione illuministica della natura (la natura specchio della divinità, misura, armonia), derivata da Thomson e da Beattie, da Erasmus Darwin, Mason, Girardin, si accompagna nella Radcliffe una visione della natura come forza benefica e salvifica che, per certi aspetti, è già quella dell'ideale romantico da Wordsworth a Browning. Ma, più che cercare somiglianze e influenze, sottolineerei l'assoluta originalità: al di là di tutti i manierismi, il suo gusto per la "pittura con le parole" è sostenuto da un'amorosa passione per la natura e il paesaggio – una passione che pervade anche le ultime pagine dei suoi diari di viaggio pubblicate postume e che si manifesta nella vitalità con cui l'occhio del regista percorre e domina la scena e nella tensione e partecipazione cha anima il disegno della restituzione descrittiva.

Questa sua concezione della natura, come i versi attraverso cui si esprime, è stata giudicata ingenua, quando non banale, perché misurata con il metro della poesia maschile; un metro adatto per rilevare le contraddizioni, l'insicurezza, l'ansia, il tormento, la *quest* inesausta per il superamento del senso di un'invincibile alterità, che sono propri della poesia maschile.

Ci sono versi in cui si rivolge alla Notte:

> Queen of the solemn thought—Mysterious Night![131]

che ci richiamano l'invocazione del pastore che si rivolge alla luna nel Canto notturno del Leopardi; ma la superiorità della poesia del nostro grande non sta tanto nella musicalità del verso (dove la Radcliffe è, nel suo genere, insuperabile), quanto nel contenuto tormento esistenziale, nell'incapacità del poeta romantico di rassegnarsi ai limiti della condizione umana e di godere quindi della vita come le altre creature, incarnandosi, anziché in una farfalla, una lucciola, un usignolo, in un

[129] Recensione in *Analytical Review*, 25, May 1797, pp. 516-20 (repr. in *CRAR*, p. 54).

[130] Cfr. H. More, *Coelebs in Search of a Wife, Comprehending Observations on Domestic Habits and Manners, Religion and Morals*, 2 vols., London, Cadell, 1808, II, pp. 195-97: "We had indeed sometime ago, so much of this gorgeous scene-painting, so much of this splendid poetical botany, so many amorous flowers, and so many vegetable courtships; so many wedded plants; roots transformed to nymphs, and dwelling in emerald palaces; that some how or other truth, probability, and nature, and man, slipt out of the picture …"

[131] *RF*, p. 83.

Alfonso Simonetti (1840-92), *Ancor non torna*, olio su tela

passero solitario, una creatura "in disparte". Per la Radcliffe la notte, per quanto piena di aggettivi terribili, non fa paura: la notte, come la natura, non rappresenta il baratro buio, l'Altro che l'attira o che la sfida per ingoiare la sua individualità, quindi la morte che è il male assoluto[132]. La Radcliffe è consapevole di questa profonda differenza, non solo perché traspare dalla sua arte, dalle sue poesie, ma perché lo ribadisce in maniera esplicita:

[132] Cfr. le due poesie intitolate "Night" in *RF*, entrambe un canto edonistico al godimento della notte, delle sue atmosfere, ombre, sussurri: "... Thy shades I welcome with severe delight / And hail thy hollow gales, that sigh so drear! /... But chief I love thee when thy lucid car / Sheds through the fleecy clouds a trembling gleam, /.../ Then let me stand amidst thy gloom profound ..." (pp. 83-84); "Blest be thy shades, O Night! and blest the song / Thy low winds breathe the distant shores along!" (p. 294).

> Here La Luc took occasion to reprobate the conduct of those writers, who, by shewing the dark side only of human nature, and by dwelling on the evils only which are incident to humanity, *have sought to degrade man in his own eyes, and to make him discontented with life*. "What should we say of a painter," continued La Luc, "who collected in his piece objects of a black hue only, who presented you with a black man, a black horse, a black dog, and tells you that his is a picture of nature, and that nature is black?"—"This true, "you would reply, "the objects you exhibit do exist in nature, but they form a very small part of her works. You say that nature is black, and, to prove it, you have collected on your canvass all the animals of this hue that exist. But you have forgot to paint the green earth, the blue sky, the white man, and objects of all those various hues with which creation abounds, and of which black is a very inconsiderable part."[133]

Potrebbe apparire un paradosso, ma è evidente che ciò che manca alla "Regina del terrore" è proprio la paura, quella paura profonda, esistenziale, che spesso accompagna la *quest* poetica maschile.

Ed è proprio nella sicurezza e chiarezza con cui la Radcliffe esprime la sua concezione della natura e del femminile, insieme con il modo corale ed allegorico in cui la comunica, che vanno ricercate le motivazioni del suo destino critico e il rischio di restare sepolta nel dimenticatoio. Diversamente dalla scrittura ironica della Austen, il *romance* popolare della Radclife, con le sue poesie musicali e i brani di filosofia esplicita, si rivelò (sfortunatamente, come osserva il Norton) resistente a qualsiasi tentativo di "mislettura" o di neutralizzazione e quindi non restò altra sorte che il confino ai margini della letteratura, tra i romanzacci neri. Come oggi è giunto il tempo di liberare la Austen dalla sua "maschera di ferro" vittoriana[134], così è giunto quello di liberare la Radcliffe dalle etichette, anch'esse per lo più di origine vittoriana, di genio spontaneo, incolto, sciatto, che ha scritto un grande *best-seller* quasi per caso.

Non solo non si può continuare a giudicare la letteratura femminile in genere con parametri della letteratura maschile senza tener conto della condizione della donna nella società borghese e patriarcale con tutti suoi limiti e le sue restrizioni; se il linguaggio (nel senso più ampio del termine) usato non può essere altro che quello maschile e

[133] *RF*, pp. 269-70.

[134] Cfr. il mio "'La vita di Jane Austen': realizzazioni, adattamenti e repliche di un copione inesauribile (1997-2003)", *Viaggio e Paesaggio*, *La Questione Romantica*, n. 15/16, pp. 227-34; anche "I *contesti* della scrittura di Jane Austen", *Scienza e Letteratura*, *La Questione Romantica*, n. 17, pp. 119-28.

così i temi e gli argomenti, la voce femminile andrà ricercata nell'*uso fatto* di tali strumenti espressivi, ossia nell'originalità dello stile: ma proprio questa originalità femminile è stata sempre giudicata come inadeguatezza, incapacità, ignoranza[135]. Inoltre non si può continuare a prendere per buono il contesto storico-letterario della letteratura romantica come compare tuttora nelle storie letterarie – un contesto da cui è assente la maggior parte dell'abbondante produzione femminile nell'ambito della poesia, del teatro e della critica[136]. L'ampliamento di detto contesto con il reintegro della letteratura femminile impone ovviamente anche altri parametri di valutazione, visualizzando una storia della costruzione del canone in cui diventino comprensibili i motivi per cui alcune figure femminili sono state ammesse e altre no: perché George Eliot, e non la non meno grande contemporanea Margaret Oliphant?

Ann Radcliffe è un esempio macroscopico e imbarazzante di esclusione dal canone, operata attraverso una sistematica "mislettura", di cui questo volume cerca di mettere in luce i principali aspetti. A cominciare dalla biografia [cap. II]: oltre a non avere un ritratto, una lettera, un documento sicuro di sua mano, della vita di Ann Radcliffe si sa solo quello che ha voluto il marito, facendo scrivere la biografia ad una persona che non l'aveva mai conosciuta personalmente, e che era, per fortuna, un sincero ammiratore della sua arte; è il biografo stesso che, attraverso la sottile scrittura ironica del suo *Memoir* (purtroppo sempre trascurata), denuncia le restrizioni cui è sottoposto, invitandoci a leggere la *vera* biografia della scrittrice nelle sue opere.

I suoi romanzi sono poi stati letti o come "romanzi gotici" alla Lewis (tant'è che è stato a lungo considerato il suo miglior romanzo quello meno caratteristico della sua arte e più condizionato dal successo di *The Monk*) o come *novels*, e poiché tali non sono, trovati pieni di difetti (nella caratterizzazione, nel *plot*, nella struttura). La mancata considerazione per il genere narrativo da lei "inventato" (come concordi riconoscevano i contemporanei) e quindi la distorsione dell'approccio e del fuoco critico hanno fatto sì che al protagonista e al linguaggio dei suoi romanzi, vale a dire *paesaggio* e *poesia* [capp. III, IV, V], non venisse riconosciuta la loro reale prioritaria funzione nel *romance*.

[135] Cfr. M. Homans, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago, Chicago University Press, 1986.

[136] Cfr. A.K. Mellor, *Mothers of the Nation. Women's Political Writing in England, 1780–1830*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Studiando i suoi *romance* da questo punto di vista, come romanzi il cui protagonista è la natura e quindi il paesaggio, come romanzi per i quali la definizione di Kiely di romanzo "romantico" è più che mai appropriata, ci si accorge che la vera, grande importanza della Radcliffe è là dove meno siamo abituati a cercarla: non tanto nell'ambito del romanzo gotico, cui pure ella ha fatto una grande pubblicità, portandovi un elemento – il senso del soprannaturale evocato attraverso il paesaggio – che quasi nessuno dei successori è stato davvero in grado di imitare o riprodurre. Il genere nuovo da lei creato è il *romance* pittoresco, che è lo stesso che dire *romance* di *suspense*, perchè la *suspense* è l'anima del pittoresco. L'importanza dei suoi *romance* pittoreschi (*The Mysteries of Udolpho* in particolare) sta nel fatto che essi rappresentano una pietra miliare nello sviluppo della tecnica narrativa e del linguaggio del romanzo borghese [cap. VI].

Con la sua "pittura con le parole" la Radcliffe trasferisce principi e *rules of composition* del pittoresco (mobilità del punto di vista, varietà, novità, contrasto di luce e ombra, situazioni) nell'ambito della narrativa, e così prepara un "linguaggio" che può essere applicato a qualsiasi tipo di paesaggio, anche sociale o interiore, per renderlo nelle sue variazioni e nei suoi mutamenti, in una parola, in movimento. Ann Radcliffe prepara la strada a Jane Austen: *suspense* e ironia si nutrono della stessa sostanza, l'incertezza, l'ambiguità, "multiplicity of positions at once"[137], tutte caratteristiche che presuppongono un punto di vista mobile e mutevole. La "camaleontica" qualità della tecnica narrativa austeniana[138] è il frutto dell'applicazione dei principi di Gilpin – gli stessi principi che ritroveremo teorizzati da Ford Madox Ford per il suo romanzo impressionista o *new novel*. Non intendo certo affermare che senza la Radcliffe non avremmo avuto la Austen, perché i principi del pittoresco sono i principi estetici ed espressivi della società borghese che stavano comunque prendendo forma e ma-

[137] C. Fernandez, "The Romanticism of Charlotte Turner Smith: Plurality of Vision", http://prometheus.cc.emory.edu/panels/3D/3D.html. Qui consolidati pregiudizi critici (che negano l'attribuzione di una visione così moderna alla Austen) mi costringono a richiamare l'attenzione sul fatto che queste parole, "plurality of vision", sono usate per C. Smth (nata nel 1749), quasi di una generazione più vecchia della Radcliffe (1764) e della Austen (1775). Per i concetti di flusso e variazioni prospettiche nel *background* filosofico del Settecento cfr. il recente libro di P. Knox-Shaw, *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; anche R. Barilli su Turner in *Dal romanticismo all'informale*, Electa, 2006.

[138] Cfr. M. Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Oxford London New York, Oxford University Press, 1968 (1st publ. 1939), p. 131; anche *Jane Austen oggi e ieri*, a cura di B. Battaglia, Ravenna, Longo, 2002, pp. 37-46.

nifestandosi in tutti gli altri ambiti[139]. La Radcliffe ha però avuto il merito di legare il suo nome alla loro manifestazione nell'ambito della narrativa e di dare forma a questa manifestazione con la sua sensibilità e una sua sottile ironia, insita nella consapevolezza "tecnica" di star disegnando, ritraendo, dipingendo *con le parole* e, quindi, nel senso, tutto femminile, che la sua opera è appunto un'*opera*, sempre meno importante del soggetto dipinto, e che le creazioni umane sono sempre inferiori a quelle divine della natura (atteggiamento raro nell'arte maschile); anche s'è vero – e questo emerge soprattutto dai *journal* – che descrivere il paesaggio sembra il suo modo naturale di esprimersi. Più ancora che nelle descrizioni di luoghi immaginari o solo immaginati, è in quelle di luoghi reali che si rimane stupiti di fronte alla padronanza, alla spontanea naturalezza e innata sapienza con cui maneggia la "macchina da presa", inquadrando il paesaggio sempre adeguandosi all'occhio del suo destinatario. Ed è qui che sta il segreto del suo successo e della sua attualità: facendo leva sul visivo, eccita e soddisfa, agita e trascina con sè la fantasia dello spettatore attraverso la *suspense* del Viaggio, immaginario o reale, ma sempre alla ricerca di nuovi orizzonti e nuove emozioni. È dunque nella scrittura della grande Viaggiatrice e nella tecnica descrittiva con cui anticipa la macchina da presa, che, insieme con le ragioni del grande fascino esercitato sui contemporanei, vanno ricercate le motivazioni dell'importanza della sua opera nella storia del romanzo e, più in particolare della sua lezione per il romanzo e la letteratura di viaggio del Novecento[140]. Infatti è alla magica sapienza con cui intesse le sue fantastiche tele di parole che i contemporanei si riferivano, quando la salutavano come "great Enchantress", "Sorceress", "mighty Magician". E tuttavia non si può non aggiungere che, se come sosteneva Gilpin "l'artista concepisce la verità stessa in stretta connessione con il modo della sua rappresentazione", il fascino di quelle fantastiche tele non è meno dovuto alla verità cui esse danno corpo – una verità fantastica e fantasmatica per il lettore borghese: la verità del Femminile, minacciosa perchè invincibile nel suo evidenziarsi come istinto – all'armonia e al godimento

[139] "È significativo che i viaggi alla ricerca del pittoresco, la poesia dedicata a specifiche località di campagna, i periodici che trattavano di viaggi e la pittura di paesaggio fossero tutti finanziati dai profitti di un'economia capitalistica", commenta Cynthia Roman (*Da Canaletto a Constable*, Ferrara Arte, 2001, p. 37) citando Raymond Williams (*The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973).

[140] Cfr. L. Edel, "Novel and Camera", in *The Theory of the Novel*, ed. J. Halperin, New York, Oxford University Press, 1974, pp. 177-88.

– attraverso la poesia, il canto e la musica. La letteratura vittoriana, con il suo ricorrente senso di colpa nei confronti della figura della Madre, è tutta una testimoninaza dell'ambigua e inconscia lotta contro il richiamo del Femminile. Oggi le varie analisi scientifiche della imminente "morte del paesaggio naturale"[141] sembrano preannunciare la sconfitta dello "spirito" che anima i paesaggi di "Mother" Radcliffe e sopratutto le sue poesie e le sue canzoni. Ma sono davvero così superficiali, sciocche, banali e con la metrica irregolare? O la loro colpa è quella di essere *pericolose* come "commovente" memoria comune di un rapporto con Madre Natura da dimenticare? William Hazlitt, nel riconoscere che la Radcliffe "rende i suoi lettori due volte bambini", indicava la molla della sua scrittura nella capacità medianica di attrarli nel flusso degli istinti primari, con l'irresistibile "fascinazione che unisce il mondo della passione al mondo dell'irrazionale"[142]. Ciò che è significativo – molto più di quanto non sia stato fino ad ora valutato – e il fatto che poesie e canti "alla maniera della Radcliffe" continuino ad apparire, o meglio a sbocciare, in forme, tempi, luoghi diversi, del tutto incuranti della loro "banalità".

[141] *La morte del paesaggio naturale*, convegno e seminario "sulla descrizione e mutazione del paesaggio come categoria del pensiero e dell'arte", Bologna, 24-29 giugno 2002.

[142] W. Hazlitt, "On the English Novelists", in *Lectures on the English Comic Writers*, London, 1819, in *CRAR*, p. 104.

II

LA VITA "GOTICA" DELLA SIGNORA DI UDOLPHO

> ... la fatica di stendere questa biografia sotto la gelosa supervisione di Mr Radcliffe supera ogni immaginazione.
>
> Talfourd, 1826[1]

> ... misteri dei più strani e inesplicabili ...
>
> *The London Magazine*, 1826[2]

> Ann Radcliffe stessa è un mistero costruito come i suoi romanzi.
>
> Kathryn Sutherland, 2000[3]

Le recenti biografie di Deborah Rogers e di Rictor Norton, che si aggiungono alla informatissima psicobiografia di Pierre Arnaud[4], hanno il merito di aver messo in discussione la versione finora accettata della vita di Ann Radcliffe, facendo emergere il mistero che tuttora l'avvolge. Infatti non possiamo certo dire oggi di conoscere della vita della grande scrittrice molto di più di Christina Rossetti allorchè, dopo aver preso in considerazione l'idea di scriverne la biografia per "The

[1] M.R. Mitford, Letter to Revd. William Harness, 4 March, 1826, in M.R. Mitford, *The Life of Mary Russell Mitford, Related in a Selection from Her Letters to her Friends*, 3 vols, R. Bentley, 1870, p. 221.

[2] Recensione anonima "Gaston de Blondeville; with an Essays on the Life and Writings of Mrs. Radcliffe", *The London Magazine*, Sept.-Dec., New Series, vol. VI, pp. 34-40, p. 35; cfr. n.[29], p. 50.

[3] "*Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe* by Rictor Norton", *Review of English Studies*, New Series, vol. 51, n. 202, May, 2000, pp. 308-10

[4] D.D. Rogers, *Ann Radcliffe. A Bio-Bibliography*, Westport, CT, Greenwood Press, 1996 [*ARBB*]. R. Norton, *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*, London and New York, Leicester University Press, 1999 [Norton]. P. Arnaud, *Ann Radcliffe et le fantastique. Essai de psychobiografie*, Paris, Aubier Montaigne, 1976.

Eminent Women Series", decideva di abbandonare l'impresa per mancanza di materiale biografico[5]. Che la Rossetti, dopo aver fatto ricerche al British Museum e chiesto aiuto con una lettera a *The Atheneum*, si vedesse costretta a concludere che dopotutto Talfourd e Scott[6] rappresentavano le risorse migliori, significa che, a soli sessantanni dalla scomparsa, le carte della scrittrice erano già andate perdute, e non restava quindi che confermare il personaggio presentato da T.N. Talfourd nel *Memoir* premesso al postumo *Gaston de Blondeville*: una donna così schiva e riservata, così attaccata al senso di decoro e alla *propriety* della "old school", che, di fronte al successo travolgente dei suoi romanzi, si richiude ancor di più nel proprio guscio domestico, evitando contatti con la mondanità letteraria e rinunciando addirittura a pubblicare, a intervenire nell'edizione non autorizzata dei suoi *Poems* (1815, 1816) e perfino a smentire le illazioni sulla sua salute mentale. Per la Radcliffe – spiegava con ambigua insistenza il primo biografo – la fama di *gentlewoman* e *proper lady* fu sempre più importante di quella di scrittrice; e, da allora, questa giustificazione dell'interruzione della sua carriera a soli trentaquattro anni circola troppo acriticamente: non si deve dimenticare infatti che il *Memoir* fu scritto, per incarico del marito, tre anni dopo la morte della scrittrice, da un autore che non l'aveva mai conosciuta personalmente e che dovette quindi lavorare d'intuito su materiale fornitogli dal marito stesso e sotto un controllo così rigido da impedirgli, come riferisce Mary Russell Mitford[7], libertà di citazione dai diari di viaggio.

È dunque merito di questo "premuroso" marito, geloso custode della *privacy* della moglie, se la vita della Radcliffe è rimasta un mistero, che si infittisce, man mano che il mutare della prospettiva storica evidenzia la "retorica" di Talfourd e i sottili indizi da essa costruiti: poiché l'amico di Leigh Hunt non era certo scrittore riducibile al ruolo di semplice scrivano[8] e nel *Memoir* mostra di saper esprimere la

[5] La faccenda è ricostruita dettagliatamente dal Norton (pp. 4-6), a partire dall'offerta dell'editore John H. Ingram, nel 1882, alle ricerche di materiale della Rossetti, fino all'ultimo tentativo, la lettera pubblicata con il titolo "A Memoir of Mrs Radcliffe" sull'*Atheneum* (n. 2906, 7 July, 1883, p. 15).

[6] [T. N. Talfourd], *A Memoir of the Author, with Extracts fron her Journals*, in A. Radcliffe, *Gaston de Blondeville, or The Court of Henry III Keeping Festival in Ardenne, a Romance– St Alban's Abbey, a Metrical Tale with Some Poetical Pieces*..., London, Henry Colbourn, 1826, [Talfourd]. W. Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", *The Novels of Mrs Ann Radcliffe, Ballantyne's Novelist's Library*, London, Edinburgh, 1824, vol. 10, pp. i-xxxix.

[7] Cfr. Letter to Revd. W. Harness, 4 March 1826, cit. in Norton, p. 248; anche P. Arnaud, *cit.*, p. 12.

[8] Thomas Noon Talfourd (1795-1854) – al tempo un giovane e promettente avvocato,

propria opinione, combinando l'uso dell'ironia strutturale a tecniche di suggestione proprie della letteratura fantastica. Diventa dunque imprescindibile leggere in questa, che di fatto è l'unica fonte di tutte le biografe successive, anche quanto viene suggerito attraverso la sua strategia narrativa.

È infatti evidente, fin dalle prime pagine, che quanto più è ribadita l'immagine voluta dal committente – la *gentlewoman* che desidera solo vivere isolata e non ha alcun interesse per la propria fama di scrittrice – tanto più questa immagine viene messa in discussione, non solo dal comportamento e dai gusti del soggetto della biografia, ma anche dall'uso del materiale da parte del biografo. Alla Radcliffe non è mai data direttamente la parola – e questo sottolinea pesantemente l'assenza di lettere di qualsiasi tipo, in un'epoca in cui le donne erano tutte epistolografe: o la Radcliffe non aveva proprio nessuna corrispondenza e viveva quindi in un rigido e malsano isolamento o le sue lettere non sono rese disponibili; ipotesi entrambe avvallate dalla sottile ironia di Talfourd: "*Per fortuna* il mezzo per osservare lo sviluppo delle sue facoltà e dei suoi gusti *nelle occupazioni quotidiane* ci è fornito dalle abbondanti annotazioni scritte durante parecchi suoi *viaggi*; e qui, tra ricche e vivide descrizioni, sono sparsi tratti caratteristici del suo discernimento e della sua sensibilità, e le sue alte qualità morali risplendono con un fulgore che, mentre ci *fa capire*, ci *riscalda* il cuore"[9].

Per poter scaldare il cuore dei lettori, il personaggio deve apparire vivo ed emotivamente coinvolto e Ann Radcliffe appare tale soltanto "in viaggio"; anzi, ci è mostrata quasi soltanto durante i suoi viaggi, e felice solo quando, la sera alla locanda, può "mettere sulla carta le impressioni e gli eventi del giorno su cui poter tornare in seguito – un modo felice per *prolungare* quei *vividi piaceri della vita* che ella amava [...] per raccogliere quelle *preziose gocce di felicità affinchè non andas-*

amico di Wordsworth, Coleridge, i Lamb, Henry Colburn – era membro del circolo radicale di Leigh Hunt (sarà eletto al parlamento nel 1835 e nel 1847). Dickens gli dedicherà il suo primo romanzo, i *Pickwick Papers* (1836). Prima di raggiungere il successo in campo letterario con la tragedia in versi *Ion* (1835) e altri drammi, collaborò al *London Magazine*, *Edinburgh Review*, *Quarterly Review*, *New Monthly Magazine* e altri periodici. Fu autore di parecchie altre opere in prosa di argomento legale e letterario, come la storia della letteratura greca, *The Letters of Charles Lamb* (1837) e resoconti di viaggio.

[9] Talfourd, p. 5: "*Fortunately*, the means of watching the development of her faculties and tastes *in her daily pursuits* are supplied by copious memorandums written on several of *her journeys*; in which, among rich and vivid descriptions, many characteristic traits of sentiment and feeling are scattered, and her moral excellencies shine forth in a lustre which *warms*, while it *enlightens*" (Quando non altrimenti specificato, i corsivi sono nostri).

sero perdute"[10]. Sulla scelta poi del viaggiare come unica alternativa a normali rapporti sociali e come sfogo a una reclusione che negli ultimi anni diventerà a dir poco nevrotica, Talfourd non risparmia a William Radcliffe tutte le sue responsabilità: "ella amava particolarmente quei divertimenti eleganti che potevano essere condivisi con il marito. Scelse subito la via da seguire e, visto che le sue idee incontravano la totale adesione di Mr Radcliffe, vi si attenne per tutta la vita. Invece di sprecare tempo e denaro in intrattenimenti, che la partecipazione alla vita sociale rendeva, secondo lei, obbligatori, preferì le comodità di abitare in posti salubri e piacevoli, di un ozio indisturbato e viaggi frequenti"[11]. Ma di tempo Ann, senza figli e senza una grossa famiglia da accudire (aveva appena ricordato Talfourd: con il marito che faceva le ore tarde al giornale), ne aveva anche troppo[12]; e quanto al denaro, è lui stesso a riferire che "il suo reddito era cresciuto per la morte di parenti"[13].

A questi due fattori – tempo e denaro – verranno variamente e contradditoriamente attribuite nel corso del *Memoir* le motivazioni dell'inizio dell'attività letteraria della Radcliffe e della sua improvvisa interruzione: avrebbe cominciato a scrivere per ingannare il tempo nelle

[10] Talfourd, p. 15: "in committing to paper the impressions and events of the day, which she could afterwards review at leisure—a happy mode of *prolonging* those *vivid pleasures of life*, for which she had a fine relish [...] to gather up *those precious drops of happiness*, *that they be not lost*". Il linguaggio di Talfourd sottintende che lei non era mai davvero soddisfatta e felice, che non viaggiava quanto avrebbe ardentemente desiderato. L'eccessiva frequenza con cui nel corso del *Memoir* sono riportate motivazioni economiche suggerisce anche un collegamento tra l'egoistica tirchieria del marito e lo stato depressivo che interruppe la produzione della scrittrice.

[11] Talfourd, pp. 13-14: "she enjoyed, with peculiar relish, the elegant pleasures it gave her the means of partaking with her husband. She chose at once the course she would pursue, and, finding that her views met *the entire concurrence of Mr Radcliffe*, adhered to it through life. Instead of lavishing *time* and *money* on entertainments, the necessity for which, according to her feelings, was connected with a participation in general society, she sought the comforts of residing in airy and pleasant situations, of unbroken leisure and frequent travelling". Si noti la sottile ironia di Talfourd: i "piaceri" che Ann Radcliffe può condividere con il marito sono "residing in airy and pleasant situation", "unbroken leisure" e "frequent travelling"; parole, queste ultime in particolare, suggerite da William Radcliffe. Che cosa poi si debba intendere per "frequent travelling", Talfourd lo chiarirà con superba ironia più avanti a pagina 96 (cfr. n.[33]). Per quanto poi riguarda le *airy and pleasant situation*, è significativo che William Radcliffe, sempre pronto a raccontare le cose nella luce migliore e a "lustrarsi le medaglie", non faccia nominare nel *Memoir* nessuno dei loro tre indirizzi (cfr. n.[38]), mentre nomina le residenze nelle eleganti case dello zio Bentley a Chelsea e a Thuram Green.

[12] Talfourd, p. 12: "Although, as she had no children, the duties of a family did not engross her attention, she declined entering into the society she was so well calculated to adorn".

[13] Talfourd, p. 12; cfr. n[10].

Joseph Farington, *L'abazia e il ponte di Westminster a Londra*, 1794, olio su tela

lunghe ore in cui il marito era a capo del *English Chronicle* (una delle tante, tendenziose inesattezze[14]) e avrebbe poi smesso perché, "con l'aumentare delle sue risorse pecuniarie, non aveva più lo stimolo suf-

[14] Talfourd, p. 7. Il Norton sostiene che "parecchio tempo prima di acquistare *The English Chronicle* William Radcliffe aveva lavorato e litigato con il più radicale *Gazetteer*. Sette anni sono stati soppressi", durante i quali aveva lavorato come *reporter* parlamentare (pp. 54, 60-61); il suo rapporto con *The English Chronicle* comincerà solo, dopo più di un anno e mezzo di inattività, nel 1796, quando l'acquisterà molto probabilmente con i favolosi proventi di *MU* (500 £) e di *The Italian* (800 £). Restando sul generico, Talfourd riesce a creare un senso di inaffidabilità, destinato ad aumentare a fronte delle pur scarse maggiori conoscenze di cui disponiamo (soprattutto per merito del Norton); per esempio, quando [Talfourd/William] dice che intorno al 1794 il suo patrimonio era cresciuto per la morte di parenti, non dice da chi provenivano i soldi (e noi sappiamo che i genitori di lei moriranno di lì a quattro o cinque anni – il padre nel 1798, la madre nel 1800 – e che la madre comunque aveva disposto di non lasciargli assolutamente nulla) e inoltre "dimentica" di dire che il patrimonio era cresciuto per i proventi dei libri della moglie, ben maggiori di quelli delle sue traduzioni. Sempre in fatto di "imprecisioni", sembra anche che William non abbia deciso di abbandonare gli studi di legge a Cambridge (come racconta il *Memoir*, p. 7), ma sia stato cacciato; così com'è certo che, appena ammesso al Oriel College di Oxford, fu punito con una multa di 15 sterline (Norton, p. 55).

ficiente a cominciare un lungo romanzo"[15]. Ma Talfourd ridimensiona drasticamente entrambe le motivazioni, inondando tutto il *Memoir* di splendide descrizioni di paesaggio, tratte dai *journal*, che possono essere frutto solo di un'esigenza e di un'ispirazione profonde.

Con analogo stile Talfourd smentirà definitivamente l'attribuzione, troppo volte ripetuta, del volontario isolamento della scrittrice al suo disinteresse per la fama letteraria e all'intolleranza per qualsiasi forma di pubblicità. Dopo aver osservato che, "pur segregata dal mondo, Mrs Radcliffe era morbosamente sensibile ad ogni circostanza che avesse la più lontana possibilità di sollevare la minima ombra sulla sua persona, che per lei valeva di gran lunga di più della fama letteraria"[16], Talfourd riporta, come esempio di questa estrema suscettibilità, tre episodi (gli unici di tutto il *Memoir*) che meriterebbero un'analisi dettagliata, perché scelti e coordinati accuratamente in modo da contraddire, in progressione, quanto inizialmente affermato, con l'effetto finale di rendere esplicita la vana ipocrisia dei vari tentativi di spiegazione, per lasciar invece emergere la realtà emotiva della tormentosa sofferenza dell'isolamento dal mondo e il bisogno profondo di ricollegarsi ad esso, avvalendosi dei più inconsistenti e infondati pretesti.

Il primo episodio ha a che fare con la pubblicazione nel 1811 delle *Letters of Anna Seward Written between the Years 1784 and 1807* e con l'attribuzione alla Radcliffe, nella lettera del 21 maggio 1799, dei *Plays on the Passions* [di Joanna Baillie] in termini tali da dare l'impressione che la Radcliffe fosse consenziente; attribuzione ivi ripetutamente rettificata alcuni mesi dopo[17]. Il secondo episodio è occasionato dalla pubblicazione delle *Letters of Mrs Carter to Mrs Montague* (1817), in cui alle lodi della nota intellettuale per l'anonimo *A Sicilian Romance* viene aggiunta dal curatore una nota in cui si dice che "Mrs Carter non conosceva personalmente Mrs Radcliffe" – nota che, secondo la Radcliffe, poteva suscitare la falsa implicazione che la mancata conoscenza fosse da imputare al disinteresse di Mrs Carter nei suoi confronti[18]. Il terzo episodio riguarda la notizia del suo internamento

[15] Talfourd, pp. 89-90: "as her pecuniary resources became more ample, she was without sufficient excitement to begin on an extended romance".

[16] Talfourd, p. 90: "secluded as Mrs Radcliffe was from the world, she was tremblingly alive to every circumstance which could, by the remotest possibility, raise an inference injurious to her personal character she valued far above literary fame".

[17] Talfourd, p. 90: "She was much affected by a passage of Mrs Seward's correspondence, which seemed to her apprehensive feelings, to convey an imputation that she had allowed the dramas afterwards avowed by Miss Baille to be attributed to her pen ....".

[18] Talfourd, p. 93: "... to her [Mrs Radcliffe's] sensitive nature it seemed to bear the

in un manicomio del Derbyshire (1809) e la pubblicazione nel 1810 di un "Ode on Terror", in cui si lamenta che la Radcliffe fosse morta pazza[19]. Come si vede, tutti e tre gli episodi hanno bene a che fare con il mondo letterario e con la sua reputazione di scrittrice; ma bisognerebbe entrare nel merito dell'inconsistenza degli appigli nei primi due episodi, per apprezzare, oltre alla sproporzione tra tale inconsistenza e l'eccessivo spazio ad essi dato nella biografia, la contrapposizione con il terzo: perché darsi tanto da fare (la Radcliffe cercò di rintracciare l'autrice della falsa attribuzione, tale Mrs Eliza Jackson, inseguendola da Bath fino a Edinburgo, interessando a tale scopo anche la propria casa editrice!) per rettificare un'attribuzione già rettificata ben undici anni prima[20], e non smentire invece le recenti, numerose voci sulla sua salute mentale o lasciar correre l'edizione non autorizzata dei suoi *Poems* (dove compaiono alcune grossolane poesie non sue e si parla di lei come fosse già morta), alla quale sembra che Mr Radcliffe non sia stato estraneo?[21] Siano le bizantine circonvoluzioni riferite da Talfourd dovute alla necessità di accontentare (e aggirare) il committente oppure all'intento di esporre ironicamente la *forma mentis* di quello che fu l'unico (e autorevole!) compagno della scrittrice, quello che emerge dal racconto dei tre episodi è che a lei la sua fama letteraria interessava molto, più ancora delle voci sulla sua persona.

Anche ammesso (e non concesso) che, come suggeriscono Arnaud e Norton, Ann Radcliffe fosse afflitta, per l'umile estrazione sociale e

construction, that the excellent lady referred to [Mrs Carter] would have avoided her acquaintance. The fact, indeed, was exactly the reverse; for in the spring of 1799, Mrs Carter sent to Mrs Radcliffe a letter of introduction from a lady of high respectability at Bath, and proposed by note to wait on her on the following day; but Mrs Radcliffe, being engaged … was obliged to decline the intended honour".

[19] Talfourd, p. 95: " With more reason, Mrs Radcliffe was amazed at an absurd report … It seems … that the authoress of a Tour through England [Elizabeth Spence, *Summer Excursions* …, 1809], in noticing the Duke of Rutland's venerable and romantic seat, called Haddon House, asserted that was there that Mrs Radcliffe acquired her taste for castles and ancient buildings, and proceeded to lament that she had, for many years fallen into a state of insanity, and was under confinement in Derbyshire …. This report…also supplied material for poetry; as in an "Ode to Terror" published by a clergyman in 1810, Mrs Radcliffe is bemoaned, as having died in that species of mental derangement called "the horrors".

[20] Talfourd, p. 91: "The imputation … was … implicitly removed by two letters of a few months later date: in one of which Miss Seward, speaking of the Plays on the Passions, says, 'My literary friend now assert that they are not Mrs Radcliffe's;' and in the other, 'The literary world now assert that they are not Mrs Radcliffe's;' for, if Mrs Radcliffe had really owned them, it is scarcely probable that the literary world could so soon have discredited her acknowledgement, while the real author remained unknown".

[21] *The Poems of Mrs Ann Radcliffe*, London, J. Bouden, 1815 e J. Smith, 1816. Cfr. Norton, cap. 16.

per la sua bassa statura, da un complesso di inferiorità al limite di una grave forma depressiva, troppo poco si è detto del complesso d'inferiorità, ben più forte, che certo dovette avere il marito, il quale vive con i guadagni della moglie almeno fino a quando, dopo il successo di *The Mysteries of Udolpho* (1794), può acquistare *The English Chronicle* (1796), e che, anche così, a capo di un giornale, tanto affidabile non deve apparire alla madre della Radcliffe, se nel suo testamento (1799) ella dispone che nulla della sua eredità vada in alcun modo a beneficio del genero[22], il quale, ancora alla morte della propria madre (1809), si vedrà citare sul *Gentleman's Magazine* di febbraio, non come "Mr Radcliffe, il giornalista", ma come "il marito della celebre scrittice, autrice di parecchi romanzi e di molte altre opere di successo". Certo, anche senza menzionare questi episodi, Talfourd suggerisce che altre letture potrebbero darsi delle cause di questa anormale segregazione, che egli rende concretamente sul piano letterario, presentandoci un personaggio privato di qualsiasi vivificante parola diretta nell'ambito del linguaggio quotidiano o degli affetti. Nemmeno delle citazioni dai *journal* possiamo oggi essere certi, perché i manoscritti sono scomparsi.

L'unico manoscritto incredibilmente sopravissuto è un *commonplace book*[23], che si rivela più importante di quanto a prima vista possa sembrare. Qui la Radcliffe annota, negli ultimi due anni, le cure per le sue malattie; e queste – saltuari attacchi d'asma e disturbi digestivi – sono proprio malattie che possono avere un'origine psicologica, come pare confermare il fatto che esse sembrano scomparire durante i viaggi lontano da casa:

> On the 3d of Oct. [1822] we set off for Dover and Ramsgate, without having seen Dr S[cudamore] since the 26 of July. The uneasiness I had for some time felt about the right kidney was much relieved after the 2d day's jumble, [...] so I know the remedy for that pain, for I had no return of it all the while I was from home, nor soon after my return; nor any spasm nor difficulty of breathing except on some foggy mornings at Ramsgate and at home."[24]

[22] Cfr. *ARBB*, pp. 11-12. Il Norton (p. 188) sottolinea la non commune preoccupazione della madre della Radcliffe che il suo lascito vada a "sole and separate use and benefit" della figlia "exclusive of the said William Radcliffe her husband who is not to intermeddle therewith nor shall the same [property] be subject to his Control, Debts or Engagements".

[23] Nella Boston Public Library; cfr. Norton, pp. 238 e 284.

[24] Ann Radcliffe nel *commonplace book* (*ARBB*, p. 18).

Giustamente la Rogers lamenta che il *commonplace* book non sia stato abbastanza studiato[25], perché la considerazione delle malattie della Radcliffe, ed in particolare dell'ultima, aumenta lo spessore ironico del *Memoir* e consente di apprezzare, soprattutto nella parte finale, quanto Talfourd avesse appreso sul piano del linguaggio dalla grande maestra del fantastico. È alla fine infatti, dopo la descrizione della morte della Radcliffe, che ci si accorge che il *Memoir* ha sempre avuto un altro protagonista la cui figura, incombe, onnipresente con "le sue instancabili affettuose attenzioni"[26], in tutta la parte narrativa, così da far spiccare, per contrasto, le citazioni dai *journal* come squarci di libertà, dove praticamente mai è nominato lo zelante guardiano, il marito tanto "affezionato" che, poco dopo la morte della moglie, sposerà la governante e si stabilirà a Versailles.

Come il frontespizio di *The Mysteries of Udolpho* evoca "un atto infame", così un orribile delitto fa da epigrafe all'ultima scena della vita di Ann Radcliffe[27]: "Alcuni giorni prima della morte, la notizia, letta per caso, di uno sconvolgente assassinio commesso di recente, le era restata in mente e insieme ai naturali effetti della malattia l'aveva fatta delirare per un po'. Si era poi ripresa e in seguito restò sempre in sé. Il sei febbraio non sembrava in pericolo immediato, anche se era in uno stato di grande debolezza. A mezzanotte Mr Radcliffe aiutò a darle qualcosa da bere che ella prese, a quanto parve, con piacere, dicendo le sue ultime parole: 'There is some substance in that'. Poi cadde in uno stato di dormiveglia; ma quando Mr Radcliffe, che aveva vegliato nella camera accanto, tornò nella stanza, dopo un'ora o due, respirava piuttosto a fatica e né lui né l'infermiera riuscirono a svegliarla. Fu subito mandato a chiamare il dottor Scudamore; ma, prima che arrivasse, ella spirò tranquillamente, tra le due e le tre del mattino del sette febbraio, 1823, all'età di 59 anni"[28]. La voluta ambiguità di

[25] Cfr. *ARBB*, pp. 13-19.

[26] Talfourd, p. 100: "the unwearied attentions of her affectionate husband".

[27] Questo episodio appare inserito da Talfourd, che per il resto segue fedelmente la versione del *Annual Biography and Obituary for the Year 1824*, 8, pp. 97-98, (1842).

[28] Talfourd, pp. 102-03: "A few days before her death, an account, which she had accidentally read, of a shocking murder recently perpetrated, pressed on her memory, and joined with the natural operation of the disease to produce a temporary delirium. From this, however, she completely recovered, and remained sensible to the last. On the sixth of February, she did not appear to be in any immediate danger, though in a state of great weakness. At twelve at night, Mr Radcliffe assisted in giving her some refreshment, which she took with apparent satisfaction, her last words being, 'There is some substance in that.' She then fell into a slumber; but, when Mr Radcliffe, who had been sitting up in the next room, reentered her apartment, in the course of an hour or two, she was breathing rather

questo resoconto, rilevata anche dai contemporanei all'indomani della pubblicazione del *Memoir*[29], pare confermata dallo stesso Talfourd, che in una lettera a Miss Mitford racconta come Mr Radcliffe scoppiasse a piangere ogni volta che si nominava "la cara defunta", come per un qualche senso di colpa[30].

È comprensibile che Talfourd, essendo un giovane avvocato, promettente ma agli inizi della carriera, non volesse esporsi troppo[31] e la sua sottile ironia, i suoi *understatement*, le giustapposizioni, le piccole incongruità, i sottintesi, le omissioni, che pure provocarono le reazioni dei recensori del *Memoir*, sono poi stati, quando non trascurati, certo sottovalutati da critici che, come la Rogers e il Norton, hanno accumulato notizie e informazioni che avrebbero dovuto metter in rilievo la costante ambiguità con cui il biografo segnala il proprio condizionamento e sollecita una lettura più profonda del suo racconto.

Ann Radcliffe era nata a Londra il 9 luglio 1764, figlia unica di William Ward, merciaio in Holborn, e di Ann Oates, allora trentaseienne. Nonostante l'umile condizione sociale, la famiglia era ben imparentata: per parte di padre con William Cheselden, medico di Giorgio II; da parte di madre con Sir Richiard Jebb, medico famoso, e con Thomas Bentley, socio di Wedgwood nella nota fabbrica di ceramiche. Quest'ultimo rappresenterà un influenza determinante sulla futura scrittrice, che fin dall'età di cinque anni andrà frequentemente in visita nella grande e bella casa di Chelsea, dove lo zio riceve la brillante società del

hardly, and neither he nor the nurse was able to awake her. Dr Scudamore was instantly sent for; but, before his arrival, she tranquilly expired, at between two and three o'clock in the morning of the seventh of February, 1823, being in the 59th year of her age".

[29] Cfr. *The London Magazine*, (September 1, 1826, cit.) dove l'autore del *Memoir* è accusato di soffocare i lettori con "mysteries of the most perplexing and inexplicable kind" (p. 39) accumulando "more mysteries than are to be found ... in any of Mrs Radcliffe's work" (p. 35). Cfr. Arnaud, *cit.*, p. 311. L'ultima frase pronunciata dalla Radcliffe può avere un duplice significato: 1) "C'è del senso in questa faccenda", e questo significato soddisferebbe William Radcliffe che tanto ci tiene a dimostrare che la moglie è morta in perfetta salute mentale; 2) "C'è dentro qualcosa [in ciò che le è appena stato dato da bere dalla *nurse* (forse la futura Mrs Radcliffe?) con l'aiuto del marito. Infatti solo se con *nurse* s'intende l'*housekeeper*, si può spiegare un'assenza di circa due ore dalla stanza della malata]".

[30] Lett. to Revd. W. Harness, cit.

[31] Il *Memoir* uscirà anonimo: "... for professional reasons, I should not wish my name to be announced in connexion with the work [the *Memoir*] – though Heaven knows I should be proud enough of such a connexion if it would not frighten my Clients as much as the skeleton behind the Veil in the Mysteries of Udolpho!"; cfr. Letter to Henry Colburrn, 9 Sept. 1825, in Norton, pp. 247-48.

Presunto ritratto di Ann Radcliffe
Da un'incisione in *The Romance of the Forest*, London, J.S. Pratt, 1853

tempo, dal Dr Priestley a Mrs Ord, Mrs Piozzi, Elizabeth Montague e perfino Benjamin Franklin. Qui (e più tardi nella residenza di Turnham Green dove, accanto all'autore di *The Botanic Garden*, incontrerà anche il famoso ceramista Mathew Boulton, il socio di James Watt), certamente, a contatto con il disegno e la pittura delle ceramiche, comincia a svilupparsi quell'"occhio da pittore" da tutti riconosciutole. A sette anni si trasferisce a Bath, dove il padre si occupa della filiale aperta da Bentley & Wedgwood, e con un certo successo, se nel 1779 la famiglia trasloca dai Westgate Buildings alla centrale ed elegante Milsom Street. Può quindi frequentare ambienti medio-alti e conoscere Mrs Siddons e probabilmente anche le sorelle Lee. Come si sa, *The Recess* di Sophia Lee (1783-85) esercitò una grande influenza sulla produzione narrativa della Radcliffe. A Bath, il 15 luglio del 1787, sposa William Radcliffe, un coetaneo, figlio di un merciaio di Holborn, il quale, diplomato all'Oriel College di Oxford (dopo aver tentato, senza successo, al Trinity College di Cambridge), si iscrive al Middle Temple di Londra, dove segue gli studi di legge, che poi abbandona per darsi al giornalismo e all'attività di traduttore, per mantenere la famiglia. È in questo periodo che Ann comincia a scrivere: pubblicherà, in rapida successione, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797). L'ultimo *romance*, *Gaston de Blondville*, composto nel 1802, sarà pubblicato postumo insieme a un *metrical romance*, *St Alban's Abbey* ed altre poesie. I primi tre romanzi apparvero anonimi. Il successo esplode con *The Romance of the Forest* e soprattutto con *The Mysteries of Udolpho*, veri e propri *best-seller*, tradotti in varie lingue e portati sulla scena, insomma dei *must* per la società mondana e letteraria del tempo. Nel 1796 Ann Radcliffe "accompagna il marito" nel suo primo ed unico viaggio oltre la Manica: il resoconto del viaggio, *A Journey made in the summer of 1794*, fu pubblicato nel 1795 con notevole successo. Ed anche *The Italian* fu considerato da parecchi recensori la sua opera migliore dal punto di vista letterario.

Se fino a questo momento (1798) Ann fa vita sociale[32], pranza, conversa, canta in pubblico, va a teatro, ai concerti, soprattutto di musica religiosa e d'organo in particolare, proprio nel pieno del successo scompare letteralmente dalla circolazione. Per vent'anni (1803-1823)

[32] Cfr. J. Farington, 28 August 1797, *The Farington Diary*, ed. J. Greeig, 8 vols, London, Hutchinson, 1923-28, vol. I, p. 214: " Marchi called—He dined yesterday with Mr & Mrs Radcliffe the Authoress ...".

Joseph Wright of Derby, *Il lago Derwent con lo Skiddaw sullo sfondo*, 1795-96, olio su tela

non si sa praticamente nulla, tranne che faceva viaggi alcune volte all'anno in Inghilterra[33]; viaggi che, col passare del tempo, divennero sempre più brevi e più vicini a Londra, fino a ridursi a semplici scampagnate in giornata[34]. Sembra che Ann abbia continuato a scrivere, ma cosa o quanto non è dato sapere. A Talfourd William Radcliffe diede solo *St. Alban's Abbey*, un lungo racconto in versi in dieci canti, ed alcune poesie composte significativamente a partire dal 1812, l'anno in cui la poetessa va a stare nel Berkshire ai bordi della foresta di Windsor, in "a small cottage in the town"[35], dove rimane alcuni anni (fino al 1815), mentre il marito sta a Londra al giornale. I pochi aneddoti risalgono a questo periodo, alle sue passeggiate tra gli alberi, all'incontro con le principesse nel parco e alla sua amicizia con Mary Berry (1763-1852), la scrittrice amica di Horace Walpole, e notoria amante della scultrice Anne Seymour Damer (1748-1828)[36].

[33] "Always once, and generally twice in the year, they took a journey ..." (Talfourd, p. 15).

[34] Cfr. p. 55.

[35] J.T. Smith, *Nollekens and His Times*, 2 vols., London, Henry Colburn, 1828, I, p. 169, in Norton, pp. 226-27.

[36] Cfr. Norton, cap. 16, "Sequestered at Windsor", pp. 219-35. Il capitolo contiene tutte le informazioni esistenti sui tre anni trascorsi dalla Radcliffe a Windsor – dal fatto

J.R. Cozens, *Vista di Windsor da Sud-Ovest*, 1792, acquerello su carta

Tornata a Londra (forse inaspettatamente[37]) e lasciata la casa di proprietà in China Terrace, (di fronte alla quale nel 1812 si era incominciato a costruire il grande manicomio New Bethlehem Hospital, con le statue della Follia e della Malinconia depressiva sul portale) passa gli ultimi anni a Pimlico, in Stafford-row 5, di fianco a quella che era ancora Buckingham House, uno dei posti più "allegri" e "malsani" della città[38]. "Saziata ormai la curiosità di viaggiare, poichè

che abitava nella casa di probabili parenti di nome Ward ai suoi rapporti con le persone che in quegli anni si trovavano a Windsor, come per esempio la duchessa di Leeds (a cui era stata dedicata l'edizione del *RF* del 1794). Sono proprio queste scarse informazioni che fanno apparire ingiustificata l'ipotesi (del tutto convenzionale) del Norton che Ann fosse stata allontanata da casa durante un attacco della sua malattia depressiva: con le stesse ragioni, anzi con qualcuna in più, potremmo ipotizzare la fuga dal marito-guardiano presso parenti e amici che la stimavano.

[37] Qui si profila un altro mistero cui da forma Michael Sadleir nel suo saggio sul *TLS* (March 29th, 1928, p. 242): nel 1815 esce un'edizione non autorizzata dei suoi *Poems* con alcune rozze poesie non di sua mano (edizione ripubbl. l'anno successivo con l'ulteriore aggiunta di un "Fragment"), nella cui breve introduzione (secondo il Norton di mano maschile, p. 232) si parla della Radcliffe al passato come fosse già morta. È un fatto che tale pubblicazione non è mai stata disconosciuta, ma è stata totalmente ignorata, sia quando era viva, sia nel *Memoir* di Talfourd. Tale silenzio non può che far pensare (secondo Sadleir e Norton) a una tacita autorizzazione della famiglia, vale a dire di William Radcliffe, in attesa di un triste evento, che invece non si verificò.

[38] Il termine "cheerful" è usato nel *Obituary* (*New Monthly Magazine and Literary Journal*, ns, May 1823, p. 232); in realtà il sito (Stafford-row è proprio dietro Buckingham House)

aveva già visto tutti i posti più belli nel raggio di cento miglia intorno a Londra, e incominciando ad apprezzare le comodità domestiche, restrinse l'ambito delle sue gite. Invece di fare viaggi lunghi, i signori Radcliffe noleggiavano una carrozza nei mesi estivi e con questa solevano fare frequenti gite in bellissimi posti nei dintorni di Londra, dove pranzavano e passavano la giornata in una buona locanda, per poi far ritorno la sera. I loro luoghi di villeggiatura preferiti erano Esher, Stanmore, Richmond, Southgate, e Harrow, soprtutto quest'ultimo, dove prendevano una camera, non la più grande, ma quella con la vista migliore, dalla quale spesso si poteva vedere distintamente il bosco di Crawley, vicino ad Ashridge"[39]. Con la sua a superba ironia[40] questo

era comunemente considerato un luogo "unhealthy" e malarico, nocivo alla salute: "A man must be something less or more than a king, to keep his health in that palace for any length of time", scrive l'autorevole Mr [John Claudius] Loudon (1783-1843) *editor* of *The Gardener's Magazine* ("The New Palace in St James Park", in *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction*, vol. x, no. 273, supplementary number, 1828, p. 258). Le cause dell'insalubrità individuate da Mr Loudon sono: "fog", "watery vapour ... entitled to be called *malaria*", "the ponds in St James's, the Green, and Hyde Parks, Kensington Gardens, and the Regent's Park as pestilential nuisances to all around them".

[39] Talfourd, p. 96: "[1] As, however, curiosity was satiated with exploring all the finest country within 100 miles of London, and she became more attached to the comforts of home, she contracted the sphere of her excursions. [2] Instead of making journeys of length, Mr and Mrs Radcliffe hired a carriage for the summer months, in which they were accustomed to make frequent trips to beautiful spots in the neighbourhood of London, where they dined and spent the day at some good inn, and returned in the evening. [3] Esher, Stanmore, Richmond, Southgate, and Harrow, were they favourite places of resort, especially the latter, where they chose the room, not the largest, but which commands the richest prospect, and where Crawley Wood, near Ashridge, could be often distinctly seen".

[40] Un'analisi testuale adeguata alla sottigliezza dello stile ironico di Talfourd richiederebbe troppo spazio, ma questo brano esemplare esige almeno alcune osservazioni. Nel periodo [1] una prima spia ironica è data da *within 100 miles of London*, il limite quantificabile che sazierebbe la curiosità della Radcliffe, oltre al *became more attached to the comforts of home*, come a dire che prima non lo era, contrariamente a quanto si era asserito fin dall'inizio sul suo gusto per la vita ritirata (p. 15). Il secondo periodo [2] comincia con un suggerimento che sarebbe superfluo se non avesse lo scopo di sottolineare ulteriormente il contrasto ironico tra la sazietà all'interno delle *100 miles of London* e la conseguente *contrazione* del raggio delle sue escursioni: *invece di fare viaggi più lunghi* (come sarebbe stato logico), i Radcliffe fanno *frequenti* gite a dei *beautiful spots* (il più lontano dei quali, Harrow, è a 9 miglia da casa, Esher a 3, Southgate e Richmond a 8!) di cui, si è appena detto, non aveva più curiosità alcuna. Non solo, ma queste gite, descritte in modo (*dined* and *spent the day* at some *good inn*) da soddisfare più i parametri di Mr Radcliffe che della moglie, hanno luogo solo nei mesi estivi e con una carrozza a nolo. E perché al lettore non sfugga la tirchieria di Mr Radcliffe, ecco di nuovo una frase – *not the largest* – che sarebbe superflua, se non avesse, oltre allo scopo di suggerire la meschineria del marito, anche quello di evocare il senso di ristrettezza e di soffocamento: la scena si chiude infatti con Ann tutta protesa verso il lontano bosco di Crawley, che spesso (non sempre!) si riesce a vedere dalla *good inn* in cui si trovano. E per sottolineare detta scena, Talfourd prosegue parlando della grande passione della Radcliffe per la foresta di Windsor e inserendo un brano delle sue

brano ci dice perché, insieme con questi "viaggi", vengano meno i suoi *journal* con le loro splendide descrizioni di paesaggio, e con essi anche la salute.

John Constable, *Hampstead Heath*, 1820 ca, olio su tela

Il *comonplace* book con la sua registrazione delle prescrizioni mediche dal maggio al novembre del 1822, per quanto indagato in maniera approfondita, non ha certo contribuito a diradare "il mistero che avvolge i suoi ultimi giorni"[41], gettando una qualche luce sul suo stato di salute, fisico e mentale. Si discute sulla causa della morte, se bronchite o, come sembra meno probabile, asma, una malattia certamente di origine psicosomatica, di cui pare aver sofferto almeno

"vivide" descrizioni. Il *Memoir* è tutto fatto così: sottilmente costruito, quasi Talfourd si fosse impegnato in un'imprescindibile sfida a segnalare anche la più insignificante delle "verità" del suo pignolo committente. È proprio questo suo "command of words" e "delight in being fine" ad accendere l'attacco dell'anonimo recensore del *London Magazine* (cit., p. 35) che tentava (significativamente) di smontare l'ambiguità, ridicolizzando il linguaggio retorico del biografo.

[41] *ARBB*, p. 20.

a partire dal 1810 e, significativamente, in modo alterno[42]. Il Norton s'interroga ripetutamente sul rapporto tra malattia fisica e malattia mentale per concludere, in maniera affatto convincente, che la malattia fisica è conseguenza di quella mentale. Robert Miles va direttamente alla questione dell'origine della malattia, fisica e mentale insieme, per chiedersi se forse l'ammalato non fosse proprio il marito, a giudicare dalla paranoica insistenza sulla sanità mentale della moglie dopo la sua morte, mentre quando era in vita, pur avendo a disposizione il proprio giornale, non aveva mai fatto nulla per smentire la voci della sua follia[43]. Anche senza istruire il processo sollecitato dagli abbondanti indizi a carico di William Radcliffe, il quadro accusatorio era già abbastanza chiaro nel *Memoir* del giurista Talfourd: la morte della Radcliffe fu dovuta, se non a una medicina sbagliata, alla mancanza o meglio alla sottrazione della medicina giusta: se è vero (come afferma lei stessa[44]) che Ann pareva guarire dall'asma, dalla bronchite e dagli inconvenienti della sedentarietà, solo quando era lontana da casa, in viaggio, è un fatto che invece passò gli ultimi otto anni della sua vita reclusa in casa, uscendo solo d'estate per qualche passeggiata con una carrozza a nolo. Eppure William Radcliffe non aveva problemi economici (se è vero che la seconda Mrs Radcliffe erediterà la considerevole cifra di 8000 £)!

Talfourd ci mostra Ann viva e vitale, piena di energia fisica e mentale nelle sue descrizioni di viaggio, avvertendoci che solo in quest'ambito è possibile entrare in contatto "[with] her mind in its undress", "[with] her feelings as they were undisguised"[45]; e certamente non è per caso che la prima descrizione (durante un viaggio nel Kent nell'autunno del 1797) sia introdotta da uno scorcio che mostra Ann che scrive alla locanda di Hythe, mentre "Mr Radcliffe è andato a cavallo fino a Folkestone"[46]. In queste sue descrizioni è evidente il piacere dell'occhio che percorre e disegna e dipinge il paesaggio con lo stesso slancio e la stessa soddisfazione prodotti da una necessità vitale e fisiologica. Toglierle il paesaggio e la sua mutevole varietà è toglierle l'aria. E non è per caso che Talfourd costruisce il suo ritratto

[42] Cfr. Talfourd, p. 100; *ARBB*, pp. 14-19; Norton, pp. 242-43.

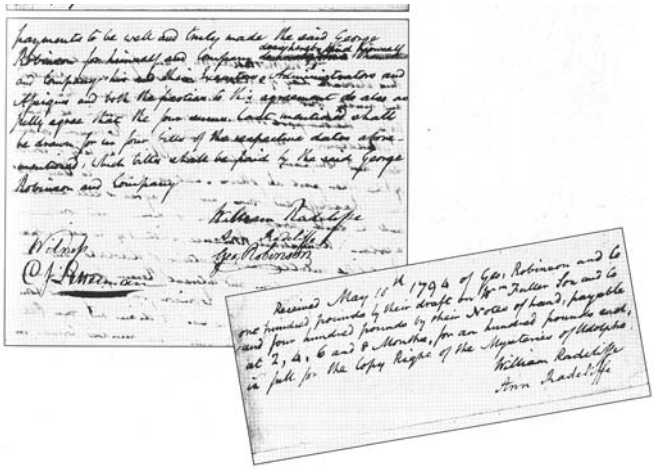
[43] Cfr. R. Miles, *Ann Radcliffe The Great Enchantress*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995, p. 30. Anche il Norton, avanzando la credibile ipotesi che l'*editor* dei *Poems of Ann Radcliffe* del 1815 ed autore di alcune poesie ivi inserite fosse il marito stesso, parla di "an inferior (and maniac poet)" (p. 233).

[44] Cfr. n.[24].

[45] P. 16.

[46] Talfourd, p. 16.

affidandosi alla reazione emotiva del lettore, trascinandolo in giro per l'Inghilterra a condividere, senza intrusioni o distorsivi commenti, le emozioni della poetessa-pittrice per quasi tutto il centinaio di pagine del *Memoir*: non aveva altro modo Talfourd, per far risaltare la paternalistica ipocrisia con cui è descritta la "felice" e "volontaria" reclusione della scrittrice, che suscitare nel lettore un'impressione di innaturalezza e un senso d'ingiustizia.



Dal contratto di *The Mysteries of Udolpho* in data 11 marzo 1794 [Norton, pp. 148-49]

Mr Radcliffe, non si deve dimenticare, aveva il diritto e il potere di far vivere la moglie come egli pensava che fosse giusto, anche se si trattava, oltre che vivere "elegantemente fuori dal mondo", di smettere di scrivere per la pubblicazione. Il contratto per la pubblicazione di *The Mysteries of Udolpho*, con la firma di Mr Radcliffe che precede quella dell'autrice, diventa il significativo simbolo di una condizione "gotica" (che sarà ben descritta da Anne Brontë in *The Tenant of Wildfell Hall*, 1848), sopratutto se pensiamo a una voce riportata da Charlotte Smith, probabilmente raccolta, intorno al 1802, presso il comune editore Cadell and Davis: "Mrs Ratcliffe is restrained by the authority of her husband from calling any more 'spirits from the vasty deep' of her imagination"[47]. In maniera appropriata, parlando di un'appassionata viaggiatrice come la Radcliffe, Talfourd presenta

[47] Letter to Revd. Joseph Cooper Walker cit. in A.D. McKillop, "Charlotte Smith's Letters", *Huntigdon Library Quarterly*, 15, 1951-2, p. 255.

i suoi *romance* come progressive escursioni nelle "vaste regioni" della "terra incantata" del *romance*[48]; ebbene, a conferma della voce raccolta dalla Smith, dopo il successo di *The Italian*, non solo l'accesso a queste regioni non viene più nemmeno tentato, ma anche ciò che ne alimentava il desiderio – il viaggio ossia il cambiamento di luogo e di ambiente con il variare del paesaggio naturale e sociale – viene dosato per la mera sopravvivenza: "una o due volte l'anno"[49]. E allora, quando la reclusione invernale[50] e l'incessante sorveglianza del marito (che nel frattempo ha ceduto il giornale) chiudono definitivamente anche le ultime finestre, Ann non può che spegnersi[51].

In fondo il *Memoir* ha tutti gli indizi per essere letto come una storia gotica, del tipo di *A Sicilian Romance*, con la sua eroina costretta a vivere segregata e lontana da ciò che ama. Il giovane Talfourd ha messo tutta la sua abilità per trasformare il *Memoir* in una, sia pure

[48] Cfr. p. 10: "The first [*The Castles of Athlyn and Dunbayne*]… has little of reality, or life; as if the author had caught *a glimpse of the regions of romance from afar,* and formed a sort of dreamy acquaintance with its recesses and glooms. In her next work, the "Sicilian Romance", she seems to obtain *a bird's-eye view of all the surface of that delightful region*—she places its winding vales and delicious bowers and summer seas before the eye of the mind—but is as yet unable to introduce the reader individually into the midst of the scene, to surround him with its luxurious air, and compel him to shudder at its terrors. In the "Romance of the Forest", *she approaches and takes up her very residence in the pleasant borders of the enchanted land*; the sphere she chooses is small and the persons limited; but here she exercises clear dominion, and realizes every thing to the fancy. The "Mysteries of Udolpho" is the work of *one, who has entered and possessed a mighty portion of the enchanted land; who is familiar with its massive towers and solemn glooms*—…"

[49] Talfourd, p. 15.

[50] L'inverno del 1822 fu particolarmente rigido e i Radcliffe, oltre ad abitare in un luogo umido e malsano, non disponevano di una carrozza. Sulla causa dell'ultima malattia, la *Annual Biography and Obituary* dice: "She had been out in the cold on that day [the 9th of January], and in the night she complained of a difficulty in breathing." (cit., p. 97).

[51] "inflammation of the membranes of the brain", afferma il certificato del Dr Scudamore che viene allegato (!) per "dare tutte le spiegazioni, che si possono desiderare sulla natura della malattia di Mrs Radcliffe": in realtà, anche tenendo conto della terminologia medica ottocentesca, tale diagnosi così generica (delirio, menengite o altro) aumenta l'ambiguità perché non concorda con il racconto precedente di Talfourd-William ["On the eleventh of January, Dr Scudamore … was called in, and did everything for her … but *in vain* … On the six of February she did not appear in immediate danger …" (p. 102)]. Il Dr Scudamore dice infatti: "In the early part of January 1823, in consequence of exposure to cold, she was again attacked with inflammation of the lungs … At the end of three weeks however, and contrary to all expectations, *the inflammation of the lungs was overcome*; and the amendment was *so decided*, as to present a slight prospect of recovery. Alas! Our hopes were soon disappointed. Suddenly, in the very moment of seeming calm from the previous violence of disease, a new inflammation seized the membranes of the brain. The enfeebled frame could not resist this fresh assault; so rapid in their course were the *violent symptoms*, that medical treatment proved wholly unavailing. In *the space of three days*, death closed the melancholy scene …" (pp. 103-04).

sommessa, *vindication*. I brani di diario scelti spaziano dal 1797 al 1822 – gli anni del silenzio, come scrive Arnaud – e mostrano Ann isolata nella propria passione o che cerca di isolarsi: "Viaggiava sempre con molti libri, e mentre lei scriveva, Mr Radcliffe si divertiva a leggerli"[52]. Il marito non compare nelle sue descrizioni, è nominato una o due volte e solo per essere allontanato, come durante l'escursione sulla spiaggia per ammirare Beachy Head dal basso:

> Within half a mile of the great front, unable to proceed further; sat down on a block, wearied out, *desiring William to go on*; he was soon hid by a turn of the cliffs. Almost frightened at the solitude and vastness of the scene, though Chance [her dog] was with me. Tide almost out; only sea in front; white cliffs rising over me, but not impending; strand all around a chaos of rocks and fallen cliffs, far out into the waves; sea-fowl wheeling and screaming; all disappeared behind the point, beyond which is the great cliff; but we had doubled point after point in the hope that this would be the next [...] after one remote point gained, another and another succeeded, and still the great cliff was unattained; the white precipices beautifully varied with plants, green, blue, yellow and poppy. Wheat-ears flew up often from the beach: Chance pursued them.[53]

Come si vede, Talfourd da prova di conoscere bene il suo "soggetto" sul piano letterario: adopera il linguaggio e la tecnica della grande scrittrice del pittoresco per presentarla come lei avrebbe presentato se stessa, attraverso una sequenza di "quadri" che illuminano e accostano aspetti diversi della sua personalità[54].

Lungi dall'essere una monomaniaca amante della natura solitaria e delle rovine, Ann osserva interessata la vita alla locanda, dagli interni

[52] "She always travelled with a considerable number of books, and generally wrote, while Mr Radcliffe derived amusement from reading them" (p. 16).

[53] Dal diario di un viaggio nel sud dell'Inghilterra nel luglio del 1800, p. 41. Come osserva anche Arnaud, nel *Journey Made in the Summer of 1794 Through Holland and the Western Frontier of Germany... to which are Added Observations During a Tour to the Lakes...* (1795) abbondavano invece le citazioni della presenza di William: qualche grossa malefatta da parte sua deve essere intervenuta a mutare il loro rapporto, probabilmente dopo l'acquisto di *The English Chronicle*, come sembrano confermare le disposizioni contro il genero nel testamento della madre della Radcliffe (cfr. n.[22]).

[54] Talfourd attira di proposito l'attenzione su questo suo metodo, sottolineando di continuo il suo procedure per scelte e per tagli: "The following is an extract from her account of that mansion ..." (p. 64); "The following is a small portion of Mrs Radcliffe's reminiscences ..." (p. 69); "The following extracts bear but a small proportion to her entire journal ..." (p. 74); "From some very extensive notes upon this ancient seat of the Sidneys, we extract the following: ..." (p. 82); "The following is her note of her walk to the summit of the hills: ..." (p. 86); ecc.

agli ospiti, e riesce a trarre divertimento perfino dagli inconvenienti di un eccessivo affollamento:

> Went to the George Inn, a very large handsome house, with many galleries and staircases. Handsome furniture and excellent accommodation, except that you could get nothing when you wanted it. We had fish brought without plates, and then plates without bread. All this owing to a vast throng of company, two hundred vessels or more being detained by winds [...] Nothing but ringing of bells and running of waiters. If you ask a waiter a question, he begins a civil answer, but shuts the door before you have heard it all. It was very diverting to hear the different tones and measure of the ringings, particularly about supper time, and the next day about five, when everybody happened to be dining at one and the same time, to hear them all ringing together, or in quick succession, in different keys and measure, according to the worn out, or better, patience of the ringer. Those different keys enabled me to distinguish how often each bell was rung before it was answered; also the increasing impatience of the ringer, till, at the third, or fourth summons, the bell was in a downright passion. There was a mischievous amusement in this, after we had gone through the delay ourselves, and gotten what we wanted. Such life and bustle is inspiriting, for a little while[55].

In un altro scorcio di diario si vede una Radcliffe che osserva e ascolta attenta (ma sarebbe meglio dire "avida") i suoi compagni di viaggio durante la traversata per Ryde (sull'isola di Wight):

> It was a grand and glorious sight, this anchored fleet, at various distances on the gleaming waves, some in shadow, others upon lines of distant light, of coldest Silver. Among other passengers were two Missionaries going to Sierra Leone in the brig Minerva belonging to Mr Macauley: the eldest Wilhelm, a German, the younger a Persian; modest, sedate, well-intentioned men; had some knowledge of Greek; one of them was taking his wife with him [...] Another captain of a trading ship was a passenger, Captain Reynolds, going to his ship, the Crescent, bound for the Mediteranean: a plain, steady, grave seaman, of the old stamp; good sense with a pious tender heart [...] Captain——, a Cornish man, going to his ship, the Commerce. These two captains had met "on strands afar remote", and now, by accident, on board this packet. One of them accosted the other with an apology for some apparent inattention at Malta, where they had last parted [...] They talked of parts of Smyrna, Constantinople, and other ports beyond the Straights as familiarly as they could of London or Bristol. Mr W——, a London merchant, having a seat somewhere in the west, a tall thin man, about sixty, with

[55] Dal *Journal* del viaggio a Portsmouth e all'isola di Wight nell'autunno del 1811 (Talfourd, pp. 74-75).

> [...] The captain of the packet, formerly a pilot, had a keen, steady, dark eye, with a brow low-bent, from attention to distant objects, and a countenance quick and firm, that seemed to say he was master of his business and proud of it.[56]

Che una ritrattista appassionata come quella sopra presentata rifugga, come asserisce il *Memoir*, dalla vita sociale, ossia dal serbatoio del proprio materiale, suona poco credibile, anche perché con ulteriori *extracts*, Talfourd mostra una Ann Radcliffe che condivide in pieno la grande passione dei suoi contemporanei per le arti visive, (la pittura, la scultura, l'architettura, dall'arredamento ai giardini, alla scenografia) la cui soddisfazione implica frequentazioni sociali.

> We were astonished at the extent of this mansion [Knole House], and at its vast collection of portraits. Warwick Castle has the greatest number of Vandyke's pictures; Blenheim of Rubens's, Knole of Holbein's, with many Vandyke too [...]
>
> At the upper end of the lofty and noble hall ... the statue of Demosthenes ... The brown gallery is almost covered with portraits by Holbein ... the countenance of Girardini, the composer, gives you the idea that he is listening to the long-drawn notes of his own violin. Holbein's Erasmus ... must be truth itself: the keen and quick, small eye; the humorous, though serious smile; the thin finely pointed, yet bending nose; the thin-drawn lip and chin, are all ezquisite ... that in the middle is of Luther. His bluff, blunt, strong habits of expression; his dauntless and persevering mind ... Queen Elizabeth ... Salisbury ... Burleigh ... Leicester, sturdy and crafty.
>
> Lord Surrey, the poet ... In the dressing-room are three Earls of Dorset, and drawings by Titian and Michael Angelo ... among many fine pictures is one of Sir Theodore Mayerne, physician to James the First ... Hoppner's copy of his portrait of Mr Pitt, ... Fletcher ... Beaumont ... a group of portraits painted by Sir Joshua Reynolds with one of himself ... On his right is Doctor Johnson ... On the left is Goldsmith ... Garrick with a most pleasant and living look ... Burke vulgarized by Opie. Betterton, the actor ... Pope, old, wrinkled, spectre-like. Swift, Otway, heavy, squalid, unhappy ... Dryden, in his velvet cap ... Addison, mild. Waller, thinner and older than usual ... Lord Gowry and Vandyke by the latter ... [57]

Questi brani rendono della cultura e del *taste* della Radcliffe un'immagine che concorda con un'educazione nella casa e nell'ambiente intellettuale di Thomas Bentley:

[56] *Ibidem* (Talfourd, pp. 76-7).
[57] Dal *Journal* della visita a Knole House nell'autunno 1807 (Talfourd, pp. 69-72).

> The entrance [of Belvedere House, Erith] is to a light, elegant hall, or vestibule, of French grey stucco [...] the floors covered with oil-cloth, of a small pattern, in shades of blue. On the right, through an ante-room of elegant simplicity, pass to a dining room; the walls of French-grey: silk-moreen curtains, orange; chocolate-coloured fringe. Over the door, two exquisite views of Venice, by Canaletti; the Alchymist, Teniers, in a corner near the fire; then Rembrandt (by himself), looking out of the picture, with a broad smile, a coarse but arch countenance; Van Trump, the Dutch Admiral, a bluff countenance, as if the habits of a seaman predominate over those of the officer [...] In a shaded corner, near the chimney, a most exquisite Claude, an eyening view, perhaps over the Campagna of Rome. The sight of this picture imparted much of the luxurious repose and satisfaction, which we derive from contemplating the finest scenes of Nature. Here was *the poet* as well as *the painter*, touching the imagination, and *making you see more than the picture contained.* You *saw* the real light of the sun, you *breathed* the air of the country, you *felt* all the circumstances of a luxurious climate on the most serene and beautiful landscape; and, the mind being thus softened, you almost fancied you *heard* Italian music on the air—the music of Paisiello; and such, doubtless, were the scenes that inspired him.[58]

In queste note stese come appunti, senza alcuna idea di pubblicazione, emerge con chiarezza la poetica della Radcliffe, il suo atteggiamento davanti al paesaggio naturale o dipinto e confermano, come sostiene Arnaud, che "l'originalità delle sue descrizioni sta nel fatto che, lungi dall'essere prodotte dal caso o semplicemente dalla sua fantasia, poggiano invece sui principi estetici dei teorici più celebri del Settecento"[59]. Qui compaiono infatti delle osservazioni critiche che mai troveremmo nei romanzi e che definiscono i suoi scopi e la sua terminologia:

> This view [from the summit of the Malvern Hills] is great and comprehensive, but not sublime; the elevation reducing the importance of other heights, so that no single object remains sufficiently striking, either in form or character, to arrest attention, and break the uniform harmony of that rich and woody scene, the vale of the Severn [...] It is indeed a defect in the scene, that there are no other supereminent heights, except those which are too distant to have a fully impressive effect. Even Breedon-hill, that broad feature in the vale of the Severn, was hereto much lowered [...] One of the most striking circumstances was the *vast sweep of shadows and lights thrown from the clouds over this great prospect.* The *mottled*

[58] Dal *Journal* della visita a Belvedere House (Erith), al tempo residenza di Lord Eardley, nel giugno del 1805 (Talfourd, pp. 64-65).
[59] P. Arnaud, *cit.*, p. 362.

> *expanse of moving lights* over the surface of the wide vale sometimes resembled the billows of a sea, on which you look down from some lofty cliff. *The light brought out the villages and mansions on the knolls of Hertford-shire surprisingly*; and many are most charmingly seated.[60]

Aveva ragione il recensore della *Critical Review* quando osservava che "she is one of the few tourists who have diminished the regret that they were not accompanied by a painter. We say diminished, for what might not have been expected from the mutual aid of the pen and the pencil!"[61]

L'autrice del brano che segue è certamente un pittore, come rivela anche l'ultima frase, con cui, in conclusione, si preoccupa di sottolineare il punto di osservazione:

> Rejoice to look again on a peopled sea, and prefer this point of the Isle [of Wight], for animated and beautiful scenery, to any other. The back of the island has very extensive view; and, for that extensiveness, may be called grand; but there are no mountain lines, no shapes, that overwhelm us with admiration: the want of wood forbids them magnificence. The undercliff is wild and romantic, rather than grand; but the sea horizon from it, is often very grand. Upon the whole *I prefer rich beauty to wild beauty*, unless accompanied by such shapes of grandeur as verge upon the sublime. Lovely sun-set; a roseate, melting into saffron and shades of blue; some light purple streaks. Below, the dark woody line of shore bending towards Cowes, the bay at its feet, purpled from the clouds. *All this seen from our bed-room windows, above and between lofty trees*.[62]

Una pittrice in grado di evocare atmosfere con pochi colpi di pennello:

> From Bexhill, descended between the high, shrubby banks of lanes. So narrow, that the wheels seemed to fill the passage [...] Breathing honey-suckle on the banks; deep twilight. Heard the sea frequently on our right when the wheels stopped [...] Near eleven, before we reached Hastings; no moon, starlight; milky-way very lucid; seemed to rise out of the sea. Solemn and pleasing night-scene. Glow-worms, in great numbers, shone silently and faintly on the dewy banks, like something

[60] "Oct. 21, 1812", Talfourd, pp. 87-88.

[61] Review of *A Journey made in the Summer of 1794* ..., (*Critical Review*, 2nd ser. 14, July 1795, pp. 241-55) in *The Critical Response to Ann Radcliffe*, ed. D.D. Rogers, London and Westport, CT, Greenwood Press, 1994, p. 43.

[62] Dal *Journal* del viaggio fatto nel luglio del 1800 (Talfourd, pp. 53-54).

> supernatural. Judgement of Shakespeare in selecting this image to assist the terrific impression in his ghost-scene. May be called earth-stars.[63]

ma anche di rendere drammaticamente scene e avvenimenti con poche battute. Il brano prosegue:

> The coast patrols passed us: How far to Hastings? Three miles. Further on had a narrow escape: horse and chaise suddenly plunged down a bank into the pebbles; nearly overturned. Happily our horse stood quite still, after the shock; I walked the rest of the way. Pass under grand, dark rocks, disjunted and staring up in splintered points, and huge masses.[64]

I brani scelti da Talfourd confermano che la Radcliffe condivise per tutto l'arco della sua vita anche l'altra grande passione dei contemporanei, per il teatro, per la scenografia e per la musica. Questa vocazione per la regia – che si rivela nell'agile sicurezza con cui usa la "macchina da presa" facendo passare il paesaggio davanti agli occhi dello spettatore attraverso una serie di inquadrature in un naturale e spontaneo susseguirsi di panoramiche, primi piani, sfondi, particolari, controluce – spicca fin dal primo *journal*, quello del viaggio nel Kent nel settembre del 1797:

> Between Gravesend and Rochester, the road [...] commands delightful views of it, expanding to great breadth, and in length reaching toward the Nore; ranges of distant hills in Essex and Kent finally close the prospect. The shores green and rich, and the water covered with sails tacking in all directions [...] Continual villages; neat and pleasant country houses, with lawns and shrubberies and high-walled kitchen gardens. Views of the river. The dignity of these views now much increased; the distant hills run out into long ridges, and fold one behind the other. The river often seen between green-dipping hills, and then opening in vast majesty. Descended towards Rochester: solemn appearance of the castle, with its square ghastly walls and their hollow eyes, rising over a bank of the Medway, gray and massive and floorless; nothing remaining but the shell. From the bridge looked on the right, up the Medway, winding broad between woody picturesque heights, sometimes shelving into points. On the left, the river busy with shipping, as it winds round the town, towards the Thames and very broad.
>
> Made our way in the gig through the long narrow streets, and then, leaving Chatham on the left, mounted a very steep road, having wide

[63] Talfourd, p. 42.
[64] Talfourd, p. 42..

> views of Chatham, the docks and shipping, the new barracks—a town themselves—rising up a hill, with fortification about its green mounds, with cannon and two small artificial hills, with flags. A great prospect, but too broken, and full of scars and angles of fortifications and other buildings and of excavations, to be quite pleasing. Further on, mounted Chatham Hill; the view wonderfully grand and various. The vale of the Medway, sweeping from Rochester to Sheerness, and the Nore, with the Essex hills beyond the Thames, bounding the scene to the north-west; one of the richest green landscapes, with wood and villages, I ever saw. The Thames itself visible for many miles, running sometimes almost parallel with the green, rich vale of the Medway, till it pours its broad waves into the sea opposite Sheerness ...[65]

L'occhio del regista non viene mai meno nei vari *journal*, anzi appare più naturale e maturo come nell'ultimo diario, quello della gita a Ramsgate alla fine di ottobre del 1822. Il brano che segue basta da solo a dire la parola definitiva sulla salute mentale della sua autrice pochi mesi prima di morire: la capacità di osservazione intatta; il *word-painting* ancor più raffinato, nella sua tendenza allo stemperarsi impressionistico delle forme alla maniera di Turner e Constable; più che mai viva la sensibilità per il movimento e la vitalità della scena [1]; intatta l'innata attitudine a percepire gli aspetti scenografici di una veduta, restituita come un grande spettacolo visivo [2]. Il porto è un grande teatro sul cui palco la scenografa fa passare le sue scene variando la profondità e soprattutto la luce: ecco nell'ultimo brano [3] la sua versione del celebre *eidophusicon* di Philip de Loutherbourgh, non a caso lo scenografo di Garrick.

> [1]Stormy day, rain without sun, except that early a narrow line of palest silver fell on the horizon, showing, here and there, distant vessels on their course. Ships riding in the Downs, exactly on the sea-line, over the entrance into the harbour, opposite to our windows, were but dim and almost shapeless hints of what they were. Many vessels, with sails set, making for the port; pilot-boats rowed out of the harbour to meet them; the tide rolling in, leaving the foaming waves at its entrance, where vessels of all kinds, from ships to fishing-boats, appeared in succession, at short intervals, dashing down among the foam, and rushing into the harbour. The little black boats around them often sunk so low in the surge, as to be invisible for a moment. [2] This expansive harbour, encircled by the noble piers, might be considered as a great theatre, of which the entrance and the sea beyond were the stage, the two pier-heads the portals, the plain of the harbour the pit, and the houses at the end of it the front-boxes. [3] This harbour was not now, as many hours

[65] Talfourd, pp. 16-17.

> since, flooded with a silver light, but grey and dull, in quiet contrast with the foaming waves at its entrance. The horizon thickened, and the scene around seemed to close in; but the vessels, as they approached, though darker, became more visible and distinct, the sails half-set, some nearly whole set. They all kept away a little to the westward of the west pier, the wind south-west, the changed their course, and dashed round to the light-house pier-head, tossing the foam high about them, some pitching head foremost, as if going to the bottom, and then rolling helplessly, and reeling in, settled in still waters. A lofty tide.[66]

Nei *romance* le scenografie della Radcliffe sono sempre accompagnate dall'elemento musicale e spesso, nei momenti culminanti, producono il loro equivalente sonoro in forma di *song*, *carol*, *rondeau*. Nel suo "ritratto" Talfourd non fa mancare questo aspetto:

> How sweet is the cadence of the distant surge! It seemed, as we sat in our inn, as if a faint peal of far-off bells mingled with the sounds on shore, sometimes heard, sometimes lost: the first note of the beginning, and last of the falling peal, seeming always the most distinct. This resounding of the distant surge on a rocky shore might have given Shakespeare his idea when he makes Ferdinand, in the Tempest, hear, amidst the storm, bells ringing his father's dirge; a music which Ariel also commemorates, together with the sea-wave:—
>
> 'Sea-nymphs hourly ring his knell,
> Ding, dong, bell!'
>
> This chiming of the surge is when the tide is among the rocks, and the wind, blowing from the sea, bears and softens all the different notes of the waves to a distance, in one harmonious cadence; as in a concert, your distance from the orchestra blends the different instruments into a richer and softer harmony.[67]

Più si legge il *Memoir* più ci si rende conto della sua fine ed elaborata fattura e si apprezza l'economia dei brani scelti, senza ripetizioni. Il genio che ha scritto *The Mysteries of Udolpho* viene evocato e acquista consistenza gradualmente con una tecnica impressionista che alla fine si rivela magistrale. Nella cornice – spoglia, nei suoi elementi, quasi banale – il ritratto spicca con il suo calcolato gioco di luci e di ombre, in cui i tratti illuminati evocano e danno risalto a profonde zone d'ombra, di non detto. Se Ann Radcliffe appare nei suoi *romance* un' "anticipatrice che interpreta tutte le tendenze romantiche del tem-

[66] "Ramsgate, Saturday morning, Oct. 19, 1822" (Talfourd, pp. 100-01).
[67] Talfourd, p. 79.

po"[68], nel *Memoir* essa anticipa la figura vittoriana della "madwoman in the attic" poiché finisce con l'incarnare la paradigmatica storia del genio femminile coinvolto nel "drama of enclosure and escape"[69], suggerito neanche troppo sottilmente[70] dall'ironico *light and shade* di Talfourd. Infatti Talfourd deve certamente aver letto nei manoscritti molto di più di quanto a noi è poi stato consentito. Ma se dalle labbra della viaggiatrice dei *journal* non esce un solo lamento, una protesta, un atto di ribellione, nelle poesie che accompagnano il postumo *Gaston de Blondeville* si ritrova lo stesso acuto desiderio di libertà che si esprimeva nei *poems* dei romanzi, qui ancor più visionario, come in *Edwy*, e certamente più disperato, come in *The Sea-Mew*.

Alcuni brani di questa "scandalosa" poesia, piena di atteggiamenti e desideri inauditi e incompatibili con la *propriety*, o addirittura con la natura femminile[71], mi sembra possano costituire una adeguata conclusione al capitolo sulla vita della "Signora di Udolpho": fornendoci la testimonianza di una personalità poetica irriconoscibile nel personaggio della *proper lady* timida e soddisfatta, pubblicizzato nel *Memoir*, ne mantengono vivo il mistero, rimandandoci per "la verità" alla sua opera e alla sua voce.

> Forth from her cliffs sublime the sea-mew goes
> *To meet the storm*, rejoicing! To the woods
> She gives herself; and borne *above the peaks*
> *Of highest head-lands*, wheels among the clouds,
> And hear Death's voice in thunder roll around,
> While the waves far below, driven on the shore,
> Foaming with pride and rage, make hollow moan.
> Now, tossed along the gale from cloud to cloud,

[68] Cfr. J.M.S. Tompkins, *cit.*, p. 248.

[69] S.M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1980, p. 85.

[70] Cfr. per esempio i termini usati da Talfourd (pp. 95-96) nel rendere la reazione della Radcliffe alle dicerie intorno alla sua pazzia: "... at last, [she] learned to smile at *the pity* of those, who thought her in *confinement*, and the *charity* of others, who had kindly *permitted* her to find *a release in death* from her supposed intellectual suffering. While the fate of *the authoress of Udolpho* was thus considered by the world as *sealed*, she was *enjoying* her *wonted* recreations and studies with *entire relish*". Segue poi il brano (riport. a p. 55 e comm. alla n.[40]) che rende tutta l'ironia del "completo godimento" dell'autrice di *Udolpho*.

[71] Hannah More in *Coelebs in Search of a Wife* (1811) raccomandava *humility* e *self-denial* come le virtù fondamentali di una giovane donna, mentre in *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799, vol. II, pp. 52-53) teorizzava il sistema per insegnarle ad "abituarsi a esser contraddetta ... a non aver fiducia in se stessa, a subire i torti senza lamentarsi o difendersi e a sentirsi sempre dire di no".

She turns her silver wings touched by the beam,
That through a night of vapours darts its long
Level line; and vanishing 'mid the gloom,
Enters the secret regions of the storm;
But soon again appearing, forth she moves
Out from the mount'nous shapes of other clouds,
And, sweeping down them, hastens to new joys.
It was the wailing of the deep she heard!
No fears repel her: when the tumult swells,
Ev'n as the spirit-stirring trumpet glads
The neighing war-horse, is the sound to her.
O'ver the waves hovering, while they lash the rocks,
And lift, as though to reach her, their chafed tops,
Dashing the salt foam o'ver her downy wings,
Higher she mounts, and from her feathers shakes
To shower, *triumphant*: As they sink, she sinks,
And with her long plumes sweeps them in their fall,
As if in *mockery*; then, as they retreat,
She dances o'ver them, and with her shrill note
Dares them, as in *scorn*.
.....
Bird! .....
..... with thee I'd *fly*
To the *free waters* and boundless skies,
And drink the light of heaven and living airs;
Then with thee haunt the seas and sounding shores,
And *dwell upon the mountain's beaked top*,
Where nought should come but thou and the wild winds.
.....
O bird! *lend me thy wings*,
That swifter than the blast I may out-fly
Danger, and from yon part the life-boat call.
.....
Bird of the winds and waves and lonely shores,
Of loftiest promontories—and clouds,
And tempest—Bird of the sun-beam, that seeks
Thee through the storm, and glitters on thy wings!
.....
O bird of joy! *What wanderer of air*
Can vie with thee in grandeur of delights,
Whose home is on the precipice, whose sport
Is on the waves? *O happy, happy bird!*
Lend me thy wings, and let thy joys be mine![72]

[72] *Gaston de Blondeville. A Romance. St Alban's Abbey. A Metrical Tale with some Poetical Pieces* (1826) vol. III/IV, repr. Hildsheim – New York, Geirg Olms Verlag, 1976, vol. IV, pp. 240-48.

III

DIPINGERE IL PAESAGGIO CON LE PAROLE: ESERCIZI DI TECNICA PRE-CINEMATOGRAFICA

Mrs Ratcliffe, – bred in the schools of Dante ... and Ariosto, and whom the Muses recognise as the sister of Salvator Rosa ...

Charles Bucke, 1813[1]

The descriptions of Mrs Ratcliffe possess the transparency of Claude, with the grandeur of Salvator Rosa.

Monthly Magazine, 1819[2]

Mrs Radcliffe may claim the merit of being the first to introduce landscape painting into her romances ...

George Moir, 1839[3]

... Perhaps of all others Mrs Radcliffe's art is most like that of the gentle painter whom people call Italian Wilson.

Margaret Oliphant, 1882[4]

[1] C. Bucke, *On the Beauties, Harmonies, and Sublimities of Nature.* [First published anonimously in 1813 under the title *The Philosophy of Nature*] London, Thomas Tegg and Son, 1837, pp. 122-23.

[2] "Estimate of the Literary Character of Mrs Ann Radcliffe", *Monthly Magazine*, 47, March 1819, pp. 125-26.

[3] G. Moir, *Treatise on Poetry, Modern Romance, and Rhetoric; being the Articles under those Heads, Contributed to the Encyclopaedia Britannica*, 7th ed., Edinburgh, Adam and Charles Black, 1839, pp. 201-02.

[4] M. Oliphant, *The Literary History of England in the End of the Eighteenth and Beginning of the Ninettenth Century*, 3 vols. London, Macmillan, 1882, pp. 277-78. Richard Wilson (1714-1782), primo grande paesaggista britannico, riscosse notevole successo sia in patria sia in Italia con le sue vedute ispirate allo stile di Claude Lorrain. Gallese d'origine, formatosi alla scuola di Thomas Wright, nel 1750 venne in Italia dove restò sei anni, dipingendo rovine, paesaggi urbani e rurali che ebbero una grande diffusione tra i colle-

"The eye of a painter, with the spirit of a poet"[5]*: la grande paesaggista*

La storia della rappresentazione letteraria di Venezia incomincia con un luogo comune tuttora ben radicato, tant'è che esso appare riconfermato nel noto libro di Tony Tanner sull'immaginario della città nella letteratura occidentale: sarebbe infatti George Byron ad aprire di diritto la serie degli scrittori più rappresentativi, perchè, secondo l'autorevole affermazione di Ruskin (il quale dichiarava appunto che la sua Venezia, come quella di Turner, era quella creata da Byron[6]), sarebbe proprio la Venezia byroniana a dominare l'immaginario letterario ed artistico dell'Ottocento. Quanto ad Ann Radcliffe, che, parlando dell'autore del *Childe Harold*, non può essere ignorata, la grande Signora di Udolpho[7] è trattata in maniera più che sbrigativa: frettolosamente citata nell'introduzione, accanto a *Monk* Lewis, per aver usato come *setting* gotico la Venezia della tradizione letteraria, per poi essere subito dopo, all'inizio del capitolo su Byron, addirittura privata, a favore di Mrs Piozzi, del merito di essere la creatrice di Venezia come luogo incantato, città magica evocata dal mare "by the wand of an enchanter"[8]. Ma, a parte Ruskin, che scrive nel periodo in cui la fama della Radcliffe è in calo, l'Ottocento critico non dimentica nè sottovaluta il debito di Byron al "genio" della scrittrice[9]: dalle aperte accuse di plagio, già nel 1818, sulle pagine del *Gentleman's Magazine*[10] a Robert Chambers, che si chiede "what poet or painter has ever surpassed (Byron has imitated) her account of the first view of Venice"[11], al Raleigh che, a testimonianza del suo genio nel concepire personaggi capaci di passare dall'arte alla vita, porta lo stesso Byron: "The man

zionisti britannici. Cfr. D.H. Solkin, *Richard Wilson. The Landscape of Reaction*, London, Tate, 1982.

[5] W. Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", *The Novels of Mrs Ann Radcliffe*, in *Ballantyne's Novelist's Library*, London, Hurst, Robinson & Co., 1824, vol. 10, p. vi.

[6] Cfr. T. Tanner, *Venice Desired*, Oxford, Blackwell, 1992 [Tanner], p. 17.

[7] R. Norton, *Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe*, London and New York, Leicester University Press, 1999 [Norton].

[8] A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, ed. with an Introduction by B. Dobrée, Oxford Oxford, University Press, 1970, [*MU*] p. 175.

[9] Faccio mia la nota 15 di L.E. Heller, (*Ann Radcliffe's Gothic Landscape of Fiction and The Various Influences Upon It*, New York, Arno Press, 1980, p. 13), in cui si rileva come i contemporanei parlassero apertamente di "genio".

[10] Cfr. A. Dyce, "Plagiarism of Lord Byron", *Gentleman's Magazine*, 88, Feb. 1818, pp. 121-22.

[11] R. Chambers, "Ann Radcliffe", *Cyclopedia of English Literature*, 2 vols, Edinburgh, William and Robert Chambers, 1844, vol. 2, p. 558.

that Lord Byron tried to be was the invention of Mrs Radcliffe"[12].

Più che misurarne l'entità, m'interessa richiamare il debito di Byron, per mettere poi adeguatamente in luce l'opera della Radcliffe come apporto fondamentale a quel "textually based text"[13] che il Tanner dice di trovare "assolutamente appropriato" per una città dell'immaginario come Venezia e che tuttavia trascura di approfindire, ignorando appunto le "scene veneziane" della Radcliffe, per mettere al loro posto il resoconto di Hester Piozzi e una poesia di Melville[14].

Lo studio della Venezia radcliffiana fa invece emergere l'importanza di Ann Radcliffe nella letteratura romantica: come testimoniano l'immenso successo e la popolarità, la Radcliffe fu certamente "il fuoco di tutte le tendenze romantiche del tempo"[15], e mescolandole, combinandole, intensificandole, fornì un prodotto che sarebbe stato immediatamente assorbito e metabolizzato dai giovani contemporanei. Come ha scritto recentemente Rictor Norton, "pare quasi che i poeti romantici abbiano avuto un piano nascosto per appropriarsi del materiale di Ann Radcliffe per la loro poesia maschile e lo hanno fatto così bene che ancor oggi molte immagini del tutto identiche vengono attribuite all'immaginazione (*fancy*) nella poesia femminile, e invece alla fantasia creatrice (*imagination*) in quella maschile. Molti poeti maschi "seri" hanno preso espressioni poetiche e tecniche dei suoi romanzi, facendo poi del loro meglio per coprire le tracce[16]. La critica, anche se timidamente, è venuta rilevando le influenze più appariscenti (da Wordsworth, a Coleridge, a Scott, a De Quincey, a Shelley, Keats, ecc.[17]), ma, nonostante il rinnovato interesse critico per la Radcliffe, sopratutto nell'ambito degli studi sul fantastico, permangono molti luoghi comuni, che lasciano in ombra le profonde ragioni del suo successo e della sua influenza. Ragioni che, considerando, com'ebbe a dire Virginia Woolf, "[that] there must be

[12] Sir W.A. Raleigh, *The English Novel,* New York, Charles Scribner's Sons, 1894, p. 227. Cfr. la lettera di Byron ad Augusta (19 dic. 1816): "Esco anche stasera, col mantello e la gondola (eccoti due affascinanti parole in stile Mrs Radcliffe)" [*Lettere dall'Italia*, trad. it. di G. Fink, cit. in D. Domini, *Lord Byron*, Ravenna, Longo, 1988, p. 62].

[13] Tanner, p. 17.

[14] Il Tanner riporta nell'introduzione (p. 8) una poesia di Melville (1857) in cui Venezia appare come "an epiphany of Pan", trascurando il fatto che la poesia è, per lessico e immagini, un'evidente reminiscenza di "The Sea-Nymph" che è al centro delle "scene veneziane" della Radcliffe.

[15] J.M.S. Tompkins, *The Popular Novel in England, 1770-1800*, (1932), London, Methuen & Co Ltd, 1969, p. 248.

[16] Norton, p. 250. Il Norton usa l'aggettivo "serious" in senso ironico, laddove il Tanner (p. 5) parla seriamente di "more serious writers" rispetto a Mrs Radcliffe.

[17] Cfr. cap. I.

something in the trash that was appetising, or something in the appetite that was coarse"[18], possono essere messe in luce solo con un'analisi del *gusto* che richiedeva appunto quel genere di stimoli, con uno studio approfondito del contesto settecentesco.

Considerando che, pur nella varietà delle loro reazioni alla "mighty magician"[19], "greatest sorceress"[20], "great enchantress"[21], i contemporanei si mostrarono sensibili soprattutto alle sue atmosfere di *suspense* e alle descrizioni naturali, in uno studio precedente, seguendo i suggerimenti di Maurice Levy[22] e di Meyer Abrams[23], ho cercato di spiegare quel primo grande *best-seller*, che è anche il capolavoro della Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, come un classico esempio di *romance* nel senso fryano di "scrittura secolare": un grande poema "melodrammatico" in prosa che, mentre riproduce l'ansia, la paura, il senso di colpa dell'*homo novus* e del Viaggiatore borghese, ne soddisfa nel contempo la nostalgia, consentendogli catarticamente il ritorno e l'immersione nella natura[24].

La Natura è la grande protagonista di *The Mysteries of Udolpho*, un personaggio che viene ecletticamente ritratto da tutte le angolazioni dettate dal *gusto* dell'epoca, che la Radcliffe seppe soddisfare e deliziare proprio perché possedeva "the eye of a painter, with the spirit of a poet"[25]. Ecco questa fondamentale motivazione nelle parole di un contemporaneo, Charles Brockden Brown, il quale, mentre spiega perché la Radcliffe sia da considerarsi "la più illustre tra gli scrittori pittoreschi", dà anche delle direttive metodologiche, che sono tuttora necessarie[26]:

[18] V. Woolf, "Gothic Romance" [Rev. of E. Birkhead's *The Tale of Terror*], *TLS*, May 5, 1921, p. 288.

[19] T. Mathias, *The Pursuit of Literature. A Satirical Poem in Four Dialogues* (1794), London, T. Becket, 1798. 20n.

[20] "Estimate of the Literary Character of Mrs Ann Radcliffe", cit., p. 125.

[21] W. Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", cit., p. xx; T. De Quincey, *The Collected Writings of Thomas de Quincey*, ed. D. Masson, 14 vols., Edinburgh, Adam and Charles Black, 1889-90, vol. 3, p. 182.

[22] M. Levy, "Le roman gothique, genre anglais", *Europe*, 62, pp. 5-13.

[23] M. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, London, Oxford University Press, 1971.

[24] "Poesia e *romance* in *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe", in *Poetesse romantiche inglesi: identità, genere, revisione*, a cura di L.M. Crisafulli e C. Pietropoli, Roma, Carocci, pp. 165-79.

[25] W. Scott, *cit.*, p. vi; cfr anche Leigh Hunt: Introduction to Lodovico in the Haunted Chamber in *A Book for a Corner*, 1849, parz. ripr. in D. Rogers ed., *The Critical Response to Ann Radcliffe*, Westport, CT, London, Greenwood Press, 1994, [*CRAR*], p. 145.

[26] Nonostante gli avvertimenti di Scott ed altri, che la Radcliffe è scrittrice di *romance*

.... "Udolpho" and "The Italian" are little else than a series of affecting pictures, connected by a pleasing narrative, and in which human characters and figures are introduced on the same principles that place them on the canvas, to give a moral energy and purpose to the scene. This is the great and lasting excellence of her works; and to limit the attention, as is usually done, to her human figures, is no less absurd than to look at nothing in a sea-view but the features of the pilot, and to scrutinize, in a picture of Salvator, only the broken nose of the sybil, the sorry steed of the bandit, or the uncouth form of the imps that hovered round St. Antony. Yet, Mrs Radcliff's narrative is beautiful and interesting.[27]

Salvator Rosa, *Paesaggio montuoso con figure*, olio su tela

La preminenza del paesaggio nel rapporto paesaggio-personaggi-intreccio è ribadita da una studiosa acuta e informata come la Tomp-

e che non si può chiedere "a un pesco di produrre uva e viceversa", si cfr. M.A. Favret, "Telling Tales about genre: Poetry in the Romantic Novel", *Studies in the Novel*, 26, Summer 1994, n. 2, pp. 153-72.

[27] C.B. Brown, "On a Taste for Picturesque", *Literary Magazine and American Register* 2, No 9, June 1804, pp. 163-65 ("Udolpho" e "the Italian" sono poc'altro che una serie di quadri commoventi, tenuti assieme da una narrazione piacevole e nella quale personaggi e figure umane sono inseriti in base agli stessi principi con cui son messi sulla tela, per dare energia e finalità morali alla scena. In ciò consiste la grande e duratura eccellenza delle sue opere; e limitare l'attenzione, come si fa di solito, alle sue figure umane, non è meno assurdo che, di fronte ad un panorama marino, non guardare ad altro che ai lineamenti del pilota, e, in un quadro di Salvator, solo al naso adunco della Sibilla, alla triste cavalcatura del bandito o alla strana forma dei putti che aleggiano intorno a sant'Antonio. E tuttavia la narrativa di Mrs Radcliffe è bella e interessante). Per il rapporto personaggi-paesaggio cfr. anche W. Hazlitt, "On the English Novelists", in *Lectures on the English Comic Writers*, 1818, rist. in *CRAR*, p. 104: "Her descriptions of scenery ... are vague and wordy ... ; her characters are insipid, the shadows of a shade, continued on, under different names, through all her novels; ... Her great power lies in describing the indefinible, ...".

kins, che, nella sua tesi di laurea (scritta nel 1921, ma pubblicata nel '80), confrontando la Radcliffe con Charlotte Smith, scrive alcune pagine penetranti che bene illustrano la funzione del paesaggio nell'opera della grande romanziera:

> Mrs Radcliffe [...] *made her landscape the centre of her plot* [...] *Her great innovation was that with her the landscape* [...] *acquires a personality and suggests the plot.* The most important actors in *The Mysteries of Udolpho* are Udolpho itself and Chataeau-le-Blanc. The fates of the human beings merely illustrate the nature of these places [...]. The intricate plots of the romances are mainly a working-out of the suggestions of mountain scenery and Gothic architecture; the splintered crags and ruined abbey, the massive towers, black against the sunset, the winding passages, the broken steps, reached through the low doors, the vaults, the roofless chapel, green with mould, the gloomy hall, the dungeons, the turret-room – all these, with the surrounding forests and seas and heaths, mutely required of Mrs Radcliffe some human inhabitants, on whom they could impose their personalities, and through whom they might utter the tremendous things they knew; and it was in answer to this appeal that she wrote her romances. The very titles admit this fact.[28]

I personaggi come parte o aspetto del paesaggio: proprio come nella pratica compositiva di Salvator Rosa, riferitaci in un aneddoto da Shaftesbury[29], in cui le figure umane devono essere, per dimensione e collocazione, funzionali al paesaggio e non viceversa. Del resto la Radcliffe fu, fin dall'inizio, frequentemente riconosciuta come "the Salvator Rosa of British novelists"[30]. Anche William Gilpin, suo gran-

[28] J.M.S. Tompkins, *Ann Radcliffe and Her influence on Later Writers*, (1921), New York, Arno Press, 1980, pp. 74-75 (Mrs Radcliffe ... *ha fatto del paesaggio il centro dell'intreccio ... La sua grande innovazione consiste nel fatto che con lei il paesaggio acquista personalità e suggerisce l'intreccio.* Gli attori più importanti di *MU* sono il castello di Udolpho stesso e Chateau-le-Blanc. I destini degli esseri umani non fanno altro che illustrare la natura dei luoghi ... Gli intricati intrecci dei romanzi sono in gran parte lo sviluppo e la realizzazione delle suggestioni degli scenari montani e dell'architettura gotica; le rocce nude e l'abbazia in rovina; le grandi torri che nere si stagliano contro il cielo al tramonto, i corridoi labirintici, gli scalini rotti cui si arriva attraverso porticine basse, le volte, la cappella senza tetto e verde di umida muffa, il salone cupo, le celle, la stanza della torre – tutti questi insieme con le foreste circostanti, i mari, le brughiere, chiedevano con muta insistenza a Mrs Radcliffe degli abitanti umani su cui imprimere la loro personalità e attraverso cui esprimere le cose tremende che sapevano; e fu per rispondere a quest'appello che ella scrisse i suoi romanzi. I titoli stessi ne sono una conferma); quando non altrimenti specificato, i corsivi sono miei.

[29] Il brano è citato per esteso da E.W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, Frank Cass & Co, (1925), 1965, pp. 47-48.

[30] R. Chambers, *cit.*, p. 554.

de maestro, sosteneva che "figures should be suited to the scene"[31], poiche esse sono "mere appendages & under-parts"[32].

Salvator Rosa, *Apollo e la Sibilla cumana*, 1646-50, olio su tela

Il grande successo è da ascriversi quindi in gran parte al fatto di aver saputo rendere l'equivalente letterario di un quadro di paesaggio, di aver saputo "dipingere con le parole", producendo gli stessi effetti della vista davanti a una scena dipinta o reale. Così la scrittura della Radcliffe risponde e soddisfa insieme due grandi passioni dell'epoca – la pittura di paesaggio e la letteratura di viaggio – che sono manifestazioni della stessa esigenza: quella di definire il proprio rapporto con la natura, secondo una teoria estetica che vede nella contemplazione del paesaggio il modo per entrare in contatto con la bellezza vivente e così comprendere la *poetica implicita* nella natura e, attraverso tale comprensione, essere compresi in essa. Come mette in rilievo Raffaele Milani, facendo propria la lezione di Assunto, il paesaggio è concepito come fonte di poesia e la poesia come voce autentica del paesaggio[33].

[31] W. Gilpin, *Three Essays, on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, Blamire, 1792, [*Three Essays*] "Notes on the Poem".

[32] W. Gilpin, "Poem on Landscape, First draft", cit. in C.P. Barbier, *William Gilpin*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 146.

[33] R. Milani, "Le leggi della grazia e la nascita dell'estetica del paesaggio", *Estetica/Paesaggio, Studi di Estetica*, n. 19, 1999, pp. 187-97. Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*,

E.W. Manwering ha ben documentato lo sviluppo del gusto per la pittura di paesaggio nel contesto della grande stima del Settecento per l'arte pittorica, paragonata e ritenuta spesso superiore alla letteratura e alla poesia. Ma la Manwaring ci mostra anche come dire "pittura di paesaggio" voglia dire, in ampia percentuale, "paesaggi italiani": i paesaggi di Claude, dei Pousssin, di Salvator Rosa e dei loro imitatori settecenteschi come Richard Wilson; i paesaggi descritti nei libri di viaggio da Shaftesbury a Addison a Chesterfield, a Brydone, a Swinbourne, a John Dennis, a Smollett, a Grosley, a John Moore, a John Smith, ma anche a Beckford, a Walpole, alla Piozzi, per non citare che i più noti. Il paesaggio italiano, come rileva anche Roderick Marshall[34], nel clima di rinnovato interesse per l'Italia, appare preferito a quello francese e a quello fiammingo, per tutta una serie di ragioni, non ultima delle quali è che è proprio il paesaggio *italiano* come soggetto del quadro ad elevare il valore del *landscape painting*, considerato fino ad allora inferiore rispetto al *historical painting*: il paesaggio italiano infatti, con i suoi monumenti, le sue rovine, e quindi la capacità di evocare il passato e il mito, è anche già *historical painting* – una "pittura storica" che consente di proseguire il fondamentale discorso del *Et in Arcadia Ego*, offrendosi così all'ispirazione poetica e alla meditazione filosofica.

Claude Lorrain, *Paesaggio con pastori*, 1637 ca, olio su tela

Napoli, Giannini, 1973. Cfr. anche J. Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.

[34] R. Marshall, *Italy in English Literature, 1755-1815. Origin of the Romantic interest in Italy*, New York, Columbia University Press, 1934, pp. 105 e seg.

Che i *setting* dei romanzi della Radcliffe siano, per la maggior parte, italiani è dunque implicito nella sua scelta di essere una pittrice di paesaggio, una "landscape word-painter". Anche i suoi Pirenei, è stato osservato dalla Tompkins, sono italianeggianti alla maniera di Claude e Salvator Rosa.

L'impatto che la Radcliffe ha sui contemporanei è dovuto certamente al fatto di presentarsi come *landscape painter* sia pure in *words* (perché la pittura è considerata la forma più elevata, poetica, per comprendere il paesaggio), ma anche al fatto che queste sue pitture di paesaggio appaiono fatte a regola d'arte, rispondenti in pieno ai canoni del gusto contemporaneo; e, vale la pena ribadirlo, questa rispondenza non è dovuta a una fortuita, felice combinazione o all'intuizione soltanto. Per chiarire questo radicato pregiudizio, occorrono alcune precisazioni sulla cultura personale della Radcliffe che mettano in evidenza la necessità di leggere i suoi "quadri" con gli strumenti del dibattito sulle categorie estetiche contemporanee.

La Radcliffe può apparire una grande manierista che raccoglie e combina i motivi più sentiti dai contemporanei. Ma la sua originalità sta nel *filtro* attraverso cui questi motivi sono fatti passare e offerti alla generazione poetica contemporanea e a quelle immediatamente successive. Tale filtro – "the way of seeing landscape" o "the art of seeing nature", per usare l'espressione di Reynolds – è costituito insieme e dall'*atteggiamento* in cui si pone di fronte alla natura, sede della Divinità e quindi anche della Poesia, e (oltre che dall'ottica – quella del pittore) dallo *strumento espressivo* inventato per comunicare le sue reazioni – ossia la "pittura con le parole"; strumento questo che presenta una sua soluzione del grande dibattito *ut pictura poesis*, unendo le due arti sorelle[35]: la pittura da espressione alla poesia e la poesia da voce alla pittura, sostituendo così all'egemonia del *visivo* una sua dipendenza dal *verbale*[36], come avverrà, secondo la Bermingham, anche nella pittura di Constable e Turner[37].

Se l'amato e citatissimo Thomson è concordemente riconosciuto come il poeta del paesaggio pittorico e dipinto, la Radcliffe può

[35] *Ut pictura poesis*, ricorrente nei trattati e nel dibattito sulla pittura nel Settecento, deriva da Orazio e da *De Arte Graphica* di Du Fresnoy (tradotto da Dryden nel 1695, da J. Willis nel 1754, e da William Mason in versi con note di Sir Joshua Reynolds nel 1781). Cfr. E.W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, cit., pp. 15-16.

[36] Cfr. S. Pugh, "Introduction", *Reading Landscape: Country-City-Capital*, ed. S. Pugh, Manchester and New York, St Martin's Press, 1990, p. 3.

[37] "Reading Constable", in *Reading Landscape: Country-City-Capital*, cit., pp. 97-120.

giustamente esser definita, come ha fatto Scott, "the first poetess of romantic fiction [...] if actual rythm shall not be deemed essential to poetry"[38].

Domenichino, *Il riposo di Venere*, olio su tela

Come poeta, la Radcliffe ha il vantaggio di non aver mai visitato i *setting* dei suoi romanzi che sono appunto per lo pù italiani, e può quindi operare questa sua fusione tra l'Italia della pittura e quella della letteratura senza l'interferenza dell'esperienza reale. Del paesaggio italiano ricevuto dai classici (inglesi ed italiani), dai quadri di Giorgione, Tiziano, Domenichino, Poussin, Rosa, Lorrain, Canaletto, Bellotto, ecc., coglie tutta la poesia, lo *sprit of place* nella sua dimen-

[38] W. Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", cit. Cfr. anche H. Murray: "[her descriptive romances] are to be considered chiefly as poetry, and in many parts, as the very finest of poetry" (*Morality of Fiction*, Edinburgh, A. Constable and Co and J., Abderson, 1805, p. 126).

Claude Lorrain, *Apollo e la Sibilla cumana*, 1645-49, olio su tela

sione storica e fantastica: l'Italia è il luogo dove, più che in ogni altro, si può entrare in contato con la natura mitica, con la Poesia e il Mito, perché qui la natura può assumere, come ha assunto in passato, la forma della Divinità, e la Divinità incarnarsi nella natura. Filtrata attraverso la sua purissima *Englishness*, attraverso il suo desiderio di viaggiare e la fortunata costrizione a immaginare soltanto, l'Italia della tradizione letteraria e pittorica, colta nella sua dimensione poetica e mitica, viene così tramandata alle successive generazioni romantiche, con un immagine indelebile che entra nella memoria collettiva, per cui i viaggiatori romantici non potranno più guardare al paesaggio italiano senza la lente della Radcliffe[39].

Manierismo, eclettismo, tendenza ad usare il colpo di pennello: il linguaggio della Radcliffe appare semplice, quasi elementare; ma questa apparente semplicità è risultato di una tecnica consapevole[40] e

[39] Cfr. Norton, p. 121-22.

[40] Cfr. l'elogio della semplicità in *A Journey made in the Summer of 1795 through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return Down the Rhine: to which are added, Observations During a Tour to The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland*, Dublin, William Porter, 1795, pp. 451-52.

racchiude invece una grande complessità, per cui i lettori più semplici si accontentarono del piano superficiale, i più colti o raffinati lo lessero metaforicamente e allegoricamente. Qualcuno la paragonò a Bunyan[41], altri colsero soprattutto il senso di *suspense*, e i più reagirono al senso di paura e terrore. La critica radcliffiana anche quella meno favorevole, è percorsa da uno strano senso di rispetto che è, molto probabilmente, dovuto alla sincerità dell'atteggiamento riverente, quasi sacerdotale (ben evidente nel *Journey*) con cui la Radcliffe sta di fronte alla natura e ne celebra i misteri. I paesaggi che lei religiosamente dipinge riflettono il volto mutevole di una natura potente e misteriosa, invitante e coinvolgente, dispensatrice ai suoi adepti di armonia e di piacere: come la *sea-nymph*, che incarna la natura veneziana in tutta l'elusiva *picturesque beauty* cui anelava il gusto contemporaneo educato da Gilpin. Proprio come la sua ninfa marina, la natura della Radcliffe non è mai raggiungibile e godibile definitivamente, ma, con il suo fascino sempre magico, rappresenta un richiamo e un invito, un'attrazione e una sfida perenni. La Radcliffe può giustamente considerarsi la madre della sensibilità romantica per aver dato forma a quel senso di desiderio e aspirazione fantastica, a quella energia visionaria caratteristici dei romantici, e al senso di *suspense*, "quasi di paura"[42], di *awe* che li accompagna, e soprattutto per aver concepito questa esperienza in termini di esperienza poetica.

La grande manierista

La Radcliffe fu subito riconosciuta dai contemporanei come l'iniziatrice di un nuovo tipo di narrativa, la fondatrice di una "new class of romance", tanto che *Radcliffe's school* o *Radcliffe style* entrò ben presto nel gergo dei recensori contemporanei e nell'uso comune per il resto del secolo. Anche Jane Austen si riferisce a *The Heroine* di E. S. Barrett come a un "burlesque [...] on the Radcliffe's Style"[43]; così pure Coleridge e Keats stileranno i noti riassunti, il primo sul gotico, il secondo sul pittoresco:

[41] Cfr. *Monthly Mag.*, 47, March 1819, in *CRAR*, p. 107.
[42] Cfr. "The Sea-Nymph", *MU*, vol. II, cap. 2.
[43] Letter to Cass., 2 March 1814, *Jane Austen's Letters to Her Sister Cassandra and Others*, ed. R.W. Chapman, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 377.

> I amused myself a day or two ago on reading a Romance in Mrs Radcliff's style with making out a scheme which was to serve for all romances a priori – only varying the proportions – A Baron or Baroness ignorant of their Birth, and in some dependent situation – Castle – on a Rock – a Sepulchre – at some distance from the Rock – Deserted Rooms – Underground Passages – Pictures – A Ghost, so believed – over a written record – blood on it! – A wonderful Cut throat – &&& ...[44]

> ... I am going among scenery whence I intend to tip you the Damosel Radcliffe – I'll cavern you, and grotto you, and waterfall you, and wood you, and water you, and immense-rock you, and tremendous sound you, and solitude you.[45]

Se ci si avvicina a queste "ricette" da un punto di vista storico, risulta subito evidente che di *nuovo* c'è appunto la ricetta ossia la combinazione e le dosi, non i componenti. Mc Intyre, Wieten, Tompkins, Levy, Arnaud e Norton hanno messo in luce un'enorme quantità di materiale storico, letterario, artistico – cha va dal teatro alla pittura ai libri di viaggio ai trattati sulle teorie estetiche e filosofiche contemporanee, alla poesia e narrativa contemporanea, alle traduzioni dei classici italiani e dei *romance* tedeschi – che è facilmente riconoscibile come fonte per l'opera della Radcliffe, che finisce così con l'apparire come un'enorme raccolta di prestiti. Ed è proprio l'ampiezza dei prestiti a lasciare stupito il critico di oggi di fronte all'accusa, mossa subito dai contemporanei e più volte rinnovata nel corso dell'Ottocento, della "mancanza di cultura" della Radcliffe[46]. Con "want of education" ci si riferiva, non tanto alla conoscenza dei classici (mancanza abbastanza comune nell'istruzione femminile, che non richiedeva tale *accomplishment*), quanto alla formalità e ai tempi della sua istruzione. Diversamente dalla Kavanagh, credo che "se Ann Radcliffe fosse stata John Radcliffe e avesse ricevuto un'istruzione vigorosa e rifinita"[47], noi

[44] S.T. Coleridge, Letter 808 to W. Wordsworth, Oct. 1810, in *Collected Letters of S.T. Coleridge*, 4 vols, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 290 (anche in *CRAR*, p. 99).

[45] J. Keats, Letter to John Hamilton Reynolds, 14 March 1818, in *Letters of John Keats*, ed. F. Page, London, Oxford University Press, 1954, pp. 89-92.

[46] B.G. Mac Carthy, *The Later Women Novelists 1744-1818*, New York, William Salloch, 1948, p. 168: "She is the supreme example of genuine literary power misdirected for want of education [...] Her style is the style of a poet gone astray. It is the style of one who had not subjected herself to intellectual discipline. There are no bones and sinews, and far too much soft flesh. Had she been censured for this in the beginning, she might have rectified it".

[47] Cfr. J. Kavanagh, *English Women of Letters: Biographical Sketches*, 2 vols, London, Hurst and Blackett, 1863, I, pp. 235-331.

non avremmo avuto i suoi *romance*, perché sono stati proprio la libertà e il relativo "abbandono" della sua educazione che hanno consentito alla sua sensibilità di restare a quel livelli di "incolta" semplicità o di ingenuità *naïve* adatti a cogliere gli aspetti dominanti dei fenomeni culturali contemporanei, e insieme di tradurli in un linguaggio semplice ed elementare, essenziale tanto da suonare allegorico, da entusiasmare i giovani ed affascinare i vecchi perché, come scrisse Hazlitt, capace di "rendere i suoi lettori due volte bambini"[48].

Ma il critico storico che, proprio per colpa del testo radcliffiano, ha contratto la malattia della ricerca della fonte ad ogni costo, è destinato ad affondare nel mare dei possibili riferimenti, senza conferme, perché la biografia della Radcliffe è molto più oscura, anzi impenetrabile dei suoi romanzi. Non è rimasto alcun manoscritto, lettera, diario, ritratto. L'unica memoria biografica fu scritta, dopo la sua morte, da Talfourd, che non l'aveva mai conosciuta, su commissione e sotto controllo del marito; un controllo così ben riuscito che Christina Rossetti, dopo infruttuose ricerche, rinuncerà a scrivere la biografia per mancanza di materiale. Per di più, il *Memoir*, che servirà da base a tutte le successive, è sempre stato "saccheggiato", senza che si tenesse conto della sapiente, e a tratti superba, scrittura ironica, con cui Talfourd, grande estimatore della scrittrice, tenta di sfuggire al controllo del geloso e ambiguo custode della memoria della moglie: riferendo, sì, ripetutamente le notizie cui Mr Radcliffe tiene tanto, ma lasciando poi la parola direttamente alla scrittrice nei suoi panni più consoni ed autentici: la viaggiatrice, la pittrice di paesaggio, la poetessa. L'autrice dei *journal* riportati da Talfourd è già una donna matura, ha già pubblicato i *romance*, ha già composto le sue ricette e i suoi filtri, prima ancora di leggere Payne Knight o Uvedale Price, che non avevano ancora pubblicato i loro trattati[49].

Verificando le scarse notizie riferite dal *Memoir*, Pierre Arnaud e poi Rictor Norton hanno messo in rilievo come l'influenza fondamentale sulla scrittrice, fin dalla più tenera età, sia stata quella di Thomas Bentley, zio per aver sposato una sorella della madre, noto oggi soprattutto per la sua associazione con Josiah Wedgwood. In realtà a quel tempo era Bentley, figlio di un *gentleman farmer*, a poter vantare uno

[48] W. Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, London, Oxford University Press, 1907, (1st publ. 1818), pp. 138-74.

[49] R.P. Knight, *The Landscape*, 1794 (due mesi prima di *MU*); U. Price, *An Essay on the Picturesque*, 1794 (dopo *MU*); cfr. Norton, p. 280, n.18.

status sociale più elevato e con accesso, a differenza di Wedgwood, un semplice *Staffordshire potter*, alla miglior società. Come spiega dettagliatamente il Norton, Bentley era un uomo intelligente, colto, di grande fascino intellettuale, capace di incantare duchesse e altezzose nobildonne con il racconto delle antiche storie che avevano ispirato i disegni dei suoi vasi o dei suoi cammei[50]. Pur essendo brillante negli affari, aveva un'intensa vita culturale e la sua casa, a Liverpool e a Londra, a Chelsea e Turnham Green, era frequentata regolarmente da intellettuali, scrittori, artisti, scienziati come Joseph Priestly, James 'Athenian' Stuart l'architetto e disegnatore, Ralph Griffith *editor* del *Monthly Review*, Benjamin Franklin, Robert Darwin, John Flaxman lo scultore, Mrs Montague (e molto probabilmente anche l'amato James Beattie[51]), Mrs Ord, Mrs Piozzi. Presso lo zio vedovo e senza figli, la piccola Nancy o la "little Sprightly Neece"[52] fu ospite (forse in maniera permanente[53]) fin dall'età di cinque o sei anni, anche perché un'altra zia materna, Elizabeth, reggeva la casa, riceveva gli ospiti e presiedeva alla preparazione e alla scelta dei disegni per le ceramiche e per i vasi etruschi. Il Norton ci da un ben documentata idea dell'ambiente in cui si trova immersa Ann all'età di nove-dieci anni, descrivendo i preparativi per la creazione del servizio da pranzo imperiale per Caterina di Russia (1773-74):

> Per radunare tutto il materiale necessario alla grande impresa, Bentley aveva acquistato praticamente tutti i paesaggi disponibili su carta stampata e contemporaneamente si era rivolto ad artisti per far fare disegni originali. Lui e la nipote sarebbero stati circondati da innumerevoli immagini di castelli, abbazie, torri in rovina e scene sublimi e pittoresche. In fatto di imponenti rovine, la futura romanziera non avrebbe dovuto far altro che ricordarsi dei vasi, piatti, salsiere che illustravano i castelli di Richmond, Tattershal, Wardour, Bolton, Sudeley, Barry Pomery, Alniwch and Kenilworth; quanto invece a suggestivi chiostri in rovina, non doveva che richiamare alla mente le stampe di Furness Abbey, della cappella di St Joseph of Arimathea a Glastonbury e Milton Abbey; in fatto poi di pittoresche cascate e spaventose montagne non aveva che da ricordare le vedute del Petryfying Well a Knaresborough e di molte altre immagine dell'originario Derbyshire, in particolare di

[50] Cfr. E. Meteyard, *The Life of Josiah Wedgwood*, 2 vols, London (1865), vol 2, p. 165.

[51] Anche Giuseppe Baretti era un grande amico di Mrs Montague e frequentava le sue riunioni letterarie (cfr. Norton, p. 32)

[52] Letter to Bentley, March 1772, *Letters of Josiah Wedgwood*, (1762-1772; 1772-1780), 2 vols., London, 1903, vol. I, pp. 449-50.

[53] Norton, pp. 30-31

Dovedale e delle famose meraviglie del Peak district [...] Avrebbe avuto a disposizione tutta la serie dei libri posseduti dalla ditta Wedgwood & Bentley – nel 1771 Wedgwood lamnetava che la loro biblioteca non era equamente divisa e che Bentley teneva con sè tutti i bei libri di antiquariato che possedevano.[54]

Philippe-Jacques de Loutherbourgh, *Lo Snowdon visto da Capel Curig nel Galles*, 1787, olio su tela

Del contenuto di questi libri assorbito dalla giovane Ann si può avere un'idea dalla descrizione della stanza del marchese di Montalt e di quella di Adelina in *The Romance of The Forest*:

> ... scenes from Ovid ... scenes from Armida of Tasso ... a silver lamp of Etruscan form ... Busts of Horace, Ovid, Anacreon, Tibullus and Petronius Arbiter ... Etruscan vases ...[55]
>
> ... adorned with a variety of landscapes and historical paintings ... the chimney-piece, of Parian marble ... ornamented with reposing figures from the antique ... richly fringed with purple [il colore del periodo] and silver ... Cupids apparently of solid silver ... China vases ... the toilet which was magnificent ...[56]

Quanti di questi *landscape e historical painting* possono essere stati

[54] Norton, p. 164.
[55] *The Romance of the Forest*, [*RF*], ed. C. Chard, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 156.
[56] *RF*, p. 164.

di Claude, dei Poussin, di Salvator o della folta schiera dei loro imitatori e falsificatori, è ben spiegato da E.W. Manwering.

Thomas Bentley era anche "innamorato" di Thomson e di Rousseau, che andrà addirittura a trovare nel 1776[57]. Incontestabile quindi l'influenza dello zio (autore tra l'altro di un trattatello sull'educazione femminile[58]) sulla sua formazione, ma soprattutto sull'acquisizione di quello stile eclettico che potrà anche essere dovuto ai modi della sua istruzione (la normale istruzione femminile), ma che può anche essere stato assorbito dallo spirito e dalla moda dell'epoca.

Meno chiara è, sempre allo stesso proposito, l'influenza di un altro fatto o cambiamento importante che sarebbe invece giunto gradito a gran parte delle sue coetanee: il soggiorno a Bath, dove il padre si era trasferito per guidare una succursale della Wedgwood and Bentley. A Bath, luogo di villeggiatura e *marriage market* dell'alta società, si poteva frequentare la scuola delle sorelle Lee, andare a teatro e incontrare per strada celebrità come Mrs Siddons; è molto probabile tuttavia che ad Ann Ward proveniente da Turnham Green[59], il *negozio* paterno in Milsom Street sia apparso come la casa di Portsmouth a una Fanny Price proveniente da Mansfield Park.

Qui a Bath – e questo sembra il terzo fatto importante della sua vita – sposa Mr Radcliffe, diplomato all'Oriel College, senza posizione, che fa il traduttore e lavora nell'ambito del giornalismo (*The Gazetteer*[60]), fino a quando, con i guadagni di *The Mysteries of Udolpho,* diventerà propriatario di *The English Chronicle* (1796). È più o meno da questo periodo che cessano le pubblicazioni della Radcliffe ed inizia il suo silenzio.

Qualunque ne sia stato il motivo e vera o falsa che sia la versione del marito secondo cui l'enorme fama, con i suoi pro e contro, avrebbe provocato in lei l'insormontabile rifiuto di ogni forma di pubblicità, Ann continua a scrivere, e i suoi *journal* o meglio gli stralci pubblicati da Talfourd mostrano in evidenza le caratteristiche più autentiche del-

[57] Cfr. Norton, p. 36.

[58] Cfr. R[ichard] B[entley], *Thomas Bentley, 1730-1780, of Liverpool, Etruria and London*, Billing & Sons, Guildford, 1927.

[59] Molto probabilmente è Turnham Green, la residenza londinese dello zio Bentley, il modello per la villa del marchese di Montalt in *RF*.

[60] Cfr. L. Haig, *The Gazetteer, 1735-1797: A Study in an Eighteenth Century Newspaper*, Carbondale, Sputhern Illinois University Press, 1960, p. 220. Il giornale, quando W. Radcliffe ne divenne redattore nel 1791, si propose di occuparsi non solo di politica, ma di tutte le novità di moda, compresi "the places of elegant amusement and arts and the lighter productions of literature". Cfr anche L. Heller, *cit.*, p. 137.

la scrittrice: il talento della grande regista che si manifesta sopratutto nella capacità di costruire la scena e di evocare l'atmosfera, poggia sull'attenzione prioritaria costantemente rivolta allo spettatore. A questa innata preoccupazione per il proprio destinatario si accompagna ovviamente la consapevolezza e la padronanza con cui il regista usa i propri materiali e le proprie tecniche, e quindi quel certo distacco proprio dell' "artista artigiano" che F.M. Ford, cresciuto tra i pittori preraffaelliti, teorizzerà come "nuovo", contrapponendolo alla creazione spontanea e "sregolata" dei romantici. Ed anche questo atteggiamento pratico nei confronti dell'arte e della scrittura, sentita come "fare" (*techne*), Ann Ward deve aver appreso nella casa dello zio, a contatto con tanti artisti, artigiani, ceramisti – un atteggiamento che ben si contempera con l'ecclettismo e la mobile varietà del pittoresco.

"La più illustre degli scrittori pittoreschi": l'allieva di William Gilpin

Anche se non come "protagonisti" dei romanzi, i paesaggi della Radcliffe sono stati studiati dalla critica[61], la quale ha messo ampiamente in luce i maestri su cui si è formato l'*occhio da pittore* della scrittrice e quindi (seppure in maniera non altrettanto concorde) il suo uso delle categorie estetiche dominanti del *taste* contemporaneo: il sublime, il bello, il pittoresco.

Un adeguato trattamento di questo tema complesso (su cui ritornerò nell'ultimo capitolo) richiederebbe ci si addentrasse nell'intenso e articolato dibattito sul pittoresco, il quale a sua volta richiede d'essere messo in relazione con i grandi mutamenti del paesaggio determinati dal modificarsi della struttura sociale nell'Inghilterra del Settecento[62].

Di questo dibattito sul pittoresco – che ufficialmente inizia con la pubblicazione delle *Observations* di William Gilpin nel 1782 e raggiunge il suo acme negli anni novanta con gli interventi di Richard Knight e Uvedale Price[63] – mi soffermerò brevemente su alcuni aspetti

[61] Cfr. in particolare J.M.S. Tompkins (*Ann Radcliffe and Her Influence* ..., cit., pp. 62-91) e Lynne Heller (*cit.*), ma anche Malcom Ware e Charles Murrah.

[62] Cfr. N. Everett, *The Tory View of Landscape*, New Haven & London, Yale University Press, 1994; A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, London, Thames and Hudson, 1987.

[63] Le *Observations on the River Wye and Several parts of South Wales &...* riguardano un viaggio compiuto nel 1770 e, come altre opere di W. Gilpin (1724-1805), erano circolate privatamente. La prima, anonima, *Dialogue... at Stow*, risale al 1748. Come fa notare la Wheeler (cfr. p. 175) la "prima opera importante sul pittoresco pubblicata" potrebbe

concernenti le teorie di Gilpin, per mettere in luce, più che la sua evidente influenza su Ann Radcliffe, come certi principi da lui fissati per la *composition* del quadro, trasferiti nell'ambito letterario e narrativo, si rivelino ricchi di sviluppi tecnici fondamentali per l'espressione della sensibilità romantica e post-romantica.

L'applicazione delle teorie di Gilpin nell'ambito narrativo non è certo un'invenzione della Radcliffe, così come la creazione del gusto per il pittoresco non è opera di Gilpin. Entrambi rispondono a un gusto e, se si vuole, a uno stile già in essere da parecchi decenni e che consiste appunto nel guardare "the scenary of nature and examine it by the rules of painting"[64], ottenendo così della natura non più "portraits", come nel primo periodo georgiano, ma "prospects"[65]. È quest'ultima una parola chiave[66]: in generale, nel fondamentale dibattito sul *gusto*, che è appunto una questione di capacità visiva e scelta prospettica[67]; in particolare, nel nostro caso, per capire la base del "cinemtograph-like picturesque" della Radcliffe, come giustamente lo ha defnito Hussey, osservando il suo uso delle visioni prospettiche: "She systematically flickered paint-ings before her reader's eye, the characters making their way from canvas to canvas"[68]. Il fatto è che queste "tele" presentano *prospects* frutto di punti di vista diversi – di diversi personaggi e diversi stati d'animo, reali o immaginari – ed essi colpiscono il lettore, prima ancora che il lettore possa sapere la loro provenienza e loro attendibilità[69].

Questo sapiente gioco di illusioni prospettiche è uno sviluppo della funzione assegnata da Gilpin alle *figures* che, collocate nel *foreground* e, preferibilmente, nella *middle distance* dove godono di una prospettiva diversa da quella dello spettatore del quadro, hanno lo scopo di suscitare in lui curiosità e desiderio di condividere la loro prospettiva.

essere considerata la lettera su Keswick scritta dal Dr Brown (*tutor* di W. Gilpin) intorno al 1760. Cfr. D.D. Eddy, "John Brown: 'The Columbus of Keswick'", *Modern Philology*, vol. 73, no. 4, Part 2: (A Supplement to Honor Arthur Friedman), May, 1976, pp. 574-84; F. Orestano, *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Milano, Edizioni Unicopli, 2000.

[64] *Three Essays,* p. 42.

[65] Cfr. C. Hussey, *The Picturesque Studies in a Point of View*, London, Frank Cass & Co. Ltd, 1967, p. 232.

[66] Cfr. J.M. Labbe, *Romantic Visualties. Landscape, Gender and Romanticism*, Houndmills, Palgrave, pp. ix-xxii.

[67] Cfr. D. Cotton, *The Civilized Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

[68] D. Cotton, *cit.*, p. 236.

[69] Cfr. *MU*, p. 417: "[Emily]…was soon awakened by a knocking at her chamber door, and starting up in terror, she heard a voice calling her. *The image of Bertrand, with a stiletto in his hand, appeared* to her alarmed fancy …".

Le *figure* suggeriscono all'osservatore esterno i limiti della sua visione e lo invitano ad entrare nel quadro con un atto della fantasia, alla ricerca e alla fruizione di nuove prospettive:

> They [figures] break harsh lines—point out paths over mountains or to castles; [...]. If [...] we can interest the imagination of the spectator, so as to create in him an idea of some beautiful scenery beyond such a hill, or such a promontory, which intercepts the view, we give scope to a very pleasing deception. It is like the landscape of a dream.[70] Their chief use is, to mark a road—to break a piece of foreground—to point out the horizon in a sea view—or to carry off the distance of retiring water by the contrast of a dark sail, not quite so distant, placed before it.[71]

L'uso strumentale fatto da Gilpin delle *figure* come mezzi per sollecitare il movimento in quanto portatori di un punto di vista diverso e ignoto, accompagnandosi alla struttura del *romance*, fa convergere sul lettore una doppia *suspense*: quella propria del protagonista del *romance* con il quale il lettore tende ad identificarsi, e quella dello spettatore che, vedendo il personaggio in prospettiva, ha una visione diversa della situazione del personaggio con cui spesso si trova ad identificarsi. Questa doppia situazione di protagonista e di spettatore, che nel *novel* avrebbe esiti ironici e umoristici, nel *romance* serio ha, come unanimi riconobbero i contemporanei, effetto sublime, nel senso burkiano di ansia o paura per la propria integrità, non solo rispetto all'avventura cui si partecipa nel *romance*, ma anche rispetto alla propria integrità e coscienza di lettore.

È così che la tecnica della Radcliffe assume quella *mediumistic quality*, per usare l'espressione del Frye[72], ossia la capacità di riflettere le ansie e le aspirazioni, ossia le divisioni, della coscienza collettiva dell'*upper class* negli anni della Rivoluzione francese. Si veda l'episodio, emblematico, della attraversata delle Alpi[73], dove il pericoloso paesaggio alpino è reso per la maggior parte attraverso gli occhi di Emily, ma anche attraverso gli occhi di uno spettatore dall'esterno che vede i viaggiatori correre sull'orlo del precipizio. Il coinvolgimento del lettore verrà poi gradualmente approfondito in un'esperienza che assume dimensioni corali, grazie a una "poesia emblematica":

[70] Cfr. "Instructions for Examining landscape"; illustrated by 32 Drawings, 20 pagies, MS, Fitzwilliam Museum, Cambridge, pp. 16; 14-15.
[71] *Three Essays*, p. 77.
[72] N. Frye, *A Study of English Romanticism*, New York, Random House, 1968, p. 27.
[73] *MU*, pp. 163-68.

The weary traveller, who all night long,
Has claimb'd among the Alps'tremendous steeps,
Skirting the pathless precipice, where throng
Wild forms of danger; as he onward creeps
If, chance, his anxious eye at distance sees
The mounain-shepherd'solitary home,
Peeping from forth the moon-illumin'd trees,
What sudden transports to his bosom come!
But, if between some hideous chasm yawn,
Where the cleft pine a doubtful bridge displays,
In dreadful silence, on the brink forlorn
He stands, and views in the faint rays
Far, far below, the torrent's rising surge,
And listens to the wild impetous roar;
Still eyes the depth, still sudders on the verge,
Fears to return, nor dares to venture o'er.
Desperate, at length the tottering plank he tries,
His weak steps slide, he shriecks, he sinks—he dies![74]

Qui, tra evidenti citazioni rosiane (il ponte sull'abisso)[75], ricorrono le immagini convenzionali della letteratura di viaggio, a partire da Shaftesbury:

> … See! with what trembling Steps poor Mankind tread the narrow Brink of the deep Precipice! From Whence with giddy Horror they look down, mistrusting even the Ground which bears'em; whilst they hear the hollow sound of Torrents underneath, and see the Ruin of an impending Rock; with falling Trees which hang with their Roots upwards …[76],

a Walpole[77], a Gray[78]. A tutto questo si aggiunga l'ampio uso che

[74] *MU*, p. 165. Cfr. la mia traduzione in *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, a cura di L.M. Crisafulli, Roma, Carocci, 2002, 2 voll., vol. I, pp. 508-11.

[75] Il ponte traballante sopra l'abisso, come fa notare la Heller (*cit.*, p. 225), si trova in due quadri di Salvator Rosa, *Paesaggio* e *Paesaggio con cascate*. Un angosciante "Ponte alpino built by Hannibal" è il soggetto di un disegno a matita di Richard Wilson, ripreso da Turner in "Devil's Bridge, Mt St Gothard" (1806 ca, fra gli "Etchings and Engravings for the Liber Studiorum").

[76] *The Moralists: A Philosophical Rapsody*, 1709, cit. in E. Manwaring, *cit.*, p. 18.

[77] Nel 1739 (Sept. 28), Horace Walpole così comincia una lettera a Richard West: "Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa!"(*Complete Works*, 5 vols, London, Robinson, 1798, vol. IV, p. 429).

[78] Durante il suo viaggio in Italia nel 1739, Thomas Gray stende una lista di soggetti adatti ai vari pittori; adatto a Salvator Rosa: "Annibale che attraversa le Alpi; i montanari scagliano massi sul suo esercito; gli elefanti cadono nei precipizi" (*The Poems of Mr Gray. To which are prefixed Memoirs of his Life and Writings by William Mason*, London, J. Dodsley, 1775, p. 307). Nel 1776, ci informa Samuel Monk (*The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960, p. 235), Alexander Cozens espose alla Royal Academy un *Paesaggio con Annibale che marcia attraverso le Alpi*.

l'allieva di Gilpin fa di quello che il maestro definisce l'ultimo piacere del viaggiatore pittoresco, ossia le "scenes of fancy"[79]; in questo caso la scena di fantasia – Annibale che passa le Alpi – occupa un intero paragrafo ed è un classico esempio dell'uso combinato della dimensione visiva e sonora per assorbire il lettore dentro il quadro presentato:

Richard Wilson, *Ponte alpino costruito da Annibale,* carta, 1765 ca

[79] *Three Essays*, p. 52.

> *She saw* his vast armies winding among the defiles, and over the tremendous cliffs of the mountains, which at night were *lighted* up by *fires*, or by *torches*, which he caused to be carried when he pursued his indefatigable march. In the eye of fancy, *she perceived* the *gleam* of arms through the *duskiness* of night, the *glitter* of spears and helmets, and the banners floating dimly on the *twilight*; while now and then *the blast of a distant trumpet echoed* along the defile, and *the signal was answered* by a momentary *clash* of arms. *She looked* with horror *upon* the mountaineers, perched on the higher cliffs, assailing the troops below with broken fragments of the mountain; *on* soldiers and elephants tumbling headlong down the lower precipices; and, as *she listened to the rebounding rocks*, that followed their fall, the terrors of fancy yielded to those of reality, and she shuddered to behold herself on the dizzy height, whence she had pictured the descent of others.[80]

È evidente la padronanza di questa tecnica "proto-cinematografica", il cui consapevole effetto emerge nella conclusione del brano: come Emily si ritrova al posto dei soldati di Annibale, così il lettore-spettatore si ritrova al posto di Emily e, attraverso di lei, coinvolto nella scena epica e e nella dimensione allegorica della traversata delle Alpi. Mentre l'aggettivo "cinematografico" può adeguatamente riferirsi ai movimenti di luce e all'uso del sonoro, lo spessore allegorico e la risonanza corale sarebbero resi meglio da un rimando alla pittura, per esempio a *Snow Storm: Hannibal and His Army crossing the Alps* di Turner (1812), dove il *winding* dell'esercito giù per la montagna si allarga nel vortice di luce e tenebra che investe cielo e terra dominando l'intero quadro[81].

Infatti, come la *varietà* degli scorci prospettici, così il loro *interplay* si sviluppa ancora secondo i suggerimenti di Gilpin, in un continuo e "vario contrasto di luce e di ombra"[82]. È vero che per questo aspetto

[80] *MU*, p. 166.

[81] È nella dimensione allegorica creata dall'uso della luce di Turner che si coglie la coesistenza della visione antica (medievale) delle montagne e quella nuova (moderna): le montagne come fonte di terrore, testimonianza dell'ira di Dio (di fronte al peccato dell'uomo divenuto *viaggiatore*) e le montagne come fonte di piacere estetico (in quanto sfide durissime, ma superabili). In Turner il piacere non supera certo il timore, ma la sua tecnica tende ad esprimere l'*awe* e quella consapevolezza del limite umano che *dilata lo spirito*. Per il mutare dell'atteggiamneto verso le montagne dal Seicento alla seconda metà del Settecento, cfr. M.H. Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, Cornell University Press, 1959. L.R. Matteson, "The Poetics and Politics of Alpine Passage: Turner's *Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps*", *The Art Bulletin*, vol. 62, n. 3, 1980, pp.385-98.

[82] Cfr. *Three Essays,* pp. 20, 42, 75. Luce ed ombra, che nel *landscape painting* sono importanti quanto l'espressione nel *historical painting*, sono fondamentali per rendere, con i loro effetti, la vita e l'anima del paesaggio. Gli "effetti" dipendono da un uso "dramma-

J.M.W. Turner, *Tormenta. Annibale con l'esercito attraversa le Alpi*, 1812, olio su tela

la Radcliffe aveva una grande lezione nell'opera da lei più citata e amata, *Macbeth*; ma il suo alternare luce e tenebra, serenità e paura, bello e sublime, è ben lungi dall'essere così monolitico, e quindi così fatale, come nella tragedia di Shakespeare. Nel melodramma della Radcliffe la luce si alterna al buio, il sereno al minaccioso, il bello al sublime con la mutevole varietà raccomandata da Gilpin, per cui, come non può esistere una scena uguale alla precedente, così non può esistere l'una senza l'altra, il sublime senza il bello[83]. Il criterio gilpiniano della varietà dinamica produce una ricorrente coesistenza, e quindi una sequenza di luce e di ombra, di bello e di sublime, nella quale consiste appunto l'effetto pittoresco.

L'applicazione di questo principio ricorre di continuo e se ne po-

tico" del chiaroscuro. La "semplice illuminazione" può andar bene per le scene pastorali e quotidiane, ma non per quelle sublimi, che hanno bisogno di una luce speciale e rara. Di qui il suo interesse per nebbia, foschia, albe e tramonti, nubi e tempeste. Certe sue affermazioni sugli effetti del contrasto di luce tra sole meridiano e sole al tramonto (in *Remarks on Forest Scenary*, 1791, i, p. 254), sembrano anticipare le *Nubi* di Constable. Comunque, il contrasto deve operare sempre "mitigating the glare of the one, and the gloom of the other" ("Instructions", cit., p. 9).

[83] *Three Essays*, p. 42: "This great object [beauty of every kind] we pursue through the scenary of nature and examine it by the rules of painting—we seek it among all the ingredients of landscape—trees—rocks—broken grounds—woods—rivers—lakes—planes—vallies—mountains—and distances. These objects *in themselves* produce infinite variety—No two rocks, or trees are exactly the same. They are varied a second time, by *combination*; and almost as much a third time by different *lights, and shades* and other aerial effects … *Sublime alone* cannot make an object *picturesque* … unless it's form, it's colour, or it's accompaniments have *some degree of beauty*." [I corsivi sono di Gilpin]

trebbero dare innumerevoli esempi; oltre alla "Poesia emblematica" (riportata a pag. 91), anche nel citato passaggio delle Alpi:

> On the edge of *tremendous precipices*, and within the hollow of the cliffs, below which the clouds often floated, *were seen villages, spires, and convent towers; while green pastures and vineyards spread their hues* at the feet of perpendicular rocks of marble, or of granite whose points, tufted with alpine shrubs, or exhibiting only massy crags, rose above each other, till they terminated in the snow-topt mountain, whence the torrent fell, that thundered along the valley.[84]

E quando il paesaggio è inevitabilmente solo sublime e terribile, come il Moncenisio coperto di neve, per evocare il bello si fa ricorso alla fantasia:

> [she] saw, *in imagination*, the verdant beauty it would exhibit when the snow should be gone, and the shepherds, leading up the midsummer flocks from Piedmont, to pasture on its flowery summit, should add Arcadian Figures to Arcadian landscape.[85]

Su scala più ampia, tutto il viaggio di Emily in Italia è pittoresco: si passa dagli scenari maestosi e sublimi delle Alpi alle scene pastorali del Piemonte e alla lussureggiante valle padana, dalla pianura lombarda devastata dalla guerra ai "verdant banks" del Brenta, dalla magica e luminosa Venezia al "gloomy grandeur e dreadful sublimity" degli Appennini coperti di "dark woods" e "immense pine-forests", e dal "gloomy and sublime Udolpho", "vast, ancient and dreary"[86], alla arcadia incantata della campagna toscana.

Questa Italia "pittoresca" riunisce e fonde le due Italie ereditate dalla Radcliffe: l'Italia infida del teatro elisabettiano e giacobita, con le sue corti macchiavelliche e le strade alla Salvator Rosa, e quella splendente della tradizione classica, arcadica e mitologica, dipinta da Claude Lorrain e dai Poussin. Per la prima, quella cupa e pericolosa degli uomini, ci si serve dell'arte "selvaggia" e "romantica" di quel nobile "Fancy's Child" che per i contemporanei, unanimi, è Salvator Rosa[87]. Per la seconda, quella luminosa e trasparente del paesaggio mediterraneo, non si può che ricorrere alla "arte magica" del pittore

[84] *MU*, p. 164.
[85] *MU*, p. 164.
[86] Cfr. cap. VI, p. 173.
[87] L'espressione è di William Mason in *The English Garden* (1772-78), riportata da E. Manwering, *cit.*, p. 46.

che, come dice Cowper, "throwing Italian light on English walls"[88], aveva saputo mostrare un paese lontano a chi, come lui stesso, come Taverner[89], come la Radcliffe, non l'avrebbe mai altrimenti visto: vale a dire al "figlio e allievo della natura" per eccellenza, l'inimitabile Claude Lorrain[90].

Ma dobbiamo subito dire che solo quella particolare illusione ottica che fa si che non ci si accorga di un falso di produzione contemporanea[91], ha potuto far considerare Ann Radcliffe "the sister of Salvator". E infatti, mezzo secolo dopo, la Oliphant la paragonerà più giustamente a un suo contemporaneo, Richard Wilson.

Non mi soffermerò qui sul confronto con il "primo grande paesaggista britannico"[92] che, come si sa, ebbe un successo meno duraturo di quello della Radcliffe e che pure fu maestro tra gli altri, di Turner (1775-1851) e di Constable (1776-1837). Anche Wilson, come la Radcliffe, fonde e adatta la lezione di Salvator e di Claude, ma, sebbene il Monk veda in lui l'esempio classico del sublime dell'epoca e quindi il "traduttore" di Rosa, i contemporanei lo giudicarono più vicino a Claude. E non si sbagliavano perché, mentre la natura in Salvator Rosa è veramente sublime (i suoi alberi, per esempio, sono giganti vivi e tormentati[93]), il sublime di Wilson, più ancora di quello della Radcliffe, è solo "il sublime del pittoresco", vale a dire sempre

[88] Cfr. W. Cowper, *The Task*, 1784, L. I, vv. 421-25.

[89] William Taverner (1703-1772), uno dei primi paesaggisti a dipingere il paesaggio italiano senza averlo mai visto.

[90] Gli epiteti usati da William Mason e da Uvedale Price (*An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and on the use of Studying Pictures, for the purpose of improving Real Landscape,* 2 vols., London, Hereford, 1794) fanno parte del gergo contemporaneo. Cfr. E. Manwering, *cit.,* cap. III. Seguendo i suggerimenti della Manwaring e della Tompkins, la Heller (*cit.*) opera un confronto ravvicinato tra la produzione pittorica di Claude Lorrain e Salvator Rosa e le scene descritte dalla Radcliffe, analizzando in particolare l'uso della luce. Un confronto tra due opere dello stesso soggetto, *Apollo e la Sibilla cumana*, (quella di Claude, 1645-49, al Hermitage di San Pietroburgo; quella di Rosa, 1650 ca, alla Wallace Collection di Londra) è letteralmente illuminante, non solo delle diverse caratteristiche dei due maestri, ma anche della loro influenza sui pittori successivi: dei modi in cui le due lezioni si fondono per esempio nella pittura di Richard Wilson e come attraverso di essa passino in quella del suo grande allievo, Turner, in cui le reminiscenze dei colori di Rosa permangono evidenti pure nell'intensificarsi e nel prevalere della luce di Claude, come in *Arrivo a Venezia* del 1843. Come nella Venezia della Radcliffe, anche in quella di Turner (si vedano gli acquerlli del 1819 alla Tate Gallery) prevale la luce.

[91] Cfr. M. Praz, "Introduzione" a I. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Garzanti, 1964.

[92] *Da Canaletto a Constable*, a cura di C.S. Roman, Ferrara Arte, 2001. Cfr. D.H. Solkin, *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, cit.

[93] Cfr. L. Heller, *cit.*, p. 224.

Richard Wilson, *L'uccisione dei figli di Niobe*, 1759-60, olio su tela

a due passi dal bello. E, mentre nell'accoppiamento con il sublime, il bello viene esaltato, non lo stesso succede al sublime che, troppo frequentemente accostato al bello, perde la sua terribilità e si rivela oggetto edonistico, come del resto è nelle esplicite dichiarazioni di Gilpin. Alla fine del Settecento le fonti tradizionali del sublime – le montagne e l'oceano – hanno di fatto perso la loro capacità di ispirare autentico terrore e, se l'artista si sforza di accentuare l'effetto sublime, come fece Wilson nelle sue *Niobe*, rischia di diventare ridicolo, come rilevò duramente Reynolds[94]. Il brano che riportiamo è un esempio, fra i tanti, degli effetti del sublime radcliffiano e della tecnica pittorica impiegata per rendere tali effetti:

> The solitary grandeur of the objects that immediately surrounded her, the mountain-region towering above, the deep precipices that fell beneath, the *waving blackness* of the forests of pine and oak, which skirted their feet, or hung within their recesses, the headlong torrents that, *dashing* among their cliffs, sometimes appeared like a *cloud of mist*, at

[94] Cfr. S. Monk, *cit.*, pp. 239-40. Va rilevato che, mentre nelle prime versioni della *Niobe* (1760) il soggetto storico sublime si collocava su di uno sfondo di serenità claudiana, nelle successive versioni Wilson intervenne a rendere sublime anche il paesaggio. Questa accentuazione era chiaramnete una confessione d'impotenza e di inautenticità. Cfr. "Richard Wilson's *Niobe*", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 85, n. 498, Sept. 1944, pp. 210-15; vol. 86, n. 503, Feb. 1945, pp. 44-47.

> others like a *sheet of ice*—these were features which received a higher character of sublimity from the reposing beauty of the Italian landscape below, stretching to the wide horizon, where the same melting blue tint seemed to unite earth and sky.
>
> Madame Montoni only shuddered as she looked down precipices near whose edge the chairman trotted lightly and swiftly, almost, as the chamois bounded, and from which Emily too recoiled; but with her *fears* were *mingled* such various emotions of *delight*, such *admiration*, *astonishment*, and *awe*, as she had never experienced before.[95]

Di fronte alla maestosità della natura, la meraviglia per l'opera di Dio, il piacere della contemplazione, la gratitudine per il godimento della contemplazione, il desiderio nostalgico del ricongiungimento culminano in un'emozione che appare inesprimibile a parole, "as no colours of language must dare to paint"[96] – ed è sul piano di questa emozione non verbale che avviene la comunicazione o meglio che si realizza la comunione con la natura e il creato. Quindi l'atteggiamento da cui nasce il sublime radcliffiano è certamente neoclassico, nel senso che l'io poetico, lungi dal sentirsi intimorito o minacciato davanti alla grandezza della natura, aspira invece ad una fusione panica con essa.

Richard Wilson, *Paesaggio italiano*, 1751-57 ca, olio su tela

[95] *MU*, pp. 165-6.
[96] *MU*, p. 163.

Ciò che è già romantico è la caratterizzazione della natura come *mighty magician* che affascina il poeta con le sue metamorfosi e, sollecitandone la fantasia, lo lega a sé con il filo sottile del desiderio e con la promessa di armoniosa consolazione. L'ombra, il chiaroscuro, lo sfumato, l'indistinto hanno per la Radclffe proprio la doppia funzione di suggerire l'inesprimibile e l'ignoto e quindi liberare la fantasia[97]. Questo ci spiega perché *The Mysteries of Udolpho*, pur con le sue ridondanze descrittive, o il più acerbo *A Sicilian Romance*, con le sue sproporzioni strutturali, rimangano per il lettore di oggi *romance* pieni di vita; mentre *The Italian*, pur con la sua maggior economia formale, sia un romanzo gotico, per quanto tra i meglio scritti in assoluto, datato e spento.

Tra le tante, una motivazione importante sta nel fatto che, sia pure nel proprio stile moderato, la Radclffe compie in *The Italian* lo stesso "errore" compiuto da Wilson nella *Niobe*, ossia estende lo stile del sublime rosiano a tutto il quadro, paesaggio e *setting* sociale, creando così una cappa d'ombra che smorza la luce degli squarci claudiani, con l'effetto che il sublime rosiano suona falso, una messa in scena, e talvolta quasi ridicolo, come nel caso del ponticello pericolosamente sospeso tra i monti che viene attraversato ben due volte, all'andata e al ritorno. Il lettore non si diverte a seguire Ellena di Rosalba attraverso la Campania, l'Abruzzo, la Puglia, semplicemente perché la prima a non divertirsi, per tutta una serie di preoccupazioni, è proprio l'autrice; mentre si diverte invece, nell'immaturo *A Sicilian Romance,* a scorazzare per la Sicilia – più che mai rosiana per paesaggio ed abitanti – la Sicilia descritta da

[97] Da questo punto di vista rimane da studiare un'ignorata "fonte" della Radcliffe, rappresentata da Alexander e John Robert Cozens. Il padre (1717-1799), notissimo maestro di disegno, autore, fra l'altro, di un celebre trattato (*A New Method of Assisting Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), pubblicato nel 1759 come *The Various Species of Landscape Compositions*) in cui, partendo dalla tradizione di Reynolds, eppure chiaramente influenzato dai disegni di paesaggio di Gainsbrough, si muove in una direzione "pre-impressionistica", sviluppando la cosiddetta tecnica del *blot drawing*, nella quale si trova ispirazione lavorando con l'immaginazione sulle macchie d'inchiostro. (Sembra che Alexander Cozens difendesse questa sua tecnica dalle critiche di certi contemporanei, affermando di aver tratto ispirazione da Leonardo da Vinci, il cui *Trattato sulla pittura* era stato tradotto in inglese nel 1721). Appassionato in particolare al tema del cielo e delle nubi, influenzò Constable, che studiò la sua pittura facendone copie. Il figlio, John Robert (1752-1797), "il più grande genio del paesaggio" a dire di Constable, durante i suoi viaggi in Italia (il primo in compagnia di R.P. Knight, 1776-79, e il secondo, di Wiliam Beckford, 1782-83) fu autore di dipinti e disegni (ora alla Tate Gallery) che, per temi e tecniche (soprattutto il trattamento della luce e del colore) appaiono illustrazioni perfette dei paesaggi radcliffiani. Cfr. A. Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Yale University Press, 1999; M.T. Calvano, *Viaggio nel pittoresco*, Roma, Donzelli, 1994, pp. 173-78.

Brydone, da Swinbourne e da Moore – perché qui tutto il racconto, per quanto complicato possa apparire l'intreccio dal di fuori, è orchestrato in assoluta libertà, come una variazione delle ottave dell'Ariosto che descrivono la fuga di Angelica: "Fugge per selve spaventose e scure, per lochi inabitati ermi e selvaggi. Il mover delle fronde e di verzure che di cerri sentia d'olmi e di faggi fatto le avea con subite paure trovar di qua e di la strani viaggi" [98]. Queste selve e questi lochi inabitati che nascondono i resti di qualche villa in rovina richiamano sì alla mente le descrizioni di Brydone e di Swinbourne, ma, nella loro assenza di qualsiasi indicazione topografica, sono la sorprendente fedele trascrizione dei disegni di Alexander Cozens per il Mackworth Praed Book, che si trovano alla Tate Gallery[99].

Alexander Cozens, *Il castello incantato*, acquerello e matita su carta liscia

Fin dal principio si sente che questa Sicilia, fatta degli scorci di libri di viaggio, stampe, romanzi, reminiscenze letterarie, ha preso

[98] *Orlando Furioso*, canto I, vv. 33-38. Alla traduzione di William Huggins (1755) si aggiunsero tra il 1780-85 ben due traduzioni dell'*Orlando Furioso*, una di Henry Boyd (1779-80) in stanze spenseriane e una di John Hoole (1783) in *heroic couplets*. Sulla fama di Ariosto in Inghilterra cfr. R. Marshall, *cit.*, pp. 155-68.

[99] Cfr. n[97].

possesso della fantasia della scrittrice: con il postumo *Gaston de Blondeville* verranno pubblicate due poesie che sembrano scritte per questo *romance*[100], senza tener conto del fatto che *A Sicilian Romance* contiene dei *poem*, tra cui una splendida poesia mitologica. La fantasia della Radcliffe appare del tutto libera da condizionamenti di recensori e critiche[101]. Chi si aspetterebbe dalla riservata Mrs Radcliffe, timida fino alla nevrosi (come ripetono tutti i suoi biografi), un inno a Bacco in cui si cantano gli inebrianti effetti del vino? Un inno per di più cantato da quei terribili banditi che infestano la Sicilia!

Pour the rich libation high;
 The sparkling cup to Bacchus fill;
His joys shall dance in ev'ry eye,
 And chace the forms of future ill!

Quick the magic raptures steal
 O'er the fancy-kindling brain.
Warm the heart with social zeal,
 And song and laughter reign.

Then vision of pleasure shall float on our sight,
 While light bounding our spirits shall flow;
And the god shall impart a fine sense of delight
 Which in vain sober mortals would know.[102]

[100] Una intitolata "A Sea-View" reca una nota della Radclffe in cui si fa riferimento a Henry Swinbourne, *Travels in the Two Sicilies*, 1783-5, 2 vols.; l'altra s'intitola "Scene on the Northern Shore of Sicily".

[101] In *The Italian* toglierà le poesie, ridurrà le descrizioni paesaggistiche e accentuerà lo stile *gotico* per imitare l'appena uscito *The Monk* di Lewis.

[102] *SR*, p. 85. Si noti come la metrica di questo *Song* riproduca lo svilupparsi degli effetti del vino, con l'ultima strofe in cui i versi diventano più lunghi e il ritmo più lento. Tali variazioni del metro sono spesso state attribuite all'inadeguatezza della Radcliffe nell'uso del verso: in realtà esse rispondono alla natura musicale della sua poesia, indispensabili nella costruzione delle sue atmosfere. La poetessa ne è pienamente consapevole e avverte il lettore: "Quaint is the measure, and hard to follow, / Yet sometimes it flies, like the circling swallow." ("Salisbury Plains. Stonehenge", *Gaston de Blondeville...*, cit., vol. IV, p. 109). Per la famigliarità della Radcliffe con il tema del vino, il Norton rimanda all'attività dello zio Bentley e in particolare alle riproduzioni di coppe e vasi; ma la celebrazione del vino era un tema comune tra gli scrittori romantici (cfr. A. Taylor, *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink, 1780-1830*, Houndmills, Palgrave, 1999). Il trionfo del potere di Bacco (Dioniso/Pan/Priapo) espresso dal metro mostra che la presenza di questo *song* non è solo frutto di un esteriore adeguamento alla *moda* contemporanea (R.P. Knight, *An Account of the Remains of the Worship of Priapus*, London, Spilsbury, 1786), ma il sentito riallacciarsi alla sempre viva tradizione del trionfo dello stato di natura (rappresentato per es. nei Baccanali di Tiziano e Nicolas Poussin. Cfr. M. Umbach (pp. 322-24) sui Baccanali di Poussin e Picasso).

Nicolas Poussin, *Baccanale al suono della chitarra*, detto anche *Il grande baccanale*, 1627-8, olio su tela, part.

Per la Radcliffe non ci sono vere paure nella terra del *romance*. Il paesaggio può essere quello di Salvator, il *villain* può essere un Zeluco[103], ma basta un fascio della luce di Claude per dare a tutto il movimento del racconto il delizioso senso della invenzione fiabesca. È il modo in cui la Radclffe usa la luce limpida di Claude, rendendola appena un po'più "mossa", un po' più sfocata, – *receding*, per usare un suo termine ricorrente – e quindi un po' più profonda e palpitante, che fa sì che questa luce, anche quando usata con parsimonia, riesca a dominare tutto il resto, a permeare tutto il movimento che investe, rendendolo più leggero e coinvolgente.

[103] J. Moore, *Zeluco. Various Views of Human Nature, taken from Life and Manners*, 1789.

Ha ragione Blondel quando osserva che la visione della Radcliffe è di luce e non di ombra[104]. Mi dispiace di non poter citare a conferma "Scenes on the Northern Shore of Sicily" con la sua "varied scene Of hamlets, woods and pastures green, And vales far stretching from the sight Beneath the tints of coming night"[105]. Mi limito a una breve citazione claudiana, significativa perché vista attraverso gli occhi del *villain,* il quale, pur essendo uno dei signori dell'isola, si trova, come gli altri, nella terra *sconosciuta* del *romance*:

> About noon he *found himself* in a beautiful romantic country; and having reached the summit of some wild cliffs, he rested to view the picturesque imagery of the scene below. A shadowy sequestered dell appeared buried deep among the rocks, and in the bottom was seen a lake, whose clear bosom reflected the impending cliffs, and the beautiful luxuriance of the overhanging shades.
>
> But his attention was quickly called from the beauties of inanimate nature, [...] for he observed two persons [...] They were seated on the margin of the lake, under the shade of some high trees at the foot of the rocks, and seemed partaking of a repast which was spread upon the grass.[106]

È chiaro che la valletta ombrosa, come il "boschetto adorno" che accoglie Angelica, o la "sunny glade" di Thomson nell'epigrafe al capitolo sulla campagna toscana[107], rappresenta l'Arcadia, il *locus amoenus* classico, simbolo del *golden country*.

Nell'Italia della Radcliffe è questa visione arcadica che predomina, che permane, pronta a spuntare anche dietro le visioni più cupe. Essa vive in una dimensione che è quella della fantasia, del sogno, che solo può ridare vita al passato ed esprimere la continuità con esso. Si vedano le scene in Toscana o a Venezia che culminano con l'evocazione della divinità, dove mi sembra che la "divinizzazione del paesaggio italiano" raggiunga uno stadio ben più avanzato di quanto non appaia disposto a riconoscere il Marshall[108].

[104] J. Blondel, "On Metaphysical Prisons", *The Durham University Journal*, vol. LXIII, 1971, pp. 133-38

[105] *Gaston de Blondeville, or the Court of Henry III Keeping Festival in Ardenne, a Romance. St Alban's Abbey, a Metrical Tale, with Some Poetical Pieces ... to Which is Prefixed A Memoir of the Author With Extracts from Her Journals*, 4 vols, London, H. Colbourn, 1826, vol. IV, pp. 329-31.

[106] *SR*, p. 93.

[107] *MU*, pp. 413-22. L'epigrafe è tratta da *The Castle of Indolence*, 1748, canto I, v. 3.

[108] *cit.*, pp. 199-200.

Sebastiano Ricci, *Il trionfo di Galatea*, 1713-15 [per Burlington House], olio su tela

Come potranno i poeti romantici, alla ricerca del contatto con la natura e il mondo classico, resistere al richiamo di questo rito sulle rive del mare "in the pure and elegant tongue of Tuscany, and accompanied by few pastoral instruments"?

O nymph! who loves to float on the green wave,
When Neptune sleeps beneath the moon-light hour,
Lull'd by thy music's melancholy pow'r,
O nymph, arise from out thy pearly cave!

For Hesper beams amid the twilight shade,
And soon shall Cynthia tremble o'er the tide,
Gleam on these cliffs, that bound the ocean's pride,
And lonely silence all the air pervade.

Then, let thy tender voice at distance swell,
And steal along this solitary shore,
Sink on the breeze, till dying—heard no more—
Thou wak'st the sudden magic of thy shell.
While the long coast in echo sweet replies,
Thy soothing strains the pensive heart beguile,
And bid the visions of the future smile,
O nymph! from out thy pearly cave—arise!

(Chorus)—*Arise*!
(Semi-chorus)—*Arise*![109]

Le ninfe della Radcliffe saranno anche un'eredità del *historical painting*, un luogo comune del gusto contemporaneo, ma, a parte il fatto che il luogo comune è sempre in se stesso significativo, nella *composition* radcliffiana esse sono la naturale e necessaria incarnazione in "concrete immagini visive"[110] dello spirito di un paesaggio percepito, concepito e vissuto sul piano fantastico come il paesaggio della terra del mito:

> Vineyards stretched along the feet of the mountains, where the elegant villas of the Tuscan nobility frequently adorned the scene, and overlooked the slopes clothed with groves of olive, mulberry, orange and lemon. The plain, to which these declined, was coloured with the riches of cultivation, whose mingled hues were mellowed into harmony by an Italian sun. Vines, their purple clusters blushing between the russet foliage, hung in luxuriant festoons from the branches of standard fig and cherry trees, while pastures of verdure, such as Emily had seldom seen in Italy, enriched the banks of a stream that, after descending free from the mountains, wound along the landscape, which it reflected, to a bay of the sea. There, far in the west, the waters, fading into the sky, assumed a tint of the faintest purple, and the line of separation between them was, now and then, discernible only by the progress of a sail, brightened with the sun-bean, along the horizon.[111]

I colori, la varietà, la ricchezza, l'ampiezza del paesaggio e soprattutto la luminosità e la luce solare ci dicono che questa è, come si usava allora, la copia o la versione della Radcliffe di un quadro di Claude. Claude è per lei il miglior interprete del mito, la figura predominante nei suoi paesaggi fantastici, in cui si avverte una dimensione quasi onirica. Ecco cosa rappresenta per la grande poetessa del paesaggio un Claude scoperto in un angolo in ombra di fianco al camino a Belvedere House:

> Here was the poet, as well as the painter, touching the imagination, and making you see more than the picture contained. You saw the real light of the sun, you breathed the air of the country, you felt all the circumstances of a luxurious climate on the most serene and beautiful

[109] *MU*, p. 420.
[110] T.S. Eliot, *Dante*, London, Faber & Faber, 1929, p. 6 (trad. it. a cura di L. Berti, Modena, Guanda, 1942).
[111] *MU*, p. 413.

landscape; and the mind thus softened, you almost fancied you hear Italian music in the air.[112]

Quando si passa dal paesaggio sognato a quello reale, le caratteristiche del suo stile appaiono con maggior evidenza: sotto lo stimolo della vista reale, il contrasto tra luce ed ombra si rafforza; la capacità di gestire la macchina da presa è più impegnata nel confronto con la realtà e risalta, come la muscolatura di un atleta sotto sforzo. Costante, la preoccupazione estetica traspare nella continua ricerca degli effetti: è sempre l'occhio dell'artista che è il centro vitale e vive del rapporto con la materia. Dallo scambio deriva l'emozione: ma non c'è mai un'emozione che la trascini via così completamente da farle dimenticare il suo quadro. Al contrario, è capace di dimenticare l'emozione nell'impegno e piacere dell'esercizio della sua professione pittorica[113], perchè la vera emozione, l'emozione prima, è per lei quella del dipingere; la vera poesia quella del paesaggio – un paesaggio però sempre mutevole e vivo. Nello sforzo di mostrare il paesaggio vivo nei suoi mutamenti, variazioni, metamorfosi, accumula quadri su quadri: le sue poesie sono spesso un succedersi di quadri che illustrano una lunga serie di *where* e di *when*. Ma è la maggior libertà della prosa che le consente superbe rese del variare della luce e dello sfumare di una scena in quella successiva, (come avviene nelle "scene veneziane" o nell'avvicinamento al castello di Udolpho o nella descrizione del porto di Ramsgate[114]) che testimoniano non solo di una sensibilità proto-impressionista, ma anche del raggiungimento di un adeguato linguaggio letterario.

[112] Ann Radcliffe, *Journal* della visita a Belvedere House (1805), in [T.N. Talfourd] *A Memoir of the Author, with Extracts from Her Journals*, prefixed to *Gaston de Blondeville*, cit., vol. I, p. 65.

[113] Questo significa che la Radcliffe non dimentica mai il suo destinatario e che la sua pittura è sempre comunicazione e comunione. Si vedano come es. la poesia riportata in conclusione del capitolo II ("To a Sea-mew") o la descrizione paesaggistica dalla finestra (rip. nel cap. II a p. 64).

[114] Cfr. pp. 172-73 e 66.

IV

IL *ROMANCE* DEL PAESAGGIO: LA VENEZIA DELLA 'GRANDE MAGA' NELL'IMMAGINARIO LETTERARIO EUROPEO

> What poet or painter has ever surpassed (Byron has imitated) her account of the first view of Venice?
>
> Chambers, 1844[1]

> ... her aspect is like a dream, and her history is like a romance.
>
> Byron, 1820[2]

> When I seek another word for music, I always find only the word Venice.
>
> Nietzche, 1888[3]

> For I have seen the
> shadow of this thy Venice
> floating upon the waters.
>
> Pound, 1908[4]

Più si leggono le reazioni dei viaggiatori anglosassoni che hanno soggiornato a Venezia nell'Ottocento, più acquista rilievo il testo della Radcliffe in cui Venezia è presentata attraverso gli occhi di Emily, la protagonista di quel *best-seller* di immensa popolarità che fu, sul finire

[1] R. Chambers, "Ann Radcliffe", *Cyclopedia of English Literature*, 2 vols., Edinburgh, William and Robert Chambers, 1844, p. 558.

[2] Preface a *Marino Faliero*.

[3] *Ecce Homo*, scritto nel 1888, pubbl. nel 1908.

[4] Per la prima Venezia di Pound come "a sunny city, a bringer of energy and life", cfr.: http://marciana.venezia.sbn.it/news5/eng/art9.html

del Settecento, *The Mysteries of Udolpho*. Henry James dirà che la sua Venezia è quella ereditata da Ruskin, così come Ruskin aveva detto che la sua Venezia era quella ereditata da Byron; ma Byron, che come ben si sa, ebbe con Venezia una lunga, concreta *love-story*, ammise apertamente il suo "debito" nei confronti della Grande Incantatrice nel quarto canto del *Childe Harold*.

La Venezia che s'imprime nella sua mente fin dall'infanzia come una "fairy city of the heart", luogo incantato che emerge dal mare "of joy the sojourn, and of wealth the mart"[5], è una parte fondamentale della sua più complessa visione della città; una parte indimenticabile e irrinunciabile[6] nella sua vitalità e concretezza fantastica, pronta a incarnarsi in una "sea-Cybele" o in una "Ocean'sea child", in una creatura marina femminile: la ritroveremo, pure con i suoi tormentosi contrasti, in Ruskin, e con accentuato fascino sensuale in James. Ebbene questa Venezia "fairy" e "magic" è la Venezia della Radcliffe.

C'è una consolidata riluttanza a riconoscere a una scrittrice di romanzi gotici il merito di essere l'ispiratrice di Byron e di "greater and more serious writers"[7]: non solo Tony Tanner, che suggerisce di dare la paternità di Venezia come luogo incantato alla prosaica Mrs Piozzi, ma perfino il suo ultimo biografo, Rictor Norton, che ancora rimanda alla Piozzi, come fonte per conoscenze che la stessa Piozzi dichiarava comuni e risapute in Inghilterra[8]. Questa riluttanza presuppone tutta una serie di pregiudizi, più o meno inconsci – che vanno dalla ignoranza della scrittrice alla sua mancanza di personalità, dalla ridondanza e superficialità della scrittura alla fortunata casualità del successo – e dovuti soprattutto al fatto che della Radcliffe mai si è potuto scrivere una biografia convincente.

Seguendo l'esempio del primo biografo, Talfourd, che risolse il problema dando la parola direttamente alla scrittrice, cercherò di far vedere come la Radcliffe, attingendo ai libri di viaggio, alla letteratura, al teatro, alla pittura e alle stampe di Canaletto, Guardi, Marieschi e dei loro imitatori, insomma a tutto il materiale letterario, pittorico,

[5] *Childe Harold*, IV, strofa 18.

[6] Cfr. *Childe Harold*, IV, strofa 19, vv. 170-171.

[7] T. Tanner, *Venice Desired*, Oxford, Blackwell, 1992, [Tanner], p. 5.

[8] R. Norton, *Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe*, London and New York, Leicester University Press, 1999 [Norton], p. 74: "Ann Radcliffe's most romantic Venetian episode – when Emily hears the gondoliers singing verses from Ariosto and Petrarch – she owes to Mrs Piozzi who had 'asked several friends about the truth of *what one has been always hearing in England*, that Venetian gondoliers sing Tasso and Ariosto's verses in the streets at night …'". I corsivi, quando non altrimenti specificato, sono miei.

antiquario, che poteva arrivare nella casa londinese dello zio Thomas Bentley, a Bath, al giornale del marito, *The Gazetteer* e poi *The English Chronicle*, abbia potuto mettere insieme un'immagine di Venezia così riuscita e vitale da imprimersi nell'immaginario collettivo anglosassone e diventare, come dirà Byron, indimenticabile e irrinunciabile. Con le immagini fornitele dalla "tradizione", cogliendo e per certi versi anticipando il gusto contemporaneo, la Radcliffe ha dato a un sogno della sua generazione la forma adatta a soddisfarne e ad esprimerne la sensibilità: come si potrà poi ignorare o dimenticare l'immagine viva, invitante ed elusiva, della ninfa marina che, all'inizio delle scene veneziane, canta un lungo *lay*, in cui immagini, ritmo, echi metaforici sembrano suggerire l'essenza stessa della città?

E infatti per i modi della sua presentazione, la ninfa marina, come dimostrano i testi dei viaggiatori successivi, inglesi ed europei, ampiamente esemplificati dal Tanner, è tutt'altro che dimenticata. Ed è proprio la forza, la plasticità, il fascino fantastico e sensuale, la pronunciata femminilità di questa incarnazione di Venezia, solo apparentemente semplice e lineare, che è responsabile dell'emergere e dell'ampliarsi negli scrittori successivi, dell'altra faccia, quella "gotica" della città in decadenza, in rovina, sede di corruzione e di oppressione[9].

Non che nel testo della Radcliffe la Venezia "oscura", decadente, corrotta e pronta a trasformarsi in prigione, non sia presente: essa è anticipata nell'atmosfera di *suspense* che incombe già dall'inizio del viaggio; comincia a concretizzarsi, dopo la prima ingannevole apparenza di lusso, nello squallore e nell'abbandono del palazzo di Montoni sul Canal Grande per essere poi lasciata efficacemente alla fantasia del lettore, quando Montoni tiene i suoi "midnight councils" con i suoi ambigui amici e sopratutto quando scompare con loro nella notte di questa "voluptuous city"[10] per darsi a più congeniali divertimenti.

[9] Lo sviluppo di questo lato negativo negli scrittori vittoriani, per es. in Ruskin e in James, appare collegato e connotato storicamente negli stessi termini della loro reazione al femminile. La Venezia decadente e corrotta di Ruskin sembra quasi uno scudo per difendersi dall'attrazione della città magica e cortigiana. Ho parzialmente trattato di questo aspetto parlando della reazione "doppia" di Byron alla città, a tratti "Gehenna of the waters" e "sea-Sodom", in "Ann Radcliffe in the Representational History of Venice", *Cultures of Memory, Memories of Culture*, ed. S. Stephanides, University of Nicosia Press, Nicosia, 2007, pp. 308-325.

[10] *The Mysteries of Udolpho, A Romance Interspersed with Some Pieces of Poetry*, ed. B. Dobrée, Oxford, Oxford University Press, 1970, [*MU*], p. 169. Le cit. successive da *MU* saranno da questa edizione con il numero di pagina tra parentesi quadra nel testo.

Byron sceglirà poi di identifiuarsi con uno di questi personaggi notturni, come dirà nella lettera ad Augusta[11], e svilupperà i "midnight councils" nei suoi drammi, *The Two Foscari* e *Marino Faliero*.

Anche il tema – centrale nel quarto Canto del *Childe Harold* – della meditazione sulla passata grandezza e sulla decadenza presente è esplicitamente posto nel testo della Radcliffe, ma è per forza deviato sul mondo classico[12] dalla dominante luminosità di Venezia come "fairy-land", come fiabesca città dell'immaginario.

È proprio questa – la Venezia magica e luminosa che, dorata ed evanescente, emerge fluttuante dall'azzurro come nei primi acquerelli di Turner – la Venezia che la Radcliffe sceglie di presentare. Il primo motivo della scelta sta certamente nel fatto che, come subito notarono i contemporanei, la Radcliffe è una sognatrice ostinatamente edonista, come tutti gli scrittori di *romance*.

Francesco Guardi, *Il Doge nel bucintoro al lido di San Niccolò il giorno dell'Ascensione*, 1775-80, olio su tela

[11] "Esco anche stasera, col mio mantello e la mia gondola (eccoti due affascinanti parole in stile Mrs Radcliffe)", *Lettere dall'Italia*, 19 dic. 1816 (trad. it. G. Fink). Cfr. G. Franci, "Byron sulla scena gotica: le maschere del nero", *Lord Byron*, a cura di D. Domini, Ravenna, Longo, 1988, pp. 61-64.

[12] Cfr. *MU*, p. 206: sulle rive dell'Adriatico, guardando verso la Grecia, "... she [Emily] experienced that pensive luxory which is felt on viewing the scenes of ancient story and on comparing their present state of silence and solitude with that of their former grandeur and animation. The scenes of the Iliad illapsed in the glowing colours to her fancy—scenes, once the haunt of heroes—now lonley, and in ruins, but which still shone, in the poet's strain, in all their youthful splendour". Da questa meditazione nasce una composizione poetica ambientata in Oriente.

E in questo si radica il grande fascino della sua Venezia: nell'essere parte di un *romance*, che è, come scriverà uno dei suoi "discendenti" R.L. Stevenson, un invito al lettore a salire sulla stessa barca del narratore e partecipare insieme all'avventura; che mai, come in questo caso, potrebbe avere meta più adatta di un luogo che è l'incarnazione stessa dello spirito e della bellezza dell'avventura[13]. Ann Radcliffe si identifica con la sua eroina e si fa un bel viaggio nella Venezia dei suoi sogni, che è anche un sogno dei suoi contemporanei[14]. La città appare veramente come una *fairy-land*, viva di luce e colori, musica e suoni, odori e profumi; fin dall'inizio quando la viaggiatrice, arrivando, si gode lo spettacolo della città che emerge dal mare nella luce del tramonto:

> ...Venice, with its islets, palaces, and towers rising out of the sea whose clear surface reflected the tremulous picture in all its colours. The sun, sinking in the west, tinted the waves and the lofty mountains of Friuli, which skirt the northern shores of the Adriatic, with a saffron glow, while on the marble porticos and colonnades of St Mark were thrown the rich lights and shades of evening. [174-75]

e quando osserva lo spettacolo delle allegre comitive che affollano Piazza San Marco e si mescola ad esse, e *properly chaperoned* va in gondola di notte sotto la luna, a suonare e cantare *canzonette*, facendosi anche l'autoritratto secondo i requisiti del gusto più attuale:

> The rays of the moon, strengthening as the shadows deepened, soon after threw a silver gleam upon her countenance, which was partly shaded by a thin black veil, and touched it with inimitable softness. Hers was the contour of a Madona with the sensibility of a Magdalen; and the pensive, uplifted eye, with the tear that glittered on her cheek, confirmed the expression of the character. [184]

e quando, corteggiata da un Conte, entrerà invitata nel suo nobile palazzo e siederà nel palco all'Opera, il tutto accompagnato dai debiti

[13] Cfr. G. Simmel, "Venedig" (1922), in Tanner, pp. 367-68.

[14] Non posso soffermarmi su quello che Venezia rappresenta per l'immaginario europeo del Settecento, se non per dire che il paragone con la Parigi dell'Ottocento è certamente riduttivo. Bisogna leggere le reazioni dei viaggiatori settecenteschi (Grosley, Moore, Beckford, Piozzi) al loro arrivo a Venezia per avere un'idea di che cosa rappresenti questa città unica: nota, perché tanto si è sentito favoleggiare, tanto si è visto in pittura, ma di fronte alla quale si prova un emozione superiore alle attese e diversa, inesprimibile, perché Venezia risulta, nell'insieme dei suoi aspetti, "altra", magica ed esotica, e non ci sono strumenti come il racconto o il dipinto che possano renderne adeguatamente l'alterità e quindi il potere di suscitare emozioni.

banchetti e *refreshment*, e dalla consueta dose di commossa malinconia, al ricordo "of her home, of her friends and of all that was dear in her native country" [188]. E andrà poi in gita sul Brenta a godere le *picturesque view* delle ville venete, assaporando il conseguente piacere di elegiache *rêverie*, "pensive" e "melancholy":

> The grandeur of the Palladian villas that adorn these shores, was considerably heightened by the setting rays, which threw strong contrast of light and shade upon the porticos and long arcades, and beamed mellow lustre upon orangerjes and the tall groves of pine and cypress, that overhung the buildings. The scent of oranges, of flowering myrtles, and other odoriferous plants was diffused upon the air, and often, from these embowdered retreats, a strain of music stole on the calm, and "softened into silence". [208]

Ma l'esperienza più profonda e soddisfacente per il *taste* contemporaneo è certamente quella della metamorfosi e fusione panica con il paesaggio veneziano, perché questa esperienza consente di entrare in contatto con l'essenza di Venezia – femminile, anfibia, proteica – in un modo che non ha precedenti nella letteratura di viaggio sulla città. Prima di *The Mysteries of Udolpho*, pur avendo notato gli aspetti femminili e *fairy* della città e il suo stretto rapporto con l'acqua e il mare, nessun viaggiatore – da Grosley a Beckford, da Moore alla Piozzi – aveva dedicato tanto spazio, e soprattutto tanta arte, a rendere l'anima del paesaggio veneziano, lo *spirit of place*.

Ripercorrendo anche rapidamente i tre capitoli "veneziani", salta agli occhi la differenza tra lo stile descrittivo, giornalistico-mondano di Hester Piozzi, che pure a Venezia ha dedicato molte pagine, e quello poetico e romanzesco della Radcliffe. Romanzesco e poetico: in linguaggio tardo-settecentesco dovrei dire con maggior precisione, *pittoresco*. Questo termine, pur restando sempre legato alla sua radice etimologica, ha assunto oggi un significato che ben poco conserva di quello originario[15] e solo negli ultimi decenni un'ampia letteratura critica da ambiti diversi ha incominciato a definire i significati con cui esso compare nei testi teorici originali di Uvedale Price e di W.P. Kinght – entrambi dello stesso anno di *The Mysteries of Udolpho* – che ribadiscono sostanzialmente la "definizione" data da William Gilpin nei suoi numerosi scritti, e in particolare nei *Three Essays* del 1792. Di questi, il secondo in particolare – *On Picturesque Travel* – dovreb-

[15] Cfr. cap. VI.

be accompagnare in appendice *The Mysteries of Udolpho*, per rendere evidente come il linguaggio narrativo della Radcliffe sia improntato ai principi di Gilpin, dal cui insieme sviluppa quella tecnica della suggestione e della *suspense* così adatta a rendere l'essenza di Venezia e la sua ambigua e romantica magia.

Condizione indispensabile per la realizzazione degli effetti pittoreschi e il conseguente piacere estetico è, secondo Gilpin, il coinvolgimento e l'eccitazione della fantasia dello spettatore:

> ... we suppose the country to have been unexplored. Under this circumstance the mind is kept constantly in an agreeable suspense. The love of novelty is the foundation of this pleasure. Every distant horizon promises something new; and with this pleasing expectation we follow nature through all her walks.[16]

È naturale quindi che il più grande piacere del viaggiatore pittoresco sia rappresentato dall'esercizio della fantasia:

> the power of creating and representing *scenes of fancy*; which is still more a work of creation, than copying from nature. The imagination becomes a camera obscura, only with this difference, that the camera represents objects as they really are: while the imagination, impressed with the most beautiful scenes, and chastened by the rules of art, forms its pictures not only from the most admirable parts of nature, but in the best taste.[17]

Tra i teorici del pittoresco, Gilpin è quello che più si abbandona all'*imagination*. In una lunga discussione epistolare con William Lock, Gilpin sostiene che "the eye is a mere window [...] It is the imagination that sees"[18]. "The imagination can plant hills; can form rivers, and lakes in vallies; can build castles and abbeys; and if it finds no other amusement can dilate itself in vaft ideas of space"[19]. L'atteggiamento, ma anche il linguaggio per descrivere il paesaggio è, com'è stato notato[20], molto simile a quello di Wordsworth; a Gilpin mancano le

[16] *Three Essays, on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*, London, Blamire, 1792 [*Three Essays*].

[17] *Three Essays*, p. 52.

[18] Gilpin to W. Lock, 24 Dec. 1787, in C.P. Barbier, *William Gilpin: His Drawing, Teaching, and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 141-43.

[19] *Three Essays*, p. 56. Sul "transforming eye" di Ann Radcliffe, "capofila indiscussa nell'ambito del descrittivismo gotico", ha scritto alcune profonde pagine Giovanna Capone: "'What do I see?...' Un paradigma nel romanzo gotico", *Spicilegio moderno*, n. 10, 1978, pp. 7-14.

[20] C.P. Barbier, *cit.*, pp. 139-40.

"meditative interpretations", che invece non mancano alla Radcliffe, perché lei, allargando l'uso del chiaroscuro all'ambito psicologico ed emotivo in un modo che da rilievo ai momenti fantastici, compie dei passi in avanti rispetto al maestro nell'ambito della resa della visione fantastica, arrivando anche a dare forma visibile all'estasi estetica – "this deliquium of the soul [...] in the pause of intellect"[21]– davanti a scene della natura o dell'arte. Gilpin infatti, pur mettendo il paesaggio al centro del proprio interesse nell'intento di cogliere e rappresentare *the spirit of the place,* non lo concretizza mai visivamente riassumendolo in una figura, come farà, anche se con immagini di maniera, Payne Knight che piange la scomparsa delle ninfe dei boschi ad opera di *Capability* Brown e la stessa Radcliffe con la "Sea-Nymph" o nel *Journey* quando, visitando Derventwater, evoca Comus e la sua compagnia.

L'evocazione dello spirito del luogo, e l'immersione panica della protagonista e con lei del lettore, è quindi il coronamento di un'accurata *composition* secondo le raccomandazioni di Gilpin, con il ricorso, in particolare, allo sviluppo delle "scenes of fancy", che immettono in un ambito in cui la *imagination*, trascendendo tutte le definizioni, può manifestarsi in piena libertà come forza vitale che tutto pervade e unisce, soggetto e oggetto.

Non è affatto casuale che l'applicazione delle regole del pittoresco e il loro adattamento all'espressione verbale, in una parola la tecnica cosiddetta del *word-painting*, siano usati dalla Radcliffe in modo da produrre l'effetto della "pittura in movimento", per cui il lettore scivola insensibilmente dentro la scena, prendendo parte alla vita dentro il quadro. La città che esce dal mare non rimane un'immagine fissa sullo sfondo, ma pare venirci incontro perché siamo noi, lettori-spettatori, che siamo portati verso di essa; anzi sembra uscire dal mare e ingrandirsi proprio perché ci stiamo avvicinando attraverso un graduale spostamento del punto di vista – dal "they glided..." allo splendore del sole calante sul prospetto della città, alle onde scure visibili dalla barca, dalla quale si vedono anche le cime delle montagne illuminate dagli ultimi bagliori, e quindi agli occhi e alle sensazioni di Emily:

> As they glided on, the grander features of this city appeared more distinctly: its terraces, crowned with airy yet majestic fabrics, touched as they now were with the splendour of the setting sun, appeared as if they had been called up from the ocean by the wand of an enchanter, rather than reared by mortal hands.

[21] *Three Essays*, p. 49.

> The sun, soon after, sinking to the low world, the shadow of the earth stole gradually over the waves, and then up to the towering sides of the mountains of Friuli, till it extinguished even the last upward beams that lingered on their summits, and the melancholy purple of evening drew over them a thin veil. How deep, how beautiful was the tranquillity that wrapped the scene! All nature seemed to repose; the finest emotions of the soul were alone awake. [174]

Tutta la scena è costruita secondo i dettami di Gilpin sull'uso del contrasto luce-ombra e del rapporto primo piano [*foreground*] – sfondo [*distances*], con l'effetto di dare continua mobilità al punto di osservazione che, pur coincidendo con quello di Emily, rimane più che mai instabile e variabile, dato che si trova su di una barca in movimento. Questa "first view of Venice" è un capolavoro ineguagliato di realismo fantastico. L'identificazione con il punto di vista dell'eroina è imposta allo spettatore senza che se ne renda conto, ma senza alcuna possibilità di scampo, perché è portata avanti su tutti i piani: da quello delle sensazioni fisiche a quello delle reazioni emotive, psicologiche ed intellettuali, caratterizzate, secondo il *taste* dell'epoca, da un persistente senso di rimpianto e di nostalgia per il passato perduto e da un senso di solitudine e di insoddisfazione presente.

Ma è sul piano delle impressioni fisiche che la Radcliffe incomincia a impigliare lo spettatore nella trama cangiante e fatata della liquida essenza della città d'acqua: continuando ad usare il *contrasto* e la *mobile varietà* di Gilpin, ed estendendone l'uso dall'ambito visivo della luce e ombra a quello – non meno importante e qui più caratterizzante – del suono e silenzio, e anche alternando e contrastando i due ambiti, quello visivo e quello sonoro, in modo che l'uno contribuisca all'effetto dell'altro.

> The sounds seemed to grow in the air; for so smoothly did the barge glide along, that its motion was not perceivable, and the fairy city appeared approaching to welcome the strangers. They now distinguished a female voice accompanied by a few instruments, singing a soft and mournful air [....] Ah! thought Emily, as she sighed and remembered Valancourt, those strains come from the heart!
>
> She looked round with anxious enquiry; the deep twilight, that had fallen over the scene, admitted only imperfect images to the eye, but, at some distance on the sea, she thought she perceived a gondola: a chorus of voices and instruments now swelled on the air – [...] Now it died away, [...] then again it swelled with the breeze, trembled awhile, and again died into silence. It brought to Emily's recollection some lines of her late father, and she repeated in a low voice,

Oft I hear
Upon the silence of the midnight air
Celestial voices swell in holy chorus
That bears the soul to heaven!

> The deep stillness, that succeeded, was as expressive as the strain that had just ceased. It was uninterrupted for several minutes, till a general sigh seemed to release the company from their enchantment.

Luce e suono sono usati in sequenza con effetto pittoresco, e, quando la luce si abbassa, è il suono la dimensione in cui si misurano le distanze e il movimento, come se continuasse a dipingere al buio, sempre secondo le regole di Gilpin: poichè i canali di Venezia, almeno i principali, non sono *winding* come il sentiero caratteristico del pittoresco, in fondo alle cui svolte c'è una *view* nuova da gustare, bisognerà allora che, in vista di Piazza San Marco –

> The rising moon which threw a shadowy light upon the terraces, and illuminated the porticos and magnificent arcades that crowded them, discovered the various companies, whose light steps, soft guitars and softer voices echoed through the colonnades –

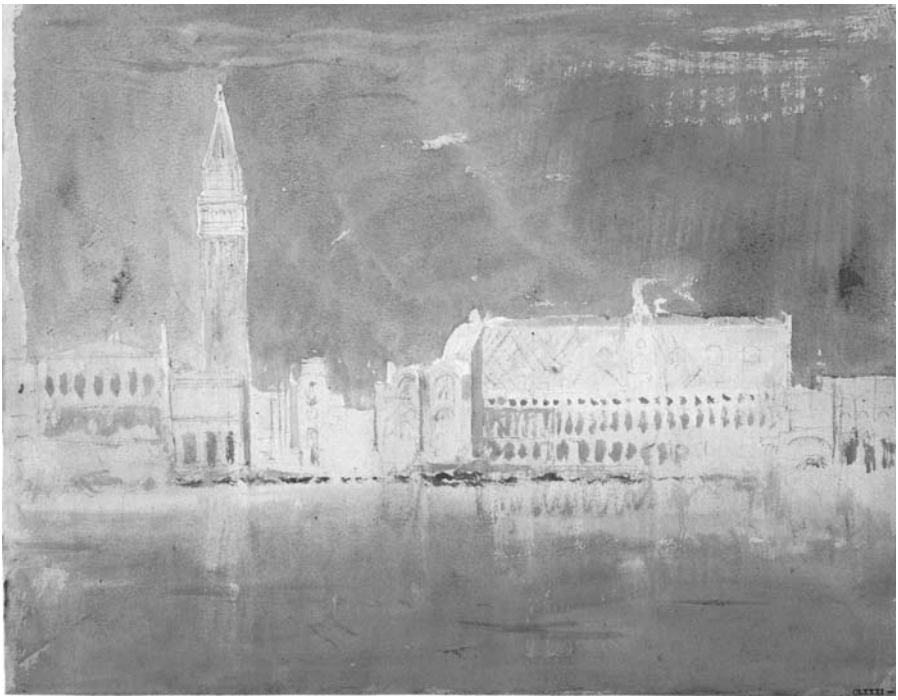
per creare il debito impatto con la nuova, grande scena, si accentui il senso del movimento rispetto al semplice, insensibile scivolare sull'acqua: ecco perché, proprio in quel determinato momento,

> *The music* they had heard before *now* passed Montoni's barge, in one of the gondolas, of which several were seen skimmimg along the moonlight sea, full of gay parties, catching the cool breeze [...] Most of these had music, made sweeter by the waves over which it floated, and the measured sound of oars, as they dashed the sparkling tide.[176]

"The music" è usata come "figura" per indirizzare lo sguardo dello spettatore, ma poiché, diversamente da Gilpin, la Radcliffe non ama il "sudden display of the sublimest scenery"[22], qui serve anche a dislocare la scena in due parti e a collegare la prima – quella delle

[22] Cfr. *A Journey Made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return Down the Rhine: to which are added, Observations During a Tour to The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland*, Dublin, William Porter, p. 439: "Perhaps, a sudden display of the sublimest scenery, however full, imparts less emotion than a gradually increasing view of it; when expectation takes the highest tone, and imagination finishes the sketch". Cfr. invece *Three Essays*, p. 44: "Nor is there in travelling a greater pleasure, than when a scene of grandeur bursts unexpectedly upon the eye".

terrazze e dei portici pieni di brusio e di musica – alla seconda – quella del mare aperto, con le sue gondole dondolanti tra lo scintillio dei remi sotto la luna, che rappresenta l'acme dell'intera scena: "a fairy scene [... that] seemed almost to realize the romance of fairy-land" [176], come un incantesimo che avvolge tutti, anche i personaggi sciocchi o temibili, in una totale assenza di *suspense*.



J.M.W. Turner, *Il campanile di San Marco e il Palazzo Ducale*, 1819, matita e acquerello su carta

Se si va rileggere questo arrivo a Venezia abbandonandosi acriticamente alla splendida tecnica cinematografica, si ha l'impressione di addentrarsi nel territorio incantato di una fiaba e la città è la maga potente che, splendida, appare di lontano e viene incontro, in un'atmosfera ovattata e irreale, quasi esibendo la suggestione, a tratti palpabile, di una potenziale onirica labilità, di una magica capacità metamorfica: dalla musica dolce che echeggia da una riva all'altra, ai palazzi del Sansovino e del Palladio, alle maschere che danzano sotto la luna, agli interni preziosamente adorni di marmi, arazzi, tappeti, sete colorate

ed oro, agli affreschi "with historical and allegorical paintings", allo spettacolo che si gode dai balconi, vario di danze, di canti, di recite con le ottave dell'*Orlando Furioso* e i sonetti del Petrarca. Stordito da tanta varietà, il lettore è spinto ad abbandonarsi con Emily,

> sunk in that pensive tranquillity which soft music leaves on the mind – a state like that produced by the view of a beautiful landscape by moon-light, or by the recollection of scenes marked with the tenderness of friends lost for ever, and with sorrows, which time has mellowed into mild regret.[177-78]

Sebastiano Ricci, *Nettuno e Anfitrite*, 1691-94 (?), olio su tela

Questo stato d'animo "scuro", di nostalgia e di rimpianto, crea il bisogno o l'attesa del "chiaro" e "spinge" quindi verso lo splendore della nuova visione che avanza, preceduta dalla solenne armonia dei corni:

> she [...] discerned, in the distant perspective of the canal, something like a procession, floating on the light surface of the water [...] and soon after the fabled deities of the city seemed to have arisen from the ocean; for Neptune, with Venice personified as his queen, came on the undulating waves, surrounded by tritons and sea-nymphs.[178]

Questo spettacolo fantastico sullo sfondo grandioso dei palazzi – quasi "la realizzazione della visione di un poeta"– accende la fantasia e assorbe letteralmente l'osservatrice:

> She indulged herself in imagining what might be the manners and delights of a sea-nymph; *till she almost wished to throw off the habit of mortality and plunge into the green wave to participate them.*
>
> "How delightful", said she, "to live amidst the coral bowers and crystal caverns of the ocean, with my sisters nymphs, and listen to the sounding waters above, and to the soft shells of the tritons! and then, after sun-set, to skim on the surface of the waves round wild rocks and along sequestered shores, where perhaps, some pensive wanderer come to weep! Then would I soothe his sorrows with my sweet music, and offer him from a shell some of the delicious fruit that hangs round Neptune's palace". [178]

Dopo la *luce* della fantasia, di nuovo l'*ombra*, in forma di realtà quotidiana[23]: una "mere mortal supper" con la zia sempre di cattivo umore, e poi una lunga serie di stanze squallide e cadenti per raggiungere la propria camera, che altrettanto "desolate" e "gloomy", favorirà di nuovo la fuga di Emily dalla realtà verso il mare aperto della fantasia, e quindi la composizione di una lunga poesia (25 quartine), così piena di "poetical beauty", secondo Coleridge che, recensendo *The Mysteries of Udolpho*, la pubblicherà per intero.

Nonostante l'autorevole omaggio, questa poesia è stata trascurata come del resto gli altri *poem* della Radcliffe, trattati spesso molto sbrigativamente dalla critica come superflue ripetizioni di quanto già detto in prosa, inopportune interruzioni del ritmo dell'azione, e soprattutto privi di originalità. Costituiti per lo più da motivi tematici semplici e convenzionali, con un metro tradizionale (pentametri e tetrametri giambici, rima alterna e assonanza), i *poem* traggono la loro originalità

[23] La tecnica del chiaroscuro è applicata con consistenza a tutti gli ambiti anche al rapporto tra mondo fantastico e realtà quotidiana, la cui abile resa – si noti perfino l'ironia – contribuisce alla consistenza della rappresentazione fantastica. Cfr. J.H. Hagstrum, "Pictures to the Heart: The Psychological Picturesque in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*", *Greene Centennial Studies*, eds. P.J. Korshin and R.R. Allen, Charlottesville, University Press of Virginia, pp. 434-41.

Tiziano, *Venere Anadiomene*, 1520, olio su tela

soprattutto dalla loro funzione che è quella di contribuire alla costruzione della dimensione musicale del *romance*, dando adeguata espressione e coronamento ai momenti elegiaci e lirici in un opera come *The Mysteries of Udolpho*, che è un grande melodramma in prosa. Presentati spesso come *canti*, *canzoni*, c*arole*, *arie*, *lai*, *rondeau*, e accompagnati dalla musica, essi contribuiscono potentemente all'effetto corale del *romance*, completando il coinvolgimento del lettore. Non può quindi

essere trascurato il fatto che al centro di questa traduzione in termini pittoresco-romantici della Venezia "tradizionale" dell'immaginario anglosassone, operata dalla Radcliffe, ci sia un lungo *lay* cantato da una figura femminile che incarna lo spirito del luogo, ossia il mare.

Più della priorità cronologica nell'ambito della letteratura, è importante considerare lo spazio, quantitativo e qualitativo, che vien dato a questa emanazione dello spirito del luogo.

È vero infatti che gli Inglesi all'epoca facevano risalire l'etimologia di Venezia a *Venus*, come riferisce Hester Piozzi[24], così com'è vero che il *taste* dell'epoca amava tali evocazioni: questa *sea-nymph* che "guida le acque dei fiumi a beneficare l'intimo seno della verde terra" (vv. 7-8) è sorella della Venere foscoliana (1801) che "fea quell'isole feconde col suo greco sorriso"[25]; è vero che entrambe discendono dalle divinità marine della pittura del Rinascimento, dalle figure mitologiche sulle rive dei fiumi o del mare di Claude, di Poussin e della scuola veneta e sopratutto del non meno citato e amato Tiziano; ma è anche vero che la Radcliffe ha la *naivetè*, l'ingenuità (solo più tardi sarà giudicato *want of education* e cattivo gusto), per abbandonarsi a questa personificazione con tutto l'entusiasmo e l'*indulgence* che il gusto dei contemporanei richiedeva. È quasi superfluo ribadire l'enorme successo di *The Mysteries of Udolpho* e quindi la portata e la durata della sua influenza: ancora nel 1844, quando per il mutare del gusto, la popolarità della Radcliffe comincia a declinare, le sue "Venetian scenes" continuano ad essere dichiarate insuperate.

Dopo di esse comunque, l'evocazione di Venezia in forma di creatura femminile marina diventa un luogo comune: dalla "maiden city, bright and free,/ No guile seduce, no force could violate;/And when she took unto herself a mate,/ She must espouse the everlasting sea" di Wordsworth[26] alla "sea Cybele" di Byron, alla "sea-girt City, thou has been/ Ocean Child and then his Queen" di Shelley[27], alla "vestal from the sea" e "Sea Sybil" di Ruskin[28], alle immagini impressionistiche, allegoriche, metaforiche di James, di Whistler, di Proust, Rilke, Pound.

Quello che è invece più interessante dal punto di vista dell'impatto

[24] H. Piozzi, *Observations and Reflections made in the course of a Journey through France, Italy and Germany*, 2 vols, London, vol. I, p. 174.

[25] "A Zacinto", 1801.

[26] "On the extinction of the Venetian Republic", 1802, vv. 5-8.

[27] "Lines Written Among the Euganian Hills", 1818, vv. 115-16.

[28] *The Works of John Ruskin*, eds. E.T. Cook and A. Wedderburn, London, G. Allen, 1903-1912, 39 vols., vol. 10, p. 177 e vol. 7, p. 440.

di questa immagine che riassume in sé la Venezia della Radcliffe è che essa si esprime attraverso la poesia e il canto, con il chiaro intento di comunicare così la magia della città: la ninfa canta il suo *lay* per dar prova del suo "charmful power", del suo potere d'incantare con la musica, il canto, le immagini, chiunque la ascolti – marinaio, "pensive wanderer", viaggiator solingo, lettore.

Questo canto si configura come un "viaggio pittoresco": pittoresco per la tecnica del racconto, per le vedute presentate, per gli effetti e reazioni emotive suscitate.

Il *lay* è tutto un susseguirsi di scene naturali, di quadri convenzionali, espressi in linguaggio semplice e musicale, ma con il movimento, il contrasto *light and shade*, la ricca varietà di colori, l'alternarsi di sublime e bello, di lirico ed elegiaco, caratteristici del pittoresco: dai piedi delle rocce in fondo al mare, dove la ninfa ama giocare, alle cavità sotterranee, dove rimbombano i grandi fiumi, alle rive dei laghi e dei ruscelli, dove le sorelle danzano e intrecciano corone, ai porticati di corallo, dove ascolta il rumore delle onde e guarda le nuvole scorrere in alto, alle navi che solcano il mare sotto la luna, alle spiagge dove al crepuscolo danzano i tritoni, al mare sconvolto dalla tempesta con i marinai che annegano e i delfini che salvano i naufraghi, alle coste spazzate dall'ululare del vento, alle grandi sale sottomarine iridate di luce riflessa, ai boschetti sulle rive del mare dove dolci sbocciano i frutti e fresche zampillano le sorgenti.

Tante immagini visive di questo mondo marino – "coral bow'rs", "crystal court", "sparry columns", "sea flowers", "shells", "glassy halls", "pale pearl" o "emerald green" ecc.– si ritrovano usate da Ruskin, Melville, Proust, Pound. Anzi, più si leggono questi scrittori – bastano anche i brani riportati dal Tanner perché il testo della Radcliffe diventi tutto uno scintillio alla luce delle possibili citazioni e acquisti spessore, quasi rigonfiandosi, per effetto di tutti quei "semi" che, per la loro "forza aligera"[29], hanno poi messo radici nella memoria e nella fantasia degli scrittori che son venuti dopo[30].

E questo è abbastanza naturale dato che la ninfa incarna in sé l'essenza del pittoresco nei suoi aspetti fondamentali – la femminilità e l'elusività.

[29] Cfr. M. Praz, "Introduzione" a I. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

[30] Cfr. J. Lewis, "'No colour of language': Radcliffe's Aesthetics Unbound', *Eighteenth-Century Studies,* (Baltimore), Spring 2006, vol. 39, Iss. 3, pp. 377-93.

Tutte le varie vedute, gli splendidi scorci che il suo canto ci ha fatto passare davanti agli occhi costituiscono lo sfondo su cui la ninfa si muove, canta, esercita il suo potere sugli elementi e quindi la caratterizzano come lo spirito che li anima. Poiché dal testo non viene alcuna indicazione sul suo aspetto fisico, ammesso che ne abbia uno, essa prende forma nella fantasia del lettore attraverso la serie delle varie *perspectives*, "little mental pictures", come dirà Henry James[31]. E tuttavia, come Venezia, la ninfa appare concreta e insostituibile, perché creatura delle reazioni fantastiche di ciascun lettore all'insieme delle proprie impressioni. E questo è proprio, secondo la definizione di Coleridge, l'effetto pittoresco che si ha "where parts only are *seen* and distinguished, but the whole is *felt*"[32].

Perciò (perchè creatura nostra) essa è, come sarà per James, "so strong and secure that she is gentle"[33], potente e benevola. L'idea, molto vittoriana, "di una salvifica dea marina è importante per Browning e sarà importantissima per Ezra Pound" osserva Tanner che, nel rilevare la comparsa dei delfini nella conclusione di *Fifine at the Fair* (1872), ne suggerisce la derivazione: "Byron sees Venice as a dolphin-city"[34]. Non possiamo allora non citare quei versi della Radcliffe in cui la ninfa appare proprio come l'ispiratrice delle speranze di Browning – "Whatever roughness rage, some exquisite sea-thing Will surely rise to save"; tanto più che, sempre secondo il Tanner, proprio questa immagine di Browning influenzerebbe direttamente Rilke nella composizione della sua prima poesia su Venezia ("Venetian morning", 1908)[35]:

When the dark storm scowls o'er the deep,
And long, long peals of thunder sound,
On some high cliff my watch I keep
O'er all the restless seas around:

Till on the ridgy wave afar
Comes the lone vessel, labouring slow,
Spreading the white foam in the air,
With sail and top-mast bending low.

[31] H. James, *Italian Hours*, New York, Grove Press (1ª ed. 1909), 1959, p. 13.
[32] *Letters, Conversations and Recollections of S.T. Coleridge*, 2 vols., ed. T. Allsop, London, Groombridge & Sons, 1858, pp. 106-07.
[33] H. James, *cit.*, p. 31.
[34] Tanner, pp. 12-13.
[35] Tanner, p. 350.

Then, plunge I 'mid the ocean's roar,
My way by quiv'ring lightnings shewn,
To guide the bark to peaceful shore,
And hush the sailor's fearful groan.

And if too late I reach his side
To save it from the 'whelming surge,
I call my dolphins o'er the tide,
To bear the crew where isles emerge.

Their mournful spirits soon I cheer,
While round the desert coast I go,
With warbled songs they faintly hear,
Oft as the stormy gust sink low.

Ben sei quartine sono impiegate per descrivere l'attività benefica della ninfa che si prende cura dei naufraghi, trasportandoli con la sua musica su spiagge lontane in arcadici boschetti, dove dolci maturano i frutti e fresche sgorgano le sorgenti. Altrettante quartine però sono impiegate per descrivere la sua inaffidabilità, la leggerezza con cui, sempre con la sua musica, ama giocare con il cuore degli uomini, divertendosi a illuderli per poi deluderli, scherzosa e inafferrabile come l'onda:

And oft at midnight's stillest hour,
When summer seas the vessel lave,
I love to prove my charmful pow'r
While floating on the moon-light wave.

And when deep sleep the crew has bound,
And the sad lover musing leans
O'er the ship's side, I breathe around
Such strains as speak no mortal means!

O'er the deam waves his searching eye
Sees but the vessel's lengthen'd shade;
Above—the moon and azure sky;
Entranc'd he hears, and half afraid!

Sometimes, a single note I swell,
That, softly sweet, at distance dies;
Then wake the magic of my shell,
And choral voices round me rise!

The trembling youth, charm'd by my strain,
calls up the crew, who, silent, bend
O'er the high deck, but list in vain;
My song is hush'd, my wonders end!

Frederick Leighton, *Il pescatore e la sirena*, 1858, olio su tela

Il suo *cantare* si conclude con una quartina che riassume tutta l'enigmatica elusività del pittoresco nella "ondulante"[36] semplicità del ritmo e delle assonanze che riecheggiano il rumore, rassicurante e fatale, delle onde sulla riva: un invito, quando il mare al tramonto si tinge di rosso, ad andare alle spiagge serene, dove le fate "giocano" e creano illusioni, come fa la ninfa con la magia del suo canto e della sua musica che forse altro non è che la voce del mare. Proprio questo sembra suggerire il gioco delle rime in cui *lay* fa rima con *play*, ma ha assonanza con *wave* e *lave*; un'assonanza sostenuta nel richiamo tra il primo verso, *love my lay*, e il quarto, *love to lave.*

Whoe'r ye are that love my lay,
Come, when the red sunset tints the wave,
To the still sands, where fairies play;
There, in cool seas, I love to lave.

[36] Uno dei termini ricorrenti nei resoconti dei viaggiatori per descrivere l'essenza di Venezia. Cfr. per es. Mrs Piozzi, *Observations and Reflections*, cit., vol. I, p. 152: "… when you find the ground undulated […] to represent the waves of the sea, and perpetuate marine ideas, which prevail in everything in Venice".

Assonanza e ritmo assumono nei versi della Radcliffe la stessa funzione delle sfumature di luce e di colore nel *word-painting* in prosa; producono quindi l'indistinto e l'indeterminato, vale a dire suggestività, potenzialità metamorfica e *suspense*. Nell'ultimo verso, l'intensificarsi dell'assonanza *I love to lave*, in cui il canto si confonde con il rumore delle onde, pare suggerire che la ninfa possa immergersi e scomparire in quell'acqua da cui era emersa come un sogno della fantasia. Del resto *lay* fa rima con *play* e la ninfa, com'è nella perpetua fluidità della sua natura, ama giocare, fingere, ingannare sia pure per scherzo[37]. A ben guardare, il suo invito non è accompagnato da alcuna esplicita promessa, nemmeno di un altro canto, ma solo da un'immagine su di uno sfondo intensamente rosso (si noti l'insistenza sul colore: *red sunset tints*) e palpitante (*waves*): "Vieni … è là che mi piace bagnarmi" – immagine che può richiamare quella di una sirena, con le relative connotazioni erotiche; perciò la scena, pur nella sua enigmatica "fermezza", ammette possibili sensazioni di attrazione e timore (v. 32: *entranced … and half afraid*) che sono appunto l'effetto della sua magia[38].

Che il discorso sul pittoresco sia da mettere in stretta correlazione a quello sul sesso[39] è ben chiaro fin dall'inizio, quando Gilpin descrive come il piacere del viaggiatore pittoresco consista in "the *pursuit* of his object", "the beauties of nature". "The man of taste" è paragonato a un cacciatore che insegue la natura e le sue bellezze "through all her recesses [...] to obtain a sudden glance, as she slits past him in some airy shape", "to trace her through the mazes of the cover", "to wind after her along the vale", "or along the reaches of the river".[40] La natura di Gilpin alla fine è meno capricciosa ed evanescente della ninfa della Radcliffe e concede al suo inseguitore tutta l'"enthusiastic sensation of pleasure" dell'estasi estetica[41]. La ninfa della Radcliffe, con tutto il suo fascino e il suo potere, concede di sé solo quel tanto che serve a innescare il desiderio, per poi ritrarsi su di una spiaggia

[37] Cfr. le pagine di D. Punter su Hermes come "presiding god" del pittoresco ("The Picturesque and the Sublime: Two Worldscapes", in S. Copley and P. Garside eds, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 232-33).

[38] Cfr. la sirena con lo "sguardo di basilisco" che tenta di attirare Melville a Venezia (Tanner, pp. 9-10).

[39] Cfr. A. Bermingham, "The Picturesque and Ready-to-Wear Femininity" in Copley and Garside, *cit.*, pp. 81-119.

[40] *Three Essays*, p. 48.

[41] *Three Essays*, p. 49.

Claude Monet, *Crepuscolo a Venezia*, olio su tela, 1908

lontana ("where fairies play" può essere il mondo della fantasia), risucchiando nella sua perpetua fluidità chi, "entranced", ha risposto al suo invito; ha quindi in sè la potenziale pericolosità avvertita dal vittoriano Ruskin e insieme l'irresistibile forza di attrazione della sfida amorosa cui risponde Henry James inseguendo l'inafferrbile creatura "perpetually dissolving into perpetual fluidity"[42]:

> The creature varies like a woman, whom you know only when you know all the aspects of her beauty [...] She is always interesting [...] You become extraordinarily fond [...] The place seems to personify itself, to become human and sentient and conscious of your affection [...] You desire to embrace it, to caress it, to posses it [...] your visit becomes a perpetual love affair.[43]
>
> This magnificent creature is so strong and secure that she is gentle [...] but for all this there are depths of possible disorder in her light-coloured eyes.[44]

Ma è la reazione di Sartre che più pienamente esprime la natura evanescente ed elusiva della città, che come una fata morgana lo

[42] H. James, *cit.*, pp. 19-20; cfr. Tanner, p. 173.
[43] H. James, *cit.*, pp. 6-7.
[44] H. James, *cit.* pp. 26-27.

attira con la promessa dei suoi angoli più segreti per poi deluderlo eternamente. Questo brano avrebbe fatto felice Gilpin come esemplificazione del giusto stimolo alla caccia pittoresca, anche se il vicario di Boldre non avrebbe capito il profondo senso di frustrazione finale, tanto profondo da sconfinare nell'ironia:

> La vrai Venise, où que vous soyez, vous la trouvez toujours ailleurs. Pour moi, du moins, c'est ainsi. [...] mais à Venise je suis la proie d'une espèce de folie jalouse; si je ne me retenais pas, je serais tout le temps sur le ponts ou sur les gondoles, cherchant éperdument la Venise secrète de l'autre bord. Naturallement, dés que j'aborde, tout se fâne; je me retourne: le mystére tranquille s'est reformé de l'autre coté. Il y a beau temps que je me suis résigné: Venise, c'est là où je ne suis pas.[45]

Questa Venezia evanescente, ossessivamente sempre "beyond your grasp"[46], è un prodotto del viaggiare pittoresco tipicamente novecentesco. Ben diverse le aspettative e le reazioni dei viaggiatori settecenteschi che, all'arrivo, quando Venezia si profila davanti ai loro occhi, in tutta la gloria delle sue guglie e cupole scintillanti, pur salutandola "as an old acquaintance: innumerable prints and drawings having long since made their shape familiar"[47], e accorgendosi, come Grosley, che questa conoscenza non li mette al riparo dallo stupore e dalla meraviglia, dichiarano le loro emozioni, per quanto inesprimibili, con più sano equilibrio. Senza pretendere di fare delle nuove scoperte, continua Grosley, vogliamo solo verificare tutto quello che i viaggiatori raccontano[48].

Le accuse di ambiguità proteiforme o medusea incominciano nell'Ottocento, dopo Byron. È infatti Byron a dar corpo all'erotica femminilità della Venezia radcliffiana, con la reazione "doppia" con cui divide la sua "Sea-Nymph" in una "sea Cybel" e una "sea whore", iniziando così la sua "ruskinizzazione", per usare la parola di James[49], ossia la distinzione tra una Venezia magica e luminosa e una Venezia

[45] J.P. Sartre, "Venise de ma fenêtre" (1953), in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 444-59.

[46] R.M. Rilke, *Selected Letters, 1902-1926*, London, Quartet, 1988, pp. 303-04. La Venezia di Rilke è femminile (una ninfa che sceglie i gioielli di cui adornarsi, prima di levarsi pigramente dal mare) e luminosa (così piena di luce da dar l'impressione di star per dissolversi, come in Turner) (cfr. Tanner, p. 352).

[47] *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, by the author of Vathek, 2 vols, London, R. Bentley, 1834, pp. 99-100 (Lett. II, 1 Aug. 1780).

[48] P.J. Grosley, *Nouveaux Memoirs, ou Observations sur l'Italie et les Italiens;* par deux gentil hommes Suedois, traduit du Suédois, 3 vols, London, 1764, vol. II, p. 2.

[49] Cfr. Tanner, p. 169.

Thomas Moran, *Ingresso sul Canal Grande*, 1906, olio su tela

cupa e corrotta. Tutti vogliono possedere, conoscere, "penetrare"[50] Venezia, e di fronte alla propria impotenza o al proprio fallimento, si abbandonano ad attacchi di repulsione e di nausea, a fughe e inevitabili ritorni.

È proprio questa reazione doppia, paradigmatica, che conferma il punto di vista di quanti, come Punter, vedendo nel pittoresco, più che un insieme di caratteristiche formali, "a description of a transformational psychic process"[51], colgono anche tutta la violenza narcisistica nascosta in questo processo: Venezia si conferma oggetto pittoresco per eccellenza, in quanto sfida ai "ceasless spidery – or claw-like? workings of the ego"[52], al suo incessante "framing", nel tentativo di raggiungere una qualche "wholeness" o epifania, in cui risolvere il contrasto tra apparenza e realtà, tra arte e natura, tra presente e passato.

Meta di una *quest*, oggetto di una sfida intertestuale, terreno metafisico, Venezia, adoperata dai suoi "amanti" per soddisfare le esigenze del loro io, bene conferma le teorie di Ann Bermingham, che vede pittoresco e femminile strettamente collegati nella cultura borghese da un'identità di ottica e di trattamento o meglio di uso. Più che uno stile estetico, il pittoresco diventa "a life style", che rispecchia un familiare

[50] Proust citato in Tanner, p. 244.
[51] D. Punter, *cit.*, p. 225.
[52] D. Punter, *cit.*, p. 227.

discorso culturale nel quale il femminile è caratterizzato come labile superficialità e il maschile come stabile profondità.

> Yet what is remarkable about the Picturesque is its demand that surfaces be treated, not in depth, but as depth. Thus the Picturesque not only conformed to essential notions of gender difference but it also complemented an emerging commercial discourse which sought to identify appearances with essence[53].

Oltre alle citazioni riportate, basta aprire a caso il libro del Tanner per respirare la femminilità o meglio la femminizzazione di Venezia e avvertire l'odore di sesso che pervade "gli scritti più interessanti" dei suoi "scrittori più seri"[54]. Da questo punto di vista il titolo – *Venice Desired* – risulta perfetto e, per il nostro argomento, rivelatore: sia per quanto riguarda l'esclusione del testo della Radcliffe dalla rassegna del Tanner che per le motivazioni della sua vasta influenza nell'Ottocento.

La Venezia della Radcliffe è femminile, ma di una femminilità autentica perché si manifesta spontaneamente, "dal di dentro" di una fantasia femminile, non è resa tale da un occhio maschile che, ansioso o inquieto, guarda "dall'esterno". Si confronti l'avvicinamento a Venezia della Radcliffe con quelli di Ruskin e di tanti altri: nessuno di questi può contenere un brano così denso di termini che rappresentano la visione del "other sphere":

> How deep, how *beautiful* was the *tranquillity* that *wrapped* the scene! All nature seemed to *repose*; the finest emotions of the soul were *alone* awake. Emily's eyes filled with tears of *admiration* and sublime *devotion*, as she raised them over the *sleeping* world to the vast heavens, and heard the notes of solemn music that stole over the waters from a distance. She listened in still rapture [...] the *fairy* city appeared approaching to *welcome* the strangers.

L'atteggiamento "femminile" della città si legge perfino, come abbiamo visto, nella tecnica narrativa: la città viene verso di te, offrendosi in tutto il suo avvolgente fascino, senza bisogno di essere conquistata – atteggiamento ideale per il lettore vittoriano, tormentato e diviso tra l'attrazione di un ritorno al femminile e la paura di fronte alla minaccia che esso rappresenta per la propria autodefinizione maschile. L'avvicinamento al cuore di Venezia, Piazza San Marco, avviene al

[53] A. Bermingham, *cit.* pp. 88-89.
[54] Tanner, pp. 9, 5.

buio, e non è accompagnato da alcun timore, solo da musica e canto ("The air bore no sound but those of sweetness ..."), e si conclude con una *fairy scene*, che è un momento di totale assenza di conflitti, estatico e panico.

Perché questa Venezia della Radcliffe è *fairy* non soltanto nel senso di fiabesca, onirica, irreale; ma soprattutto nel senso di magica, capace di dare un senso di soddisfazione totale, cosa che per il lettore vittoriano è possibile solo con la risoluzione di ogni conflitto e *in primis* di quello "originale" tra le due sfere o visioni di vita, maschile e femminile; conflitto dal quale si genera poi quello che, all'interno del femminile, contrappone la fata alla strega.

Dalla Venezia della Radcliffe il sesso è tutt'altro che assente. È abbastanza evidente, anche senza sofisticate lenti psicoanalitiche, che il canto della ninfa, denso di simboli e metafore erotici, può essere letto come una fantasia sessuale: ma è una fantasia sessuale da un punto di vista "femminile", nel cui merito qui non posso entrare, se non per dire che a tratti la ninfa appare veramente come l'incarnazione di uno spirito erotico potente, ma benefico, mai aggressivo o minaccioso, perché sicuro del proprio potere.

È vero che rappresentare Venezia che emerge dal mare come evocata da un tocco di bacchetta magica, significa naturalizzarla, destoricizzarla[55], ma non per questo anche smaterializzarla; anzi significa evocarla in una dimensione che non è meno concreta e certo più duratura e profondamente soddisfacente di quella del *logos* e della storia: e questa dimensione è quella del mito, che è anche quella del sogno.

Questa creatura d'acqua – e l'acqua è il regno della donna – offre al "viaggiatore""stanco" e "solingo" un panteistico ritorno alla serenità, all'armonia, al piacere dell'origine.

Per la sua "genetica" femminilità, per la ricchezza simbolica, per la risonanza allegorica questo testo della Radcliffe è, direttamente o indirettamente, alla base delle successive "femminilizzazioni" della città. Sono proprio le reazioni successive a qualificarlo come punto di partenza importante per rispondere a un problema critico centrale – quello della concezione del femminile radcliffiano – sottraendolo alle

[55] Cfr. Tanner, p. 20. Può essere interessante il parere opposto di Q.D. Leavis (*Fiction and the Reading Public*, (1932), London, Chatto and Windus, 1965, p. 140): "The superb absence of any historical sense is the saving of the *MU*. It proves conclusively that the late eighteenth-century taste was stll sure of itself, that there was a culture strong enough to absorb everything alien ...".

elucubrazioni di certa critica psicoanalitica-femminista contemporanea che ha prodotto indimostrabili diagnosi di narcisismo lesbico e incestuoso lesbismo[56], del tutto fantastiche se si pensa agli omaggi poetici alla Venezia della Radcliffe di uomini come Byron o come Melville, il quale, arrivato a Venezia, si abbandona, proprio come l'eroina della Radcliffe, alla "potenza di Pan" e, con la fantasia, si immerge "in the blue abyss" "of the Coral Sea"[57].

[56] Cfr. Norton, p. 145.
[57] *Selected Poems of Herman Melville*, ed. H. Cohen, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964, p. 144.

V

'THE FIRST POETESS OF ROMANTIC FICTION'*: POESIA E MUSICA NEL *ROMANCE*

> ... a poetess whom Ariosto would with rapture have acknowledged, as 'La nudrita / damigella Trivulzia AL SACRO SPECO. '
>
> T.J. Mathias, 1794[1]

> we are ready to confess that Mrs Radcliffe's poetical abilities are of the superior kind, and we shall be glad to see her composition separately published.
>
> *British Critic*, 1794[2]

> Mrs Radcliffe, one of the most original and powerful writers of the present age [... her descriptive romances] are to be considered chiefly as poetry, and in many parts, as the very finest of poetry.
>
> Hugh Murray, 1805[3]

> Is there a heart that music cannot melt?
>
> Ann Radcliffe, 1793[4]

* L'espressione è di Walter Scott, "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", in *The Novels of Mrs Anne Radcliffe*, London, Hurst, Robinson and Co, 1821-1824, 10 vols, vol. X, pp. i-xxxix (repr. in *The Critical Response to Ann Radcliffe*, ed. D.D. Rogers, London and Westport CT, 1994, [*CRAR*], p. 113).

[1] *The Pursuit of Literature. A Satirical Poem in Four Dialogues*, London, T. Becket, 1794, 1798 (in *CRAR*, p. 95). Il riferimento (*Orlando Furioso*, canto 46, str. iv) non è casuale: la damigella Trivulzia è Domitilla Trivulzio (1482-1527), autrice di epistole greche e latine, "illustre per la fama tra le più chiare donne. Tra' musici e per arte, e per attitudine, e soavità di voce sovrasta. Ha imparate per eccellenza le lettere greche, e molte altre sì fatte cose ella sa, da essere la meraviglia di tutti" (Niccolò Pacediano, 1497; http://biblioteche2.comune.parma.it/lasagni/tab-tuz.htm).

[2] Review of *The Mysteries of Udolpho*, 4 August 1794, in *CRAR*, pp. 19-20.

[3] *Morality of Fiction*, Edinburgh, A. Constable and Co and J. Abderson, 1805, p. 126.

[4] Il verso di James Beattie (*The Minstrel*, 1771, Book I, v. 496) funge da epigrafe al cap. XIX, vol. III, di *The Romance of the Forest*.

> All art ... must strenously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music—which is the art of arts ...
>
> Joseph Conrad, 1897[5]

> Triumphantly, her art leaves the unspeakable unspoken.
>
> K.W. Graham, 1989[6]

Nonostante la produzione critica degli ultimi decenni stia tentando di restituire ad Ann Radcliffe il posto che giustamente le spetta come "madre" della sensibilità romantica, non si può tuttavia trattare della sua produzione in versi[7] senza premettere alcuni riferimenti alle motivazioni dell'importanza della scrittrice, necessari non soltanto per fornire un'ottica di lettura adeguata, ma anche per sradicare resistenti stereotipi che possono essere seppelliti solo sotto un cumulo di seria storia culturale, come avviene per esempio nei lavori di Deborah Rogers e di Rictor Norton[8].

La Rogers, raccogliendo le voci dei contemporanei e dell'Ottocento, ci fa toccare con mano l'enorme popolarità goduta dalla Radcliffe, mettendo in evidenza e fuori discussione il fatto che nessuno, della sua generazione e di quelle immediatamente successive, potè ignorarla. Rictor Norton, con la sua "biografia culturale", ci aiuta a comprendere come questa scrittrice, ritenuta ignorante e non istruita[9], abbia potuto scrivere uno dei più grandi *best-seller* di tutti i tempi, non semplicemente per caso o per una felice intuizione. Entrambi gli studiosi si muovono nella direzione indicata da Virginia Woolf, la quale, nella sua

[5] Preface to *The Nigger of the Narcissus*.

[6] "Emily's Demon-Lover: The Gothic Revolution and *The Mysteries of Udolpho*", *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*, ed. K.W. Graham, New York, AMS Press, 1989, pp. 163-71.

[7] La produzione in versi di Ann Radcliffe comprende le poesie sparse contenute in *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), A *Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), oltre a quelle pubblicate postume nel quarto volume di *Gaston de Blondeville* (1826). Due edizioni anonime uscirono a Londra nel 1815 e 1816 (*The Poems of Mrs Ann Radcliffe*), con alcune composizioni certamente non di sua mano. Nel 1834 la raccolta completa *The Poetical Works of Ann Radcliffe.* 2 vols. London; (cfr. M. Sadleir, "Poems by Ann Radcliffe", *TLS*, XXIX, 29 March 1928, p. 242).

[8] *Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe*, London and New York, Leicester University Press, 1999.

[9] See J. Kavanagh, *English Women of Letters: Biographical Sketches*, London, 1862, pp. 235-331, e B.G. MacCarthy, *The Later Women Novelists 1744-1818*, New York, William Salloch, 1948 p. 168.

recensione a *The Tale of Terror* di Edith Birkhead, suggeriva appunto di studiare il *taste* che aveva reso possibile quel grande successo[10].

Se si considera che le reazioni dei contemporanei all'arte della "mighty enchantress", "magician", "sorceress"[11], sono, pur nella loro varietà, riconducibili a due atteggiamenti prevalenti: di paura e ansia – di fronte alla *suspense* delle sue atmosfere "gotiche"– e di entusiasmo e piacere – di fronte alle sue descrizioni della natura –; se quindi si guarda al romanzo gotico dal punto di vista di Maurice Lévy (che ripropone il tema rinascimentale dell'usurpazione in chiave storico-sociale)[12] e si studia il paesaggio inglese e suoi mutamenti nel Settecento dal punto di vista di storici come Ann Bermingham, Nigel Everett, John Barrell, W.J.T. Mitchell, e altri[13], si vede bene come questi approcci concorrano a dar corpo e drammatizzare quel grande *pattern* del "circuitous journey" ampiamente documentato da Meyer Abrams nel suo *Natural Supernaturalism* e che, secondo me, è un punto di partenza indispensabile per capire le linee portanti del paesaggio interiore romantico e la qualità della sua atmosfera, che la Radcliffe ha saputo cogliere con tanto successo[14].

Il viaggio romantico, come spiega Abrams, pur inglobando aspetti dell'odissea plotiniana e della *peregrinatio* cristiana, si differenzia da questi per vari motivi, ma soprattutto per la concezione della meta, nella quale la natura appare come l'equivalente dell'Eden e dell'armoniosa unità dell'origine.

Questa meta, ossia il ritorno a casa, alla natura – nonostante la consolante filosofia hegeliana del ritorno su un piano più alto, o la visione wordsworthiana di un *marriage* tra la mente dell'uomo e la natura – è sentita quanto mai incerta, se non ormai irrimediabilmente perduta. Questo è il mondo, questa la società che, sulle orme del Satana miltoniano, ha perduto il Paradiso e ora, con la consapevolez-

[10] V. Woolf, "Gothic Romance", *TLS*, V, May 1821, p. 288.

[11] Le denominazioni sono rispettivamente di Walter Scott ("Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", cit. pp. xx), T.J. Mathias (*The Pursuit of Literature: A Satirical Poem in Four Dialogues*, London, T. Becket, 20 n. (1st publ. 1794), e del *Monthly Magazine* ("Estimate of the Literary Character of Mrs Ann Radcliffe", XLVII, 1819, p. 125); tutte cfr. in *CRAR*, pp. 114, 105, 93.

[12] "Le roman gothique, genre anglais", *Europe*, 62, 1984, pp. 5-13.

[13] A. Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, London, Thames and Hudson, 1987; *The Tory View of Landscape*, New Haven and London, Yale Un.P., 1994; *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago and London, Chicago University Press, 1994.

[14] M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.

za, cresce *la paura* che la perdita sia irreparabile e l'erranza e l'esilio senza fine. L'addio al paradiso di Satana – "Farewell happy Fields / Where Joy for ever dwells" – è il grande "originale" della marea di addii al tetto paterno e al borgo natio, dei "Ne più mai toccherò le sacre sponde ...", che inonda la narrativa popolare dell'epoca, mentre le invocazioni alla *malinconia* non si contano, e si diffonde una parola nuova, *nostalgia*, come termine scientifico per indicare la malattia del *heimweh* o desiderio di casa[15].

L'eccezionale successo di *The Mysteries of Udolpho* si spiega allora con il fatto che quest'opera si rivela un *romance* nel senso fryano del termine[16]: ossia un'"epica secolare", in prosa e in parte in versi, tutta incentrata su quello che nel Settecento diventa il fulcro emotivo della coscienza e dell'inconscio collettivi occidentali, vale a dire la natura. Non è per caso che i contemporanei paragonassero la Radcliffe non ad altri romanzieri, ma a Spenser, a Tasso, Ariosto, Milton, Shakespeare. La natura è davvero la grande protagonista di *The Mysteries of Udolpho*, un personaggio che viene ecletticamente ritratto da tutte le angolazioni dettate dal gusto dell'epoca, che la Radcliffe seppe deliziare perché, come disse Scott, possedeva "the eye of a painter with the spirit of a poet"[17], ma anche, come dicono le sue poesie, l'orecchio del menestrello.

È perché "per lei il paesaggio è il fulcro della trama", perché per lei "il paesaggio ha una sua personalità e suggerisce l'intreccio"[18], che la Radcliffe svilupperà il suo celebre *word-painting*, attingendo sì alle tecniche del sublime di Salvator Rosa e al bello di Claude Lorrain, ma soprattutto a quelle del pittoresco di Richard Wilson, meritando così di essere riconosciuta come "la più illustre tra gli scrittori pittoreschi"[19]. Adattando la lezione di Gilpin alla letteratura e innovandola nella direzione di Alexander Cozens e di Constable, vale a dire dando molto più spazio all'*imagination*, la Radcliffe prepara la strada a Turner, per quanto riguarda l'uso pre-impressionistico della luce e per il formarsi

[15] J. Starobinski, "The Idea of Nostalgia", *Diogenes*, 54, 1966, pp. 81-103; trad. it. in *Nostalgia, Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Milano, Cortina, 1992.

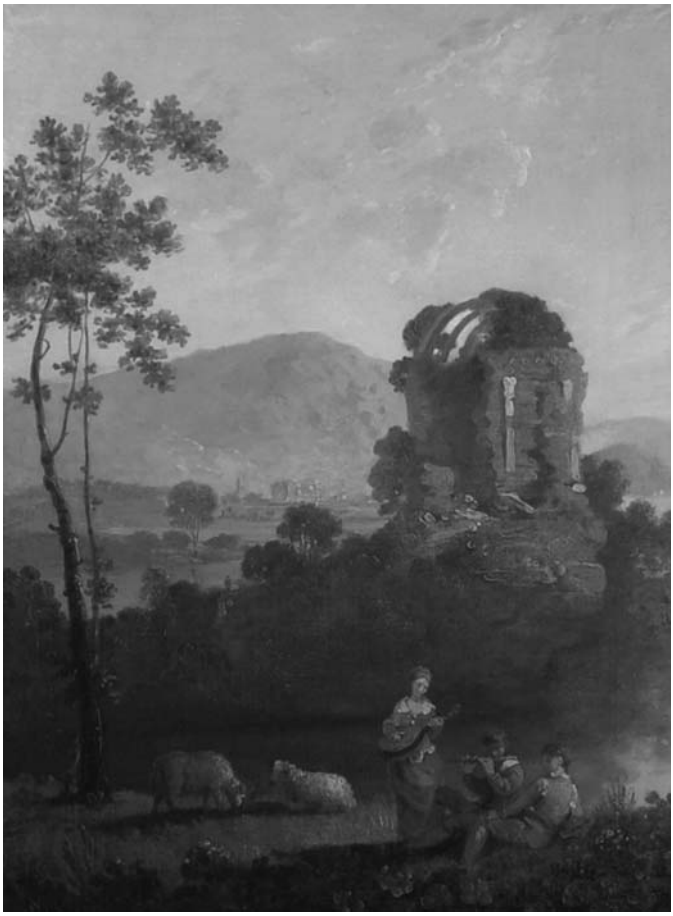
[16] N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance,* Cambridge, Mass. London, Harvard University Press, 1976, p. 15.

[17] *cit.*, p. vi.

[18] J.M.S. Tompkin, *Ann Radcliffe and Her Influence on Later Writers* (Diss, 1921), New York, Arno Press, 1980, pp. 74-75.

[19] C.B. Brown, "On a Taste for Picturesque", *Literary Magazine and American Register*, II, 1804, pp. 163-65.

di un equilibrio nuovo tra verbale e visivo, che sostituisca all'egemonia del visivo la sua dipendenza dal verbale[20].



Richard Wilson, *Scena pastorale con musici vicino a una rovina classica*, 1770-5, olio su tela. [probabilmente parte di un quadro più ampio e noto come *River mouth with peasants dancing* ambientato a Baia, la cui parte restante sarebbe *Paesaggio italiano* a p. 98]

La tecnica radcliffiana del *word-painting* è pittoresca nella sua essenza, in quanto si attiene fondamentalmente ai criteri esposti da Gilpin nei *Three Essays,* così come tutto il viaggio di Emily attraverso

[20] *Reading Landscape: Country-City-Capital,* ed. S. Pugh, Manchester and New York, St Martin's Press, 1990, p. 3.

il romanzo è pittoresco nel suo continuo e vario alternarsi di sublime e di bello, di luce e di ombra[21]. Questa prevalente dimensione pittoresca di *The Mysteries of Udolpho* è rilevante per il concetto fryeano di *romance* da noi adottato, dal momento che il pittoresco non è soltanto una categoria estetica e una moda popolare settecentesche, ma, com'è stato messo in rilievo dall'ampio dibattito critico sull'argomento, "a transformational psychic process", "a life style" caratteristico della nostra cultura occidentale[22].

Il *romance*, come dirà uno dei discendenti di Mrs Radcliffe, R. L. Stevenson, è un invito al lettore a salire sulla stessa barca del narratore e a condividere un'avventura che è sempre corale, nel senso che fa appello a ciò che gli uomini hanno in comune: l'avventura di *The Mysteries of Udolpho* è corale, catartica e consolatoria: tutte le paure e le ansie del viaggio lontano da casa vengono ripercorse per essere poi risolte nella conclusione finale.

Il *romance* si apre infatti con il quadro di una vita arcadica in armonia con una natura mitica. L'intervento dello spirito, borghese e urbano, di acquisizione del prestigio economico (rappresentato dai parenti di St Aubert, ma anche dallo stesso Montoni[23]) innesca il disordine, trascinando i personaggi lontano da casa e coinvolgendoli in una lunga serie di traversie e paurose avventure, che si concluderà alla fine con il ristabilimento del vecchio ordine e il ritorno all'arcadia iniziale. Più che di vero gotico quindi si tratta, come rilevò subito Coleridge, soprattutto di un romanzo di *suspense*[24]. *The Mysteries of Udolpho* è dunque consolatorio: la malinconia, come rileva giustamente Fredrick Garber, appare "woven less deeply" rispetto alla *sensibility*[25] e questo impedisce che le sue celebri descrizioni siano sublimi in senso burkiano. Il suo "sublime romantico" in fondo è abbastanza di maniera, perché la Radcliffe non ha mai veramente timore della natura. Il sublime dei suoi *romance* è, nonostante la sua eclettica varietà di

[21] W. Gilpin, *Three Essays, on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*, London, Blamire, 1792.

[22] Cfr. A. Bermingham, "The Picturesque and Ready-to-Wear Femininity", e D. Punter, "The Picturesque and the Sublime: Two Worldscapes", in *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770,* eds. S. Copley and P. Garside, Cambridge, 1994, pp. 88, 225.

[23] Cfr. M. Poovey, "Ideology and *The Mysteries of Udolpho*", *Criticism*, XXI, 1979, p. 323.

[24] S.T. Coleridge, "The Mysteries of Udolpho, a Romance", *The Critical Review*, 2nd series, XI, August 1794, p. 362. Cfr. n.79, cap. I.

[25] F. Garber, " Explanatory Notes", in A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, ed. B. Dobrée, Oxford, Oxford University Press, 1970, [*MU*], p. 675.

aspetti[26], fondamentalmente neoclassico[27]: la natura è lo specchio del suo grande artefice e perciò in essa si può entrare in contatto con la Divinità e abbandonarsi sicuri alle sue leggi. Ed è questo l'aspetto che spiega la forza catartica di *The Mysteries of Udolpho* per un pubblico così vasto: il rapporto più autentico tra l'io e la natura è di totale fusione, com'è ben evidente in alcune delle liriche più belle, dove l'io poetico non tenta di inglobare la natura, ma si dissolve facendosi parte di essa: lucciola ("The Glow-Worm"), farfalla ("The Butterfly to His Love"), creatura marina ("The Sea-Nymph") o addirittura Spirito dell'aria ("Song of a Spirit") o Ora della sera ("Song of the Evening Hour"). In "The Butterfly to His Love", considerata una delle migliori liriche della Radcliffe, la voce poetica s'incarna in un elemento della natura ed esprime il piacere e la gioia di vivere come parte di "questa bella d'erbe famiglia e d'animali"[28]. Lo stesso avviene in "The Sea-Nymph", che non a caso Coleridge scelse di pubblicare interamente nella sua recensione del 1794.

Il fatto che questa immersione, o meglio dispersione nella natura avvenga su di un piano fantastico e onirico – e l'*imagination* e il sogno sono il veicolo del mito – rende ragione della forza catartica di *The Mysteries of Udolpho*: nella Natura della Radcliffe tutte le ansie e le paure del doloroso viaggio dell'autoaffermazione individuale paiono dissolte, riportati indietro, come per miracolo, a prima della separazione e riallacciati al flusso vitale del grande organismo materno. Tra i *poem* contenuti in *The Mysteries of Udolpho,* tre ripropongono significativamente la trama di un viaggio di ritorno che finisce tragicamente "The Mariner", "Storied Sonnet", "The Pilgrim"); altri due, come ("The Traveller" e "The Piedmontese", cantano il felice ritorno a casa dopo esser sfuggito a un agguato mortale, il primo, e all'attrazione delle ricchezze della grande città, il secondo; molti dei restanti venti sono dedicati a un'immersione edonistica e sensuale nel mondo animato e vivo della natura.

È stato necessario ribadire, con la premessa precedente, che tipo di *romance* sia *The Mysteries of Udolpho* perchè le poesie in esso "sparse" ne sono parte integrante e non possono essere lette separatamente, se non per comodità di discussione.

[26] Cfr. A.K. Mellor, *Romanticism and Gender,* New York and London, Routledge, 1993, pp. 85-102.

[27] R. Kiely, *The Romantic Novel in England,* Cambridge Mass., Harvard University Press, 1972, p. 68.

[28] Ugo Foscolo, *I Sepolcri*, 1807, v. 5.

Thomas Gainsborough, *Paesaggio con pastore*, 1784, olio su tela

The Mysteries of Udolpho appartiene infatti "a new species of romance"[29] rappresentata da narrazioni, come quelle di Charlotte Smith e della Radcliffe – in prosa con, sparsi, brani in versi – che i contemporanei per lo più apprezzarono, come dimostra la citata recensione di Coleridge. È certamente più che probabile che al diffondersi di questo genere di "romantic novel" concorresse la necessità di compiacere i gusti del pubblico o di elevare il tono di un genere "da donne", com'era considerato il *romanzo,* al fine di conquistare l' interesse o l'approvazione dei recensori; pure tali motivazioni non consentono di dedurre che le poesie siano state "inserite con intrusioni casuali", "senza una logica comprensibile", con "l'unico ed immediato effetto di congelare la narrazione", "superflue", "effimere", "non essenziali"[30], e che valutarle positivamente, come invece fa Gary Kelly[31], significhi soggiacere all'"ideologia romantica", trascurando colpevolmente

[29] L'espressione è comunemente usata dai recensori e dai critici contemporanei che ne attribuiscono l'invenzione alla Radcliffe: cfr. *CRAR*, passim.

[30] M.A. Favret, "Telling Tales about Genre: Poetry in the Romantic Novel", *Studies in the Novel*, XXVI/2, Summer, 1994, pp. 162 e 165.

[31] G. Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*, London, Longman, 1989.

il punto di vista di un riesumato "novel-centered criticism"[32], che comunque è inadeguato per *The Mysteries of Udolpho,* che è esplicitamente un "romance" e non un romanzo realistico. Nei romanzi della Radcliffe, come scrive Kelly,"verse, as the literary or the expressive, marks the outer and innermost borders of the narrative"[33].

I versi o, come sono definiti nel titolo, i "pieces of poetry" e di cui *The Mysteries of Udolpho*, più di ogni altro romanzo è abbondantemente "interspersed", sono costituiti da citazioni, soprattutto epigrafi ai capitoli, e poesie originali. Seppure con diverse funzioni, essi concorrono a realizzare una dimensione che nel *romance* è fondamentale, quella musicale. È dalla dimensione musicale che si sviluppa la suggestività dell'atmosfera, la profondità degli *overtones* che evocano l'irrazionale e si ricollegano all'inconscio.

A questo effetto le epigrafi, ben cinquantasette in *The Mysteries of Udolpho*[34], sono tutt'altro che superflue. Se considerate singolarmente, esse assolvono l'evidente funzione di "chiave" introduttiva al capitolo e all'atmosfera dell'episodio; ma, se ascoltate nel loro insieme e in successione, esse assumono tutta la forza di suggestione propria del coro di un dramma. E di un coro possente si tratta, composto com'è dalle voci di Thomson, Shakespeare, Beattie, Collins, Mason, Goldsmith, Milton, Sayers, Gray, H. More, Pope e Samuel Rogers, che si alternano ad accompagnare, nella loro varietà, il dramma del *circuitous journey*.

La prima voce (vol. I, c. 1) è quella del poeta prediletto delle *Seasons*, che esalta il luogo in cui inizia il viaggio, e non è casuale che la prospettiva temporale sia quella di *The Autumn*:

> home is the resort
> Of love, of joy, of peace and plenty, where,
> Supporting and supported, polish'd friends
> And dear relations mingle into bliss.

[32] La critica *novel-centered* pareva esser stata definitivamente sepolta con la censura di R. Scholes e R. Kellog, nell'introduzione a *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966.

[33] G. Kelly, *cit.*, p. 55.

[34] Cfr. V. Sanna, *I romanzi gotici di Ann Radcliffe*, Pisa, ETS editrice, 1985, pp. 18-19: "Dei 114 capitoli di questi tre romanzi [*The Romance of the Forest*, *MU*, *The Italian*] … 40 sono preceduti da versi ricavati dallo Shakespeare … quanto alle altre 74 epigrafi, 10 furono suggerite dalla poesia di Milton, e per le restanti 64 la scrittrice utilizzò versi ricavati da composizioni del Settecento."

Infatti subito (vol. I, c. 2) Shakespeare avverte, con le parole dello spettro di *Amleto*, che sarà una storia terribile, "a tale [...], whose lightest word / Would harrow up thy soul" – una storia che è la stessa dell'"unnatural deed" di Macbeth (vol. IV, c. 16), la stessa del "nameless deed" anticipato nel frontespizio. Sarà quasi sempre la voce di Shakespeare – da *King John*, da *Richard II*, da *Julius Caesar*, ma soprattutto da *Macbeth* – a levarsi per evocare ripetutamente il "wicked, heinous fault" (vol. II, c. 9) e gli "unnatural troubles" da esso generati (vol. IV, c. 16) e a indicarne la causa nella volontà di potenza individuale (vol. II, c. 3):

> Such men as he be never at heart's ease,
> While they behold a greater than themselves,

e a ricordare (vol. IV, c. 17) che "Bloody instructions [...] return / To plague the inventor".

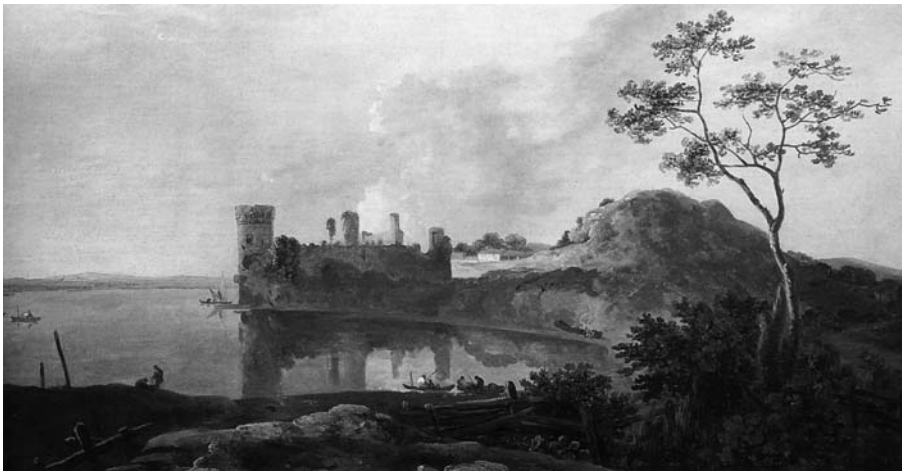
La terza voce (vol. I, c. 3), ancora un avvertimento, è quella dell'amato Beattie, che si alternerà a Thomson nell'esaltare la natura e rimpiangere il peccato dell'abbandono:

> O how canst thou renounce the boundless store
> Of charms which nature to her votary yelds!
> The warbling woodland, the resounding shore,
> The pomp of groves, and garniture of fields;
> All that the genial ray of morning gilds,
> And all that echoes the song of even;
> All that the mountain's sheltering bosom shields,
> And all the dread magnificence of heaven;
> *O how canst thou renounce, and hope to be forgiven!*
> .....
> These charms shall work thy soul's eternal health,
> And love, and gentleness, and joy, impart.

Se il "coro", nella sua varietà di voci poetiche, enuncia chiavi interpretative che hanno risonanza profetica, i *poem*, illustrando quelle anticipazioni, ne rafforzano la dimensione oracolare ed estendono il coinvolgimento del lettore all'ambito dell'emotivo e dell'irrazionale, appunto all'ambito della poesia che è musica e canto. C'è quindi necessaria rispondenza ed economia formale tra le epigrafi e i *poem*, che sono realizzazioni e sviluppi dei temi adombrati nelle profezie delle epigrafi, e sono quindi, come quelle, narrativi, elegiaci, lirici.

Il linguaggio dei *poem*, se paragonato a quello delle epigrafi o a

quello narrativo in prosa, appare molto più semplice. Significativo è il confronto tra le descrizioni naturali in versi e quelle in prosa, in cui il linguaggio appare molto più stratificato e ricco di citazioni e di suggestioni, non solo letterarie, ma soprattutto pittoriche: infatti il linguaggio narrativo della Radcliffe è sul piano tecnico-stilistico tutt'altro che semplice.



Richard Wilson, *Sera d'estate*, 1764-5, olio su tela

Al di là dell'effetto di apparente semplicità, caratteristico della scrittura "popolare" del *romance*, il linguaggio, ricco di metafore, conferisce agli episodi, ai personaggi, alle scene, aloni simbolici, echi allegorici capaci di far vibrare la sensibilità contemporanea. Come scrisse Scott[35], se non si considera "actual rythm essential to poetry", si tratta veramente di poesia, con la differenza, secondo noi, che, mentre la "poesia" in prosa si rivolge di più all'occhio invadendo l'ambito del visivo e del pittorico, quella in versi preferisce sconfinare nell'ambito della musica.

Nei *poem* infatti – chiamati spesso nel romanzo "song", "carol", "lay", "air", "rondeau" – il linguaggio semplice e le immagini abbastanza convenzionali, hanno l'effetto di liberare e accentuare la musicalità dei versi; e questi versi fortemente musicalizzati dalla presenza costante della rima, toccano le corde della sensibilità e vanno valutati, come scrisse Coleridge, nell'ambito del *taste*.

[35] *cit.*, p. iv.

Nel *romance* della Radcliffe la dimensione sonora si rivela non meno importante di quella visiva; ed anche in questo ambito non si può dire si creino veri e propri terrori, per quanto forti e sottili siano le suggestioni, perché il metro – per lo più pentametri e tetrametri giambici a rima alternata – suggerisce l'esistenza rassicurante di una struttura precisa, ricorrente come in un minuetto, e armoniosa come in un concerto dell'amato Paisiello, dove anche le emozioni per quanto forti e struggenti, non intaccano la stabilità della struttura sottesa. Da questo punto di vista, in *Udolpho* i *poem,* nel loro insieme, possono dirsi veramente l'equivalente musicale della traduzione del pittoresco in letteratura.

Sono proprio i *poem* che ci consentono di capire il rapporto tra il tono elegiaco, che sembra predominante in tutto il romanzo, e quello più propriamente lirico, che nasce dall'atteggiamento elegiaco e ne rappresenta lo sviluppo, quando la visione raggiunge un'intensità tale da superare ogni consapevolezza, dissolvendola nel momento panico. Ed è proprio l'autentica sincerità del momento panico che fa apparire, anche se sottilmente, manieristico tutto il resto, perfino il tono elegiaco o nostalgico. Non è un caso che Coleridge scelga quella che secondo noi è una delle migliori espressioni del momento panico, "The Sea-Nymph", e la citi per intero (100 vv.), giustificandosi di non aver saputo resistere al fascino della sua "poetical beauty". È in queste liriche che la visione della Radcliffe, si conferma, come sostiene Jacques Blondel, innegabilmente piena più di luce, che di tenebra[36].

Questa concezione della poesia come musica e canto e di questi come la dimensione privilegiata per dar voce al mito e al passato, vale a dire all'Eden e alla natura, può essere esemplificata e riassunta nel confronto con un sonetto contemporaneo, "Né più mai toccherò le sacre sponde" (1801) di Ugo Foscolo. Nel sonetto, noto come "A Zacinto", l'io del poeta non fa in tempo a formulare il suo rimpianto nostalgico che già è perduto dentro la visione onirica dell'isola materna che invade tutta la composizione, viva, nella sua bellezza fisica, di luce, colori, suoni, fino a materializzarsi nell'immagine della dea della Fecondità, dal cui sorriso scaturisce il canto poetico, che è la dimensione in cui il mito vive e che consente quindi sempre il ritorno ad esso.

[36] J. Blondel, "On Metaphysical Prisons", *The Durham University Journal*, LXIII, 1971, p. 136. Non a caso uno dei suoi pittori preferiti è Claude Lorrain, che eccelle appunto, secondo Constable in "brightness … serene beauty … sweetness and amenity, uniting splendour and repose, warmth and freshness" (cit. in E.W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, Frank Cass & Co Ltd., 1925, p. 43).

The Mysteries of Udolpho rappresenta un ritorno e un'immersione nella natura, così come il sonetto del Foscolo lo rappresenta per la terra nativa. È per questo che i contemporanei, pur trovandovi tanti difetti, ne furono irresistibilmente affascinati. Ma, nella costruzione di questo fascino e di questa forza di attrazione, il contributo della parte in versi è fondamentale, se non per la qualità, per la stessa presenza.

Come ribadisce il poeta di Zacinto, come testimonia il mito di Orfeo, solo la poesia può richiamare in vita il passato consentendo al presente di ricongiungersi ad esso, propagando così la vitalità del mito. Senza i suoi *poem*, *The Mysteries of Udolpho* sarebbe stato solo un romanzo gotico più o meno come gli altri, come dimostra *The Italian,* che, privo di *pieces of poetry*, pure contiene descrizioni poetiche in prosa da molti giudicate superiori a quelle del romanzo precedente.

È certamente vero che "siamo portati a credere che la poesia sia un fatto del tutto ordinario nel mondo del romanzo, cui praticamente tutti ricorrono con qualsiasi pretesto"[37], ma, questo lungi dall'essere un difetto del *novel*, come pare sostenere Mary Favret, è invece il pregio del *romance*, e certamente la sua chiave di lettura più autentica. Alla definizione di Scott che attribuiva all'autrice di *The Romance of the Forest* (1791) "l'occhio del pittore e l'anima del poeta"[38], dopo *The Mysteries of Udolpho*, bisognerebbe aggiungere "e l'orecchio del menestrello".

È fuorviante cercare di misurare, nel confronto con i tanto amati Thomson e Beattie, l'originalità dei *poem* che, per la caratteristica corale della scrittura del *romance* di cui sono parte, devono riflettere il comune e collettivo sentire; originale semmai sarà l'effetto che essi, come "parole per musica", producono sul lettore, e che deriva dal modo in cui sono "interspersed" nell'intera narrazione, vale a dire dalla forma della narrazione. *The Mysteries of Udolpho* può esser definito come una narrazione melodrammatica o se si preferisce un melodramma narrato. Da questo punto di vista, che tenga conto della voga del melodramma nel secondo Settecento, si possono trarre chiavi di lettura che aiutino a spiegare, in maniera adeguata e convincente, la qualità "medianica", per usare la parola del Frye, della sua scrittura e il suo rapporto con l'intero mondo dell'inconscio[39].

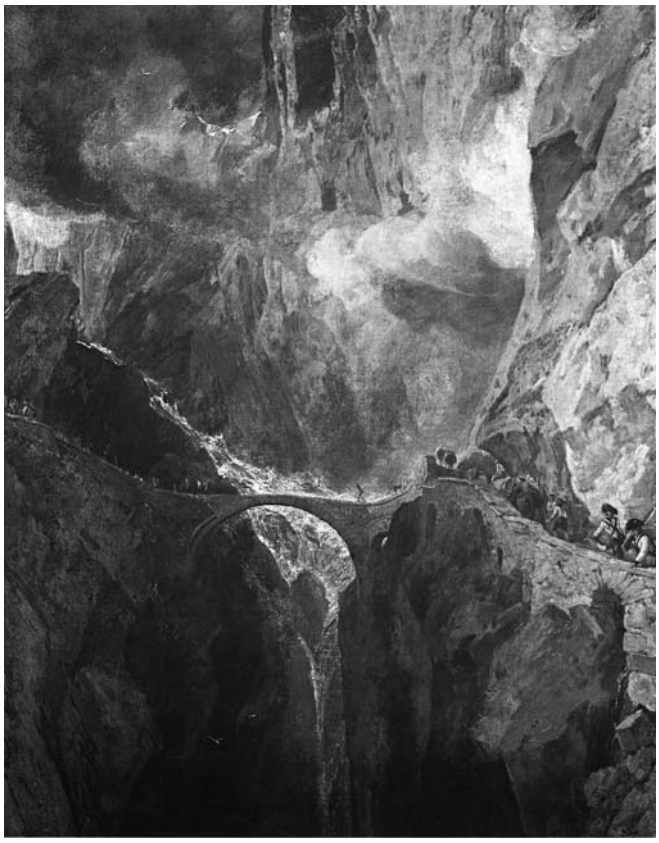
[37] "Telling Tales about Genre: Poetry in the Romantic Novel", cit., p. 162: "One is led to believe that poetry is an entirely common occurrence in the world of the novel, practiced by nearly everyone upon nearly every premise".

[38] cit., p. vi.

[39] N. Frye, *A Study of English Romanticism,* New York, Random House, 1968, p. 29.

Se dunque le poesie "sparse" sono un'estensione della "poesia in prosa" che, attraverso i versi, tende a trasformarsi in musica, esse forniscono, con i loro temi e la loro posizione nella trama, i punti focali per delineare la mappa emotiva del "paesaggio interiore" del *romance*.

Suggerirò solo alcuni esempi: per mostrare quanto questi *poem* siano organicamente collegati al resto della narrazione, ne rappresentino uno sviluppo con una precisa funzione ("Storied Sonnet"), e quale profonda influenza essi abbiano esercitato sugli artisti successivi ("The Sea-Nymph").



J.M.W. Turner, *Il ponte del diavolo al San Gottardo*, 1803, olio su tela

"Storied Sonnet" si trova al centro delle scene alpine (vol. II, c. 1), subito dopo un brano in prosa in cui sono descritti "precipices ...

still more tremendous and … prospects still more wild and majestic … the rough pine bridge thrown across the torrent … with cataract foaming beneath".

"Storied Sonnet" ripropone le stesse immagini: "The weary traveller … tremendous steeps … skirting the pathless precipice … hideous chasm … the cleft pine a doubtful bridge displays … Far, far below the torrent's rising surge and … wild impetuous roar"[40].

La versione in versi semplifica e accentua ulteriormente la convenzionalità delle immagini, rendendole più efficaci nella costruzione dell'atmosfera (con effetto analogo a quello della musica che accompagna una scena drammatica), nel senso che si amplifica la risonanza allegorica dell'intera scena, proprio richiamando l'eco di altre e diverse voci, come per esempio quella autorevole e dai toni apocalittici di Shaftesbury: "See! with what trembling Steps poor Mankind tread the narrow Brink of the deep Precipice! From Whence with giddy Horrour they look down, mistrusting even the Ground which bears'em; whilst they hear the hollow Sound of Torrents underneath"[41].

La versione in versi tende a trasformare l'esperienza personale dell'eroina in esperienza corale. Ma l'opera di coinvolgimento del lettore non si ferma alla dimensione narrativa e musicale, e procede anche sul piano più propriamente pittorico, attraverso quelle "concrete immagini visive", che sono proprie delle rappresentazioni allegoriche[42]. Il soggetto – Annibale che attraversa le Alpi – già suggerito da William Collins come adatto a Salvator Rosa[43], si rivela più che adatto a "the sister of Savator Rosa"[44], la quale ne dà una splendida versione (anche se nel suo sublime pittoresco), in cui attraverso un sapiente gioco di prospettive, il lettore alla fine si trova, con l'eroina, al posto dei soldati di Annibale a lottare sull'orlo di un precipizio. Pur senza entrare nel discorso delle possibili influenze, mi pare significativo osservare che Alexander Cozens espone nel 1776 un "Paesaggio con Annibale che marcia attraverso le Alpi"[45], che Turner ne dipinge un altro nel 1812 e che tra i suoi "Etchings and Engravings for the Liber Studiorum"

[40] Questo *poem* è riportato a p. 91.

[41] *The Moralists*, cit. in E.W. Manwering, *cit.*, p. 18.

[42] T.S. Eliot, *Dante*, London, Faber & Faber; 1929, p. 6 (trad. it. Modena, Guanda, 1942).

[43] Cfr. S. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England.* Ann Arbor MI, 1960 (1st publ. 1935), p. 307.

[44] C. Bucke, *Beauties, Harmonies, and Sublimities of Nature*, London, 1837, pp. 122-23.

[45] S. Monk, *cit.*, p. 235.

ci sono alcuni ponti alpini posteriori (1803-1806) al "cleft pine" della Radcliffe, giudicato così banale a superfluo.

"The Sea-Nymph" offre forse il maggior esempio di un *poem* la cui grande influenza sugli scrittori successivi è stata del tutto ignorata. "The Sea-Nymph" occupa nelle "scene veneziane" la stessa posizione occupata da "Storied Sonnet" nelle scene alpine. È ugualmente preceduto da una fedele versione in prosa[46], ma mentre "Storied Sonnet" rappresentava le "wild forms of danger" e la tragica conclusione del viaggio, questo rappresenta il piacere dell'immersione panica nella natura attraverso una metamorfosi fantastica dell'eroina (e con lei del lettore) nella creatura marina che incarna lo *spirit of place* della favolosa città d'acqua.

Se le "scene veneziane" saranno giudicate insuperate, se Byron potrà solo imitarle[47], è perché al centro di esse c'è il lungo *lay* della "Sea-Nymph", con cui la Radcliffe corona il suo lavoro di trasformazione fantastica della Venezia ereditata dalla tradizione letteraria ed artistica, offrendone una versione pittoresca e romantica che, con la sua "poetica bellezza", condizionerà profondamente gli scrittori e gli artisti successivi. È da questo *lay*, "[that] might be sung by Shakespeare's Ariel"[48], che derivano molte delle immagini e metafore fondamentali con cui i "greater and more serious writers" considerati da Tony Tanner nel suo *Venice Desired* – da Byron a Ruskin, da Melville a James, a Pound – esprimeranno il loro rapporto con la mitica città d'acqua[49].

Ed è ancora in questo *lay* che nasce quella Venezia così autenticamente e radicalmente femminile da suscitare, d'ora in avanti negli scrittori maschi, quella caratteristica reazione *doppia,* di desiderio e di ripugnanza, per cui la città appare a volte come un "exquisite sea-thing", benevola e salvifica[50] e altre volte invece mutevole e inaf-

[46] *MU*, p. 178.

[47] R. Chambers, "Ann Radcliffe", in *Cyclopaedia of English Literature*, Edinburgh, 1844, p. 554.

[48] A.L. Barbauld, "Mrs Radcliffe", Introductory Preface, *The British Novelists,* 50 vols., London, Rivington and Others, 1810, vol. 43, pp. i-viii, p. vi (in *CRAR*, p. 98): "... there are many elegant pieces of poetry interspersed through the volumes of Mrs Radcliffe, among which are to be distinguished as exquisitely sweet and fanciful, the *Song to a Spirit*, and *The Sea-Nymph,* "Down down a hundred fathom deep!"

[49] T. Tanner, *cit.*, p. 5. "Coral bower's", "crystal court", "sparry columns", "glassy halls", "pale pearl", "sapphire blue", "moonlight waves", "warbling shells", "dolphins" etc., sono immagini delle *Venetian scenes* che hanno chiaramente ispirato gli autori trattati da Tanner.

[50] Cfr. R. Browning, in T. Tanner, *cit.*, pp. 12-13. Vedi le quartine 16-22.

fidabile, potenzialmente pericolosa "like a woman" with "depths of possible disorder in her light-coloured eyes"[51].

Non si può citare anche l'altra poesia dedicata "To a Sea-Nymph"[52], senza immaginare l'effetto che deve aver avuto sui giovani poeti romantici, i Byron, i Shelley, questo rito celebrato sulle rive del mare, questa evocazione della divinità che incarna lo spirito del Tirreno, espressa "nella lingua pura ed elegante della Toscana" e accompagnata dalla musica semplice dei pastori e dal canto raffinato di un coro e di un semi-coro. Queste ninfe radcliffiane discendono certo dalle Veneri e dalle Galatee rinascimentali o dalle divinità femminili di tanti altri pittori, ma è indubbio che queste discendenti raggiungono un pubblico molto più vasto delle loro più alte antenate. Ed è questo vasto pubblico popolare, e quindi anche rozzo e ineducato, che Coleridge e Letitia Barbauld avevano in mente, quando esprimevano il timore che questi "elegant pieces of poetry" venissero trascurati a addirittura saltati, come superflui.

I *poem* della Radcliffe costituiscono invece un oggetto di studio ampio e complesso che non può non arrecare prospettive ulteriori, ed anche provocatorie, al dibattito sulla "self-inscription" poetica femminile; sopratutto se si tien conto del fatto che c'è tutta una parte della sua produzione in versi, pubblicata nel III e IV volume di *Gaston de Blondeville*, che non è stata ancora debitamente presa in considerazione dalla critica, nè ristampata nelle recenti antologie di poesia femminile (tranne "The Snow-Fiend"). Si tratta di *St. Albans, a Poetical Romance* in 10 canti e di una miscellanea di 28 poesie tra cui *Edwy*, un poemetto epico-fantastico in tre parti. Per quanto inaffidabile possa essere l'effetto d'insieme, frutto della selezione di William Radcliffe, queste poesie sono indubbiamente di grande interesse per svariati motivi. Sono innanzitutto l'unico documento diretto del lungo silenzio (che va dalla pubblicazione di *The Italian* nel 1797 alla morte nel 1823), in grado di offrirci qualche lampo di luce anche sul periodo più oscuro e controverso, quello trascorso nel Berkshire (1812-1815): poesie come "And I Too Was Once of Arcadia", "Forest Lawns" e *Edwy* sono in tutta evidenza ambientate a Windsor e testimoniano di un'autrice che ha mantenuto la sua vena e le caratteristiche della sua fantasia com-

[51] Cfr. H. James a p. 127. Vedi le quartine 6-10.
[52] *MU*, p. 420. Cfr. p. 104.

preso il narcisismo: si dipinge infatti come Regina della notte, potente Incantatrice dalla magica bacchetta in un mondo di elfi e di fate[53].

William Blake, *Oberon, Titania e Puck con le fate*, 1786 ca

Ad ispirarla sono sempre la natura e i luoghi con il loro *spirit of place* ("Salisbury Plains—Stonehenge", "Shakespeare's Cliff", Written in the Isle of Whight", "An Ancient Beech-tree in the Park at Knole—The Woodland Nymph", "The Fishers—Steephill", "In the New Forest", ecc.). Lo stile è sempre agile, fantasioso e vagamente edonistico, perchè lei ama descrivere la gioia e il piacere, la vitalità, non le difficoltà, i conflitti, la sofferenza. Insieme con la continuità di temi e di stile, queste poesie testimoniano la sua vocazione poetica: pur abbandonando quel genere di *romance* che le ha dato fama in tutta Europa, la Radcliffe continua a scrivere; non solo versi estemporanei, canzonette o poesie brevi, ma cimentandosi anche in un genere nuovo, un genere "alto", un *metrical romance*, con grande passione e impegno, a giudicare dal ricco apparato di note[54]. E questo poema in versi sulla prima battaglia di St. Alban's (1455) non fa che confermare

[53] Cfr. *Edwy*, in *Gaston de Blondeville, or the Court of Henry III Keeping Festival in Ardenne, a Romance. St Alban's Abbey, a Metrical Tale, with Some Poetical Pieces… to Which is Prefixed A Memoir of the Author With Extracts from Her Journals*, 4 vols, London, 1826; repr. Georg Olms Verlag, Hildeshein- New York, 1976, [*Gaston*], iv, pp. 259-328; p. 268.

[54] *St. Alban's Abbey, a Poetical Romance*, in *Gaston*, vol. III, pp. 90-375 e vol. IV, pp. 1-106, [*St. Alban's*].

J.M.W. Turner, *Kenilworth Castle*, *Warwickshire*, 1830, acquerello e *gouache*

che, prima ancora che una cantastorie, lei è un poeta, un cantore del paesaggio[55].

Le critiche rivolte al suo *metrical tale* dal recensore della *Edinburgh Review* nel 1834 suonano oggi come la miglior esposizione delle autentiche caratteristiche della sua arte e della loro modernità:

> In *St. Alban's Abbey*, she has strung together a few incidents [...] but so miserably told, so *broken* and *confused* by tedious descriptions, that though we have toiled through ten cantos which compose the story, we have the most *indistinct* notion what the whole is about. We have *some visions of battles in the streets* of St. Alban's,— *monks gazing* on the fight from the Abbey walls, *alarms*, *retreats*, *dirges* for the dead, *processions* and *banquets*—but *the whole blended in such a hazy mess, as absolutely to defy all attempts at decomposing it into its particulars*. With the exception of some architectural, we can scarcely lay our hand on a passage approaching poetry ...[56]

Che queste osservazioni provengano dallo stesso recensore che poche pagine prima ha paragonato la pittrice dei *journal* a Turner[57]

[55] Cfr. il giudizio di Stendhal, p. 16, n.[59]. Avrei usato il femminile, se fosse in uso con le stesse connotazioni!

[56] Review of *The Poetical Works of Ann Radcliffe. St. Alban's Abbey; a Metrical Romance. Edinburgh Review*, 59, 1834, pp. 327-41 (*CRAR*, p. 90).

[57] *CRAR*, pp. 88-89: "Like Turner's, her empire is peculiarly that of the air; light and its effects, from dawn to the glow of sunshine,—twilight, or the azur depth of moonlight,

significa solo che, alle soglie dell'epoca vittoriana, il critico letterario non è ancora disposto a dare alla tecnica in letteratura (sopratutto se si tratta di letteratura femminile) la stessa importanza che le si da nella pittura. Fin dai primi canti è evidente che le preoccupazioni dell'autrice sono quelle di *come* raccontare la storia che è, non quella dei personaggi, di Enrico VI o di Riccardo di York, ma quella dell'Abbazia di St. Alban, che è la vera protagonista (come conferma non solo il titolo, ma l'intero primo canto, tutto dedicato alla sua presentazione). Nel secondo canto, "The Night before the Battle", il "luogo" prende corpo attraverso l'atmosfera che lo anima – un'atmosfera creata dagli esseri umani che si agitano, guardano, ascoltano, temono, sperano, aspettano: passi, voci, suoni, rumori, scorci panoramici dall'alto della torre, colori, luci, che si accendono, si mescolano, si sovrappongono, variando con lo scorrere delle ore. La "macchina da presa", collocata nella sua posizione preferita, in cima alla torre dell'Abbazia e affidata agli occhi di un monaco e di un cavaliere, ha una straordinaria mobilità, passando dalla grandi e suggestive panoramiche dei due accampamenti che progressivamente affondano nella tenebra fino a ravvicinati primi piani, come quello dello sguardo di un soldato sotto la visiera[58] – e sempre con un'attenzione estrema a "le luci", non solo la luce naturale, ma anche quella artificiale "Thrown from the Abbey's beacon bright".

It gleamed on stately bowers below,
Tinged porch and transept's dusky brow,
Glared on broad courts and humble cell,
Glanced on the crystal Oriel,
And cast deep shadow on the ground
From gates and turrets ranged around.
There, Abbey Lance-men paced,
Where scarce the portal arch was traced,
As flashed the blaze along the air,
And quivered on each Warrior's spear;
Long, shaded walks it showed, that led
Where cloister-plat and gardens spread,
And monks, wrapt close in sable weed,
Passed to and fro, with fearful speed.
The gloomy light was thrown so far,

as seen on the woodland landscape, the ruined tower, or the freshening sea,—she depicts with singular skill and felicity."

[58] Cfr. *St. Alban's* (*Gaston*, III), Canto III, strofe x, p. 161: "Through the barred visor might you spy / The warrior's darl and fiery eye,"

It reddened dark St. Michael's brow,
Frowning on Roman Foss below,
And tinged the bridge and streams of Ver.[59]

Mentre inquadrature e luci "ci fanno vedere", "il sonoro", che, in quanto ad accurata costruzione, non è da meno, ci fa sentire: ed è proprio attraverso l'"accurata costruzione del sonoro che, con il passare delle ore, cresce la tensione e la *suspense* – una *suspense* che ha sempre una dimensione corale[60]. Questa è l'epica, non della crescita interiore e dell'autodefinizione individuale, ma al contrario dell'umanità in generale in preda all'insensata distruzione della guerra e alla cecità perversa dell'individualismo o desiderio di potere:

And many a tortured wretch that day,
'Scaped from the battle's mortal strife
To scenes of Nature's peace shall hie;
And, while all round is breathing life,
Sink on some flowery bank to die![61]

Il verso è usato dalla Radcliffe per richiamare in vita il passato della comunità, che è appunto adeguatamente rappresentata dal "luogo",

[59] *St. Alban's* (*Gaston*, III), canto II, strofe ix-x, pp. 139-40.

[60] Sebbene, data la progressiva gradualità e varietà che caratterizzano l'esposizione della Radcliffe, sia impossibile estrapolare citazioni esaustive, si cfr. l'attenta e raffinata "registrazione" dei suoni nel Canto II, strofe xii-xiii, pp. 141-42: "... With patient eye and measured pace, / He [the knight] turned upon the narrow space, / And listened such imperfect sound,/ That rise from camp, or road, around, / Or noise of preparation made /Below in porch and arch-way shade. /The massy belts and ponderous bars / Of studded gates, that, in old wars, /Against the rebels townsmen closed, / Had now so long in peace reposed, / So long had been unmoved by hand, /They now the Warder's might withstand./ Often was heard the mingled din / From clink of smith and voice within./ From footsteps heavy with the weight, / Of chest, that bore from shrine a freight,/ And altar-toms, to secret hold / Of jewels rich and cups of gold; /Though yet was left some little show / To check, if need, the plunderer's blow./ And, when such busy sounds were o'er, / That Abbey-knight might hear once more / From the still street, in echoing swell, /The watch-word of each sentinel/ Pass on it's far-extending range / From post to post, with ordered change / Now low, now sullen, and now high ... And sometimes, too, a distant drum, With stealthy murmur seemed to come, /Then rolled away, and sunk afar /... From roads was heard .../ The watch-cry of patrols around,/ Mingled, at times, with one slow note / Swelled solemn from the cornet's throat, / And answered faint and fainter still, / Like echo from the distant hill. /And when such solemn sounds were past, When slumbered e'en the midnight blast, /The due hymn from the choir below / Through the high tower ascended slow, /...". Sul rapporto tra visivo e sonoro nel "gotico" della Radcliffe (*The Italian*) e nell'estetica "romantica" di Coleridge e Wordsworth, cfr. D. Townshed, "Gothic Visions, Romantic Acoustics", in *Gothic Technologies: Visuality in the Romantic Era*, Romantic Circles Electronic Editions, Praxis Series, 2005.

[61] *St. Alban's*, canto II, strofe xxi, p. 150.

dall'antica abbazia che, con la sua storia testimoniando la continuità, emana rassicurazione; una rassicurazione ripresa e rafforzata dalla ripetitività del metro. L'esperienza fantasmatica del ritorno alla comunità e all'origine offerta dal *romance* radcliffiano attinge la sua caratteristica coralità proprio al fatto di compiersi attraverso quell'entità ampia, antica, profonda, pervasiva che è il luogo, o lo spirito del luogo[62]: qui è l'antica abbazia di St. Alban, come in *The Mysteries of Udolpho* era più genericamente la natura. I suoi luoghi, i suoi paesaggi non sono sfondi o ambientazioni, *background* o *setting*, ma sono protagonisti perchè la sua arte è spesa tutta, con sacerdotale riverenza, nello sforzo di evocarne l'anima[63]. E poichè, come ha ben spiegato Jonathan Bate, "il canto della terra" si esprime attraverso la poesia[64], è naturale ed ovvio che Ann Radcliffe sia una poetessa, come riconobbero subito i contemporanei, "la prima poetessa della narrativa romantica", secondo la felice definizione di Scott, e che come tale venga presa in considerazione e collocata al suo posto nel canone.

[62] Cfr. la definizione di Lawrence Durrell in *Spirit of place,* ed. A.G. Thomas, New York, Marlowe & Company, 1969, p. 156.
[63] Cfr. J.M.S. Tompkins, cap. III, n.[28].
[64] *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.

VI

DAL *ROMANCE* PITTORESCO AL *NOVEL* IMPRESSIONISTA*

... the artist, who deals in lines, surfaces, and colours, which are an immediate address to *the eye*, conceives *the very truth* itself concerned in his *mode* of representing it.

William Gilpin, 1792[1]

... there is *only one best way* for the treatment of every given subject ...

F.M. Ford, 1935[2]

We are most delighted when some grand scene, though perhaps of incorrect composition, rising before the eye, strikes us beyond the power od thought ...The general idea of the scene makes an impression, before any appeal is made to the judgement. We rather *feel*, than *survey* it.

William Gilpin, 1792[3]

My task ... is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you *see*!

Joseph Conrad, 1897[4]

* Questo capitolo contiene una lezione dal titolo "Il pittoresco e la letteratura: dal *word-painting* di Ann Radcliffe al romanzo impressionista di Ford Madox Ford", tenuta presso il Centro interdipartimentale di teoria e storia comparata della letteratura [Citelc] dell'Università di Bologna il 25 maggio 2006.

[1] Cfr. Cap. III, n.[31].

[2] "Techniques", *Southern Review*, vol. I, July 1935.

[3] *Three Essays*, pp. 18-19.

[4] Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*, in F.M. Ford, *The Good Soldier*, New York, London, Norton, 1995, p. 235.

> ... we saw that life did not narrate but made impressions on our brains. We in turn, if we wished to produce on you an effect of life, must not narrate, but render impressions.
>
> F.M. Ford, 1924[5]

> Novelists have sought almost from the first to become a camera. ...
>
> Whenever we turn in the nineteenth century we can see novelists cultivating the camera-eye and the camera movement–Tolstoy ... Flaubert ... Henry James ...
>
> Leon Edel, 1973[6]

Il termine *pittoresco* che compare nel titolo di questo capitolo è la traduzione dell'inglese *picturesque*, il quale a sua volta deriva dall'italiano *pittoresco* o dalla sua traduzione francese *pittoresque*. È questo del pittoresco un argomento così vasto che non basterebbe un intero volume per trattare adeguatamente di origine, significato, diffusione del termine, a partire dal primo uso del Vasari[7], alla successiva migrazione in Olanda, nel resto d'Europa, per arrivare poi al Settecento inglese e assistere qui alla sua estensione dal disegno e dalla pittura alle altri arti, al teatro e alla letteratura, nell'ambito di quella che fu una vera e propria moda che si sviluppò raggiungendo l'acme negli ultimi decenni del secolo, o meglio a cavallo tra i due secoli, con teorici, divulgatori e appassionati cultori. È quindi opportuno rimandare per l'evoluzione del termine nei suoi vari stadi alle bibliografie di Francesca Orestano[8] e di Raffaele Milani, o anche al saggio di Francesca Lui sul pittoresco in Francia[9], e incominciare invece dal significato oggi corrente del termine – significato che chiunque abbia qualche dubbio in proposito può verificare, magari andando in rete, dove troverà, a fronte di

[5] *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, London, Duckworth, p. 182.

[6] "Novel and Camera", in *The Theory of the Novel*, ed. J. Halperin, New York, Oxford University Press, 1974, p. 177-78.

[7] *Introduzione alle tre arti: de la Pittura* (cap. XVI), cfr. R. Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza, 1996, pp. 7-10. Teresa Calvano incomincia il suo *Viaggio nel pittoresco* (Roma, Donzelli, 1996) con le epistole di Plinio il giovane e con Marziale, ricordando che il gusto e le problematiche del pittoresco presenti nel mondo latino furono diffuse in Inghilterra dal libro di Robert Castell, *Villas of the Ancients*, 1728.

[8] *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Milano, Edizioni Unicopli, 2000.

[9] "Transiti. Note sul pittoresco in Francia tra Sette e Ottocento", in *Viaggio e paesaggio. La Questione Romantica*, 15/16, pp. 29-43.

una o due voci sul pittoresco settecentesco, un elenco interminabile di località di villeggiatura, alberghi e gallerie: qui il pittoresco evoca paesaggi con vecchi *cottages*, rampicanti, laghetti ed anatre, chiari di luna, viste di angoli di natura incontaminata (vera o finta) – il tutto accostato secondo un apparente criterio di casualità e spontaneità (che è uno dei caratteri originari del pittoresco settecentesco).

Per misurare quanto il termine oggi sia degradato rispetto all'originale settecentesco che compare nei titoli di William Gilpin e di Uvedale Price, bisogna soffermarsi, sia pur brevemente, sugli studi, numerosi ed importanti, compiuti intorno a questa categoria estetica negli ultimi due decenni del Novecento, negli anni novanta in particolare, in Inghilterra e in America. Mi riferisco al lavoro di studiosi come John Barrell[10], Stephen Copley e Peter Garside[11], Anne Bermingham[12], David Punter[13], W.J.T. Mitchell[14], Sidney K. Robinson[15], Malcom Andrews[16], Nigel Everett[17], Simon Pugh[18], e molti altri. Tutti questi studi affrontano il fenomeno 'Pittoresco' in Inghilterra (1740-1820) con un approccio che non definirei "ideologico", come fa Orestano[19], ma storico culturale – un approccio che fa emergere questa categoria estetica (e questa moda) come il prodotto delle trasformazioni della società britannica nel Settecento. Solo ancorando il pittoresco alla società e alle trasformazioni che l'hanno prodotto, si può avere una visione più profonda che colga la pervasività del fenomeno e ne riconosca la persistente vitalità.

Se il pittoresco è legato alla "nascita" del paesaggio – nel senso che

[10] *The Idea of the Landscape and the Sense of Place, 1730-1840*, New York, Cambridge University Press, 1972.

[11] *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, eds. S. Copley and P. Garside, Cambridge, Cambridge Univiversity Press, 1994.

[12] *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley, University of California Press, 1986.

[13] "The Picturesque and the Sublime", in *The Politics of the Picturesque...*, cit., pp. 220-39.

[14] *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.

[15] *Inquiry into the Picturesque,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1991.

[16] *The Search for the Picturesque: Landscape, Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot, Scholar Press, 1989.

[17] *The Tory View of Landscape*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

[18] *Reading Landscape: Country-City-Capital*, ed. S. Pugh, Manchester, Manchester University Press, 1990.

[19] Cfr. *Paesaggio e finzione...*, cit., cap. III, 2.

il paesaggio diventa visibile e importante[20]– bisognerà chiedersi *quando* e *perché* il paesaggio diventa importante in Inghilterra. Il paesaggio diventa importante quando la *rural England* passa di mano; quando la nuova emergente *upper class*, ossia la nuova aristocrazia del denaro, si compra terra, titolo e seggio in parlamento da cui legiferare per agevolare la realizzazione dei propri interessi. Sono proprio gli interessi e i valori della nuova aristocrazia borghese (individualismo, prestigio economico, uso, sfruttamento e consumo della campagna e del paesaggio) che cambiano il volto dell'Inghilterra rurale (e non solo rurale).

Oltre all'importante libro di Ann Bermingham su questa trasformazione (*Landscape and Ideology: the English Rustic Tradition, 1740-1820*), un interessantissimo studio di Nigel Everett (*The Tory View of Landscape*) mette a confronto la "concezione" tradizionale del paesaggio dell'aristocrazia feudale con la nuova visione liberale e liberista borghese; spiega le motivazioni psico-sociologiche alla base della moda del *improvement* e dell'importanza della *view* per un *upper class* che debba legittimare il suo recente potere (oltre ai *modi* dell'acquisizione) con una dimora simbolo che s'imponga e domini tutta la campagna circostante. Spostamenti non solo di gruppi di case o di scuole, ma di interi villaggi, recinzioni arbitrarie di terre comuni, affitto dei *cottage* contadini, spopolamento della campagna, *deserted villages*[21], ecc. – il libro di Everett traccia il *background* socio-economico indispensabile per comprendere il dibattito teorico che si sviluppa nel Settecento e che raggiunge il suo culmine in quei nevralgici e duri anni novanta. Ed è *il pittoresco* al centro del dibattito, non *il bello* o *il sublime*. Nel '92 escono i *Three Essays* di William Gilpin[22], nel '94 gli *Essays on the Picturesque* di Uvedale Price[23] e nello stesso anno quel grande *best-seller* che fu *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe (e che deve non

[20] Cfr. K. Clark, *Landscape into Art*, London, John Murray, 1949; D. Landry, *The Invention of the Countryside: Hunting, Walking and Ecology in English Literature, 1671–1831*, Basingstoke, Palgrave, 2001.

[21] O. Goldsmith, *The Deserted Village, A Poem*, London, W. Griffin, 1770. Sul fenomeno del *improvement* cfr. S. Daniels, *Humphrey Repton. Landscape Gardening and the Geography of Georgian England*, New Haven, Yale University Press, 1999, e la ricca bibliografia in esso contenuta.

[22] W. Gilpin, *Three Essays, on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, Blamire, 1792; 2nd ed. 1794. I riferimenti successivi sono tutti a questa edizione; la pagina sarà indicata tra parentesi nel testo.

[23] *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and on the use of Studying Pictures, for the purpose of improving Real Landscape,* 2 vols, London, Hereford.

piccola parte del suo epocale successo proprio al fatto di essere una traduzione, una resa dei principi di Gilpin in letteratura). I principi del pittoresco sono espressione della nuova sensibilità e del nuovo *outlook* della nuova *ruling class* (e non si pensi ad un abuso dell'aggettivo *nuovo*, perché *the love of novelty* è la molla vitale del pittoresco). Questo *background* cui ho appena accennato è indispensabile, perché ci consente di cogliere o meglio, ci spiega la continuità tra i principi divulgati da Gilpin e dibattuti da Price e i principi strutturali dell'espressività moderna e postmoderna.

La mancanza di questo *background*, di questo ancoraggio politico-sociale-economico nel libro di Milani[24] fa sì che il pittoresco appaia un fenomeno, per usare le sue parole, "esaurito" e appartenente al passato, se è vero che l'introduzione si chiude "auspicandone il recupero" soprattutto in funzione del paesaggio, "di fronte a una natura orribilmente devastata, sfigurata e mutila" [p. xi]. Quello che io invece credo di aver capito dagli studiosi sopraccitati e che vorrei in parte dimostrare nelle pagine che seguono è che quei principi in base ai quali la natura è oggi "orribilmente devastata, sfigurata e mutila" hanno perlomeno una stretta consanguineità, per non dire che sono fondamentalmente gli stessi, con il pittoresco. Mantenere il discorso, per puntuale che sia, esclusivamente nel campo estetico rischia di universalizzarli. Affiderò dunque l'espressione delle mie convinzioni a tre frasi di questi studiosi del pittoresco che ho sopra citato.

Una è di David Punter:

> "the picturesque appears less a property of given forms than a description of a transformational psychic process, a process which can only be narcissistic as the ego seeks to remodel the outer world in its own shape."[25]

La seconda è di Ann Bermingham:

> "the Picturesque was an aesthetic uniquely constituted to serve the nascent mass-marketing needs of a developing commercial culture; one in which appearances were construed as essence and commodities were sold under the sign of art and nature [...] The Picturesque aesthetic provided a paradigm for the commercialization of aesthetics and the

[24] *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, cit.

[25] "The Picturesque and the Sublime: Two Worldscapes", cit., p. 225: "più che una proprietà di determinate forme, il pittoresco è la descrizione di un processo psichico trasformazionale che non può essere che narcisistico perchè l'io cerca di rimodellare il mondo esterno a propria immagine".

aestheticization of everyday life, [...] The Picturesque became more than an aesthetic, it became a life style."[26]

Ed infine Sidney Robinson, che vede nel "eclettismo del Pittoresco", nel suo "rifiuto della stabilità e dell'autorità", nello "sfruttamento della marginalità", una specie di "programma del postmoderno in archtettura". Vale la pena di citare un breve brano del Robinson che riporta il discorso del pittoresco nel cuore del dibattito odierno sulla *visuality* nell'estetica e nella letteratura modernista (come dimostra il tema del seminario "Visuality in Modernist Aesthetics and Literature" nel convegno ESSE 2007):

> To what extent the Picturesque is a visual category is one of the questions raised here. *Visibility* would appear to be the key to a category with such a name, but the Picturesque, rather than ratifying visibility, shows us how unreliable it ultimately is. The doubt that "what you see may not be what you get" initiates a search for the structure of power implicating the viewer as well as organizing the composition being viewed"[27].

Se si accosta questo brano al programma del succitato seminario[28] diventa evidente dove ci porta il discorso del pittoresco: nel cuore del dibattito sul modernismo. Vale la pena ribadire questa continuità, vitalità, attualità, perchè dai libri scritti in Italia sul pittoresco questo aspetto non è affatto chiaro. Riconoscere questa continuità vuol dire, tra l'altro, rimettere in discussione la tanto propagandata "dirompente novità", la "rottura" rappresentata dai principi e dai valori del mo-

[26] "The Picturesque and Ready-to-Wear Femininity", in *The Politics of the Picturesque*, cit., pp. 81, 112, 88: "l'estetica del Pittoresco si forma in obbedienza alle prime necessità di mercato di massa proprie di una cultura commerciale che si va sviluppando ... L'estetica del Pittoresco forniva il paradigma per la commercializzazione dell'estetica e l'esteticizzazione del quotidiano ... Il Pittoresco divenne più di un estetica, divenne uno stile di vita [...]"

[27] *Inquiry into the Picturesque*, cit., passim e p. xiv: "Fino a che punto il Pittoresco sia una *visual category* è una delle domande che qui mi pongo. *Visibility* dovrebbe essere la parola chiave in una categoria con un nome simile, ma il Pittoresco anziché legittimare la visibilità, ci mostra quanto in ultima analisi essa sia inaffidabile. Il dubbio che 'ciò che vedi possa non essere ciò che tocchi' da inizio a una ricerca della struttura del potere che coinvolge lo spettatore e insieme l'organizzazione della visione." Quando non altrimenti specificato, i corsivi sono miei.

[28] *Visuality in Modernist Aesthetics and Literature*. Recent critics have challenged the traditionally held idea of the purity of the visual in modernism by revealing that within modernism there is an explicitly antivisual impulse. What Rosalynd Krauss has called "the modernist fetishization of sight" has been questioned along the lines of a critique of ocularcentrism and the primacy of the eye in Western thought. The visual has always involved a critique of appearance. *How does modernist aesthetics, literature and art engage with the visual and/or resist visualization?*

dernismo (tra cui per esempio "la consapevolezza tecnica come unico dovere morale del *nuovo* scrittore impressionista"[29]). Tralascio questo discorso, limitandomi a citare Rosalynd Krauss[30] e ad osservare che anche Giovanni Cianci, nell'introduzione al suo *Modernismo/Modernismi* (1991), si sente obbligato a retrodatare le origini del fenomeno modernista alla seconda metà del secolo precedente.

Dall'esperienza personale di questa contiguità si sono poi sviluppati i miei studi sul pittoresco. Conoscevo bene gli scritti teorici di F.M. Ford, il padre del romanzo modernista[31]. Il suo *The Good Soldier* (1914) è davvero, come l'ha definito Paola Pugliatti, un testo esemplare su cui studiare tutte le tecniche del romanzo modernista[32]. Ebbene quando, un pomeriggio alla *British Library*, mi capitò di leggere i *Three Essays* di Gilpin (*on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape*), soprattutto il secondo, riconobbi subito, grazie anche agli originali corsivi dell'autore, gli stessi principi che Ford espone, con uno stile diverso, nei saggi (1913-14) sull'impressionismo, nella biografia di Conrad (1924) e nei suoi vari *critical writings*[33].

Nelle pagine che seguono cercherò di riassumere queste mie esperienze di studio: (1) mi soffermerò sui principi del pittoresco di Gilpin, per poi (2) mettere in evidenza la loro applicazione in letteratura ad opera della Radcliffe con il suo celebre *word-painting* e (3) mostrare come questa stessa tecnica di "pittura con le parole" venga usata e adattata da Jane Austen per rappresentare, non più paesaggi naturali, ma paesaggi sociali e interiori, e come proprio questi principi del pittoresco siano alla base della scrittura ironica e dello stile camaleontico dei suoi *novels*; (4) concludere così spiegando le ragioni della predilezione per la Austen – "l'artista più perfetta dell'Otto-

[29] Cfr. *Il senso critico. Saggi di F.M. Ford*, a cura di V. Fortunati e E. Lamberti, Firenze, Alinea, p. 37.

[30] R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* MIT Press, 1984; *The Optical Unconscious,* MIT Press, 1993.

[31] Cfr. "Rivalutazione di un maestro del romanzo nel primo libro italiano su Ford Madox Ford", in *Il Lettore di Provincia*, n. 29-30, Luglio-Sett. 1977, pp. 123-26; "L'allegoria della lettura in *The Good Soldier* di Ford Madox Ford", in *Scrittura e sperimentazione in Ford Madox Ford*, a cura di R. Baccolini e V. Fortunati, Firenze, Alinea, 1994, pp. 137-46; "L. Durrell — F.M. Ford and R.L. Stevenson", in *Ford Madox Ford and the Republic of Letters*, eds. V. Fortunati and E. Lamberti, Bologna, Clueb, 2002, pp. 157-67.

[32] "Ford Madox Ford e la riflessione sul romanzo", *Scrittura e sperimentazione in Ford Madox Ford,* cit., p. 111.

[33] "Impressionism: Some Speculations", *Poetry*, vol. II, August-Sept., 1913; "On Impressionism", *Poetry and Drama*, vol. II, June-Dec., 1914; *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, London, G. Duckworth, 1924. Cfr. *Critical Writings of Ford Madox Ford*, ed. F. MacShane, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.

cento"[34]– espressa più volte dall'*impressionista* o *protomodernista* F.M. Ford, che proprio nell'applicazione di questi principi avrà il suo epigono ed "imitatore" in un tardo modernista come Lawrence Durrell[35].

Il Reverend William Gilpin (1724-1804) era un ecclesiastico inglese, maestro di scuola e scrittore, noto sopratutto come uno degli iniziatori del pittoresco. Dal '70 al '90 pubblicò tutta una serie di *Observations* sull'applicazione dei criteri della bellezza pittoresca – "that kind of beauty which is agreeable in a picture" – all'osservazione del paesaggio, che ebbero un enorme successo e i cui guadagni egli usò per opere benefiche, così come quelli dei *Three Essays*[36].

Sappiamo che Ann Radcliffe ama e conosce Gilpin perfettamente (perchè ne discute i principi sia nel suo *A Journey Made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return Down the Rhine: to which are added, Observations During a Tour to The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland*, pubblicato nel 1795, sia nei *journal* pubblicati nel *Memoir* da Talfourd) e che Jane Austen "was enamoured of Gilpin at a very early age"[37]. Ma questo, l'abbiamo detto, non era un fatto eccezionale o particolare, perché lo stesso può dirsi delle altre scrittrici contemporanee – poetesse, romanziere, drammaturghe – che, come Hannah More, andavano in giro ed "esploravano" con un libretto di Gilpin in mano. La grande popolarità di Gilpin testimonia che i suoi *Three Essays,* come tutti grandi successi, non fanno che metter giù esplicitamente in parole sulla carta qualcosa che già esiste nel sentire comune. Gilpin non è né un inventore né un anticipatore, ma un divulgatore[38]. Questo immaginare, descrivere, ragionare "in termini di quadri" fa parte della struttura mentale ed epistemolgica dell'epoca[39]. Sia quel "uncultivated genius" che fu

[34] F.M. Ford, *The March of Literature*, (1938), Normal, Dalkey Archive Press, 1994, p. 785.

[35] Cfr. K. Rexroth (1960) in *Critical Essays on Lawrence Durrell*, ed. A.W. Friedman, Boston, Mass., G.K. Hall & Co, p. 29: "Durrell has said [...] that he had never read Ford Madox Ford's *The Good Soldier* or his Tietjens series. I don't doubt his word, but find the fact astonishing [...] *I know of no modern novelist more like Durrell*".

[36] Cfr. C.P. Barbier, *William Gilpin: His Drawing, Teaching, and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963; F. Orestano, *cit*.

[37] H. Austen, "Biographical Notice" al postumo *Northanger Abbey*, 1818.

[38] Basta studiare la storia della pittura di paesaggio nel Settecento inglese (Gainsborough, A. Cozens, Sandby, Rooker, ecc.) per rendersi conto di come fin dall'inizio la sperimentazione tecnica sia tutta orientata sui principi (che saranno teorizzati da Gilpin) della *variazione*, della *combinazione* e del *contrasto*.

[39] A. Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art,* New Haven, Yale University Press, 2000.

considerata la Radcliffe, che quella "most unlearned and uninformed female" che si disse la Austen, fanno costante riferimento, come *matter of fact*, alle "rules of composition" (– conferma inequivocabile che i problemi della tecnica narrativa e della struttura formale non sono un'invenzione del modernismo novecentesco).

Alexander Cozens, *Paesaggio boscoso*, 1778 (?), inchiostro nero su carta lucida

Le "rules of composition" esposte nei *Three Essays* dell'amato Gilpin sono determinate dalla necessità di rappresentare la *picturesque beauty*. E sebbene Gilpin avverta che "the mode of execution", ossia lo stile, non deve imporsi all'attenzione dello spettatore a scapito "[of] the subject", tuttavia non può non riconoscere un'importanza fondamentale al loro rapporto di interdipendenza e determinazione reciproca:

> … the artist, who deals in lines, surfaces, and colours, which are an immediate address to *the eye*, conceives *the very truth* itself concerned in his *mode* of representing it. Guido [Reni]'s angel, and the angel on a sign-post, are very different beings; but the whole of the difference consists in an artful application of lines, surfaces, and colours.[40]

[40] *Three Essays*, pp. 18-19; i corsivi sono di Gilpin; la sottolineatura, mia; in seguito la pag. sarà indicata tra parentesi quadra nel testo. È superfluo ribadire che questo è uno dei punti centrali del modernismo letterario: dal "perfect blending of form and substance" di Conrad (nella prefazione a *The Nigger of the Narcissus*) alle ripetute affermazioni di Ford

Se "the picturesque composition consists in uniting in one whole a variety of parts" [19], la *varietà* – di *parts*, *form*, *shapes* [50]; la varietà di *lines and colours* [24], *degrees* [25] *atmosphere* [44]; la varietà di ogni sorta – è essenziale per la *picturesque beauty*: di conseguenza altrettanto essenziali sono *contrast* [20], e *richness* (che consiste in "a variety of little parts" [20]), e *the effects of light and shade* [20]. *Varietà* così diventa fatalmente *variazione*, *variabilità*, *mutevolezza*, *instabilità*, *labilità*, *successione polimorfica* e quindi anche *metamorfica*, *impressioni*. E poiché le categorie della composizione sono le stesse della percezione e del godimento estetico:

> The first source of amusement to the picturesque traveller, is the pursuit of his object—the expectation of *new scenes continually opening, and arising to his view*. We suppose the country to have been unexplored. Under this circumstance the mind is kept *constantly* in an agreeable *suspense*. *The love of novelty* is the foundation of this pleasure. Every distant horizon promises something *new*; and with this pleasing *expectation* we follow nature through all her walks. We pursue her from hill to dale; and hunt after those *various* beauties, with which she everywhere abounds.
>
> The pleasure of the chace are universal [...]— And shall we suppose it a greater pleasure to the sportsman to pursue a trivial animal than it is to the man of taste to pursue the beauties of nature? to follow her through all here recesses? to obtain a sudden glance, as she flits past him in some airy shape? to trace her through the mazes of the cover? to wind after her along the vale? or along the reaches of the river? [47-48].

La *varietà* che si trova di per sè in natura e nell'arte, può essere accresciuta attraverso l'espediente della *combination* [50] e della *gradation*, così da generare una variazione continua, in grado di rispondere all'ansioso desiderio del nuovo che anima la caccia alla bellezza pittoresca (il *picturesque traveller* è rappresentato come un cacciatore che insegue la natura come una preda).

Combination e *variation*, insieme con il *contrast* saranno gli strumenti principali delle retorica narrativa fordiana, dei suoi "ferri" e "trucchi" del mestiere, per esempio del *time shift*, *juxtaposition of situations* e *progression d'éffet*, con cui Ford si raccomanda di attrarre e coinvolgere il lettore, avvincendone l'attenzione in modo che veda (*[to] make him see*) ovviamente quello che vuole l'autore[41].

che "esiste *solo un modo* per trattare un determinato soggetto" ("Techniques", 1935) alla ancor più nota dichiarazione di Henry James che la *forma* è *contenuto* a tal punto che non v'è assolutamente contenuto senza forma.

[41] Cfr. V. Fortunati, *Ford Madox Ford: teoria e tecnica narrativa*, Bologna, Patron, 1975. La celebre espressione "make him see" ricorre in *Joseph Conrad A Personal Remembrance*.

Ebbene è importante sottolineare che in Gilpin l'occhio è uno strumento attraverso cui agisce l'*imagination*, ma anche attraverso cui si può agire sull'*imagination* dello spettatore/lettore. Come scriveva a William Lock, "the eye is a mere window. It is the imagination that sees". E' l'*imagination* che suggerisce la *combination*, anticipa la *variation*, che alimenta il desiderio di sempre nuove *views*, che spinge alla "caccia"; è quindi l'*imagination* che esige e produce questo continuo sviluppo e moltiplicarsi di prospettive nuove.

> Often, when slumber has half-closed the eye, and shut out all the object of sense, especially after the enjoyment of some splendid scene; the imagination, active, and alert, collects it's scattered ideas, transposes, combines, and shifts them into a thousand forms, producing such exquisite scenes, such sublime arrangements, such glow, and harmony of colouring, such brilliant lights, such depth, and clearness of shadow, as equally foil description, and every attempt of artificial colouring. [...]
>
> The imagination can plant hills; can form rivers, and lakes in vallies; can build castles and abbeys; and if it finds no other amusement can dilate itself in vast ideas of space. [54-56]

Il variare delle prospettive e il loro moltiplicarsi è l'essenza del pittoresco, il principio base delle sue *rules of composition*, lo scopo della sua retorica. Non solo si sottolinea che bisogna fare attenzione alla scelta del punto di osservazione, perché la visione prospettica varia con il variare del punto di osservazione – "A few paces to the right, or left, make a great difference" [63] –, ma la *composition*, ed in particolare la disposizione delle figure all'interno di essa, deve esser tale da generare nello spettatore la consapevolezza che esistono altre prospettive, allo scopo di stimolare il suo appetito e accendere la sua fantasia:

> They [figures] break harsh lines—point out paths over mountains or to castles [14-5]. *If* [...] *we can interest the imagination of the spectator, so as to create in him an idea* of some beautiful scenery *beyond* such a hill, or such a promontory, which intercepts the view, we give scope to a very pleasing *deception*. It is like the landscape of a dream.[42]

È chiaro che in questo brano si suggerisce la possibilità di molte visioni prospettiche: la prospettiva dello spettatore, quella della figura dentro il quadro, quella del pittore al di fuori del quadro, quella che

[42] "Instructions for Examining landscape; illustrated by 32 Drawings", 20 pp. MS, Fitzwilliam Museum, Cambridge, p. 16; miei i corsivi. La tecnica della *suspense* della Radcliffe sarà proprio basata su questo nascondere e far immaginare e sulle *scenes of fancy*.

il pittore vorrebbe fosse attribuita dallo spettatore alla figura e quella effettivamente attribuita dallo spettatore alla figura dentro il quadro (e con questo siamo nell'ambito della fantasia dello spettatore). Trasferendo queste "prospettive" nell'ambito della narrativa, dove si ha a che fare con *characters* che sono più articolati delle mute e immobili *figures* di Gilpin, e soprattutto dotati di parola (discorso diretto) e di pensiero (discorso indiretto nelle sue varie gradazioni), cosicchè possono smentire le "prospettive" loro attribuite da narratore e lettore, oltre che naturalmente smentire anche se stessi, il numero dei punti di vista può aumentare enormemente.

Ci sono passi in cui Gilpin suggerisce apertamente che le sue *rules* possono applicarsi anche alla letteratura, anzi sono facilitate in questo dalla *imagination* e dalle *scenes of fancy*: "... it is thus in writing of romances ..." [63].

Tra i principali motivi dell'enorme successo dei *romance* della Radcliffe e di *The Mysteries of Udolpho* in particolare – un vero e proprio *best-seller*, che esercitò una profonda influenza non solo sulla società colta ma anche sulla gente comune – c'è proprio la sua capacità di soddisfare il gusto per il pittoresco: la Radcliffe infatti trasferisce nei suoi *romance*, traducendole in letteratura, le *rules* del pittoresco di Gilpin, fedelmente per lo più, talvolta con qualche ragionata modifica, dettata dalla sua diversa sensibilità femminile.

Brevemente riassumo qui i punti fondamentali delle molte pagine che ho dedicato ad illustrare questo passaggio dai dettami teorici di Gilpin ai *romance* della Radcliffe[43]. Non mi soffermo sul fatto che *word-painting* significa "pittura con le parole", che il soggetto di questa pittura è la natura, che i protagonisti dei suoi *romance* o "poemi melodrammatici in prosa" sono i luoghi, più degli esseri umani: la Provenza, le Alpi, Venezia, il castello sugli Appennini, la campagna toscana, la Sicilia, ecc. Ne consegue ovviamente una stretta affinità di temi e problemi con la pittura e la scenografia contemporanee: mi riferisco, per esempio, al *landscape painter* Richard Wilson (1713-1782), maestro di Turner e Constable (e di cui la Radcliffe è stata considerata l'equivalente in letteratura[44]), a Gainsborough (1727-1780), a Joseph Wright of Derby (1734-1797), ai Cozens, Alexander (1717-1786) e John Robert (1752-1797), a Philip de Loutherbourgh (1740-1812), Thomas

[43] Cfr. Bibliografia.
[44] Cfr. M. Oliphant, cap. III, n.[4].

Hearne (1744-1817), Michael 'Angelo' Rooker (1746-1801), George Morland (1763-1804), Thomas Girtin (1775-1802) e molti altri.

John Constable, *Stonehenge*, 1835, acquerello

Mi sembra che alla base del *word-painting* della Radcliffe ci sia prima di tutto l'uso di quella tecnica che Gilpin chiama il contrasto *light and shade*; e questo contrasto opera a tutti i livelli: dalla descrizione panoramica alla scena particolare, dal paesaggio esteriore a quello interiore, da quello reale a quello del sogno, da ciò che si vede a ciò che s'immagina, da ciò che è visibile a ciò che è nascosto, e ovviamente anche nell'articolazione e nello svolgersi del *plot* o meglio dell'azione. Tutti questi casi si possono esemplificare.

È ricorrente nella descrizione del paesaggio il contrasto ripetuto tra sublime e bello, tra paura e rassicurazione: si veda la descrizione del passaggio delle Alpi (riportata a p. 95) o "Storied Sonnet" (a p. 91) oppure la famosa apertura paesaggistica di *The Mysteries of Udolpho*, che tanto è stata imitata dai romanzieri successivi, e attraverso di loro, anche dal nostro Manzoni:

> On the pleasant banks of the Garonne, in the province of Gascony, stood, in the year 1584, the chateau of Monsieur St. Aubert. From its windows were seen the pastoral landscapes of Guienne and Gascony stretching along the river, gay with luxuriant woods and vine, and plantations of olives.
>
> To the south, the view was bounded by the majestic Pyrenees,

> whose summits, veiled in clouds, or exhibiting awful forms, seen, and lost again, as the partial vapours rolled along, were sometimes barren, and gleamed through the blue tinge of air, and sometimes frowned with forests of gloomy pine, that swept downward to their base. These tremendous precipices were contrasted by the soft green of the pastures and woods that hung upon their skirts; among whose flocks, and herds, and simple cottages, the eye, after having scaled the cliffs above, delighted to repose. To the north, and to the east, the plains of Guienne and Languedoc were lost in the mist of distance; on the west, Gascony was bounded by the waters of Biscay.[45]

Nelle scene più ristrette il contrasto luce-ombra diventa *chiaroscuro*, e qui l'esempio migliore tra i tanti è certamente l'arrivo di Emily a Venezia (riportato alle pp. 114-115). Questi capitoli ambientati a Venezia, noti nell'Ottocento come "Venetian Scenes", ebbero una grande influenza sull'immaginario di poeti e romanzieri che in seguito descrissero il loro rapporto con la magica *watery city*, da Byron a Melville, Ruskin, Browning, Henry James, Rilke, Proust, Thomas Mann, Sartre, Ezra Pound. Queste "scene veneziane" sono accuratamente costruite secondo i dettami della *composition* di Gilpin, utilizzando anche le "scenes of fancy" (dei veri e propri quadri immaginari messi davanti agli occhi del lettore con tecnica quasi cinematografica) fino all'evocazione dello "spirito del luogo" e l'immersione panica in esso della protagonista, e, con lei, del lettore. Si veda come esempio

[45] Sebbene le due *ouverture* di *The Mysteries of Udolpho* [*MU*] e *I promessi sposi* siano separate da più di un quarto di secolo (se ci riferiamo al fatto che *Fermo e Lucia*, che contiene la prima versione, fu composto tra il 1821 e il 1827), un confronto sarebbe molto produttivo sotto vari punti di vista, a partire dalle diverse caratteristiche predominanti nel pittoresco della Radcliffe e del Manzoni. Qui vorrei solo attirare l'attenzione sul diverso uso della "macchina da presa" nella descrizione del paesaggio. Spontanea e decisa la "macchina da presa" della Radcliffe colloca al centro il castello, che è il protagonista della scena, e da questo punto privilegiato osserva e riprende con naturalezza e forza il paesaggio circostante fino al lontano orizzonte; il lettore non ha alcuna difficoltà a seguirla e visualizzare la scena. Non altrettanto può dirsi dell'inizio dei *Promessi sposi*, in cui il Manzoni si propone di darci una visione panoramica, aerea diremmo oggi, per poi scendere gradualmente a inquadrare la stradina su cui passeggia Don Abbondio con il suo breviario. In realtà, se non si conosce personalmente il luogo, è molto difficile, anche disponendo di una carta geografica, ricostruire il movimento della sua "macchina da presa" – un avanti e indietro da nord a sud – perchè non chiaro (e nei *Promessi sposi* lo è ancor meno che in *Fermo e Lucia*) il punto di osservazione scelto, con il risultato che è difficile visualizzare il paesaggio. Nè vale l'obiezione che la Radcliffe descrive un paesaggio immaginario e Manzoni un paesaggio reale e familiare, perchè nelle descrizioni realistiche (nel *Journey* e nei *journal*) la Radcliffe sa essere ancor più essenziale ed efficace. Il fatto è che la Radcliffe ha l'occhio del pittore, o meglio dello scenografo, e l'innata sensibilità del regista nel decidere delle inquadrature e nell'articolarne la successione sempre in funzione di quella sintonia con il suo pubblico che le impedisce di lasciarsi andare a interferenze personali di qualsiasi tipo.

l'episodio di Annibale che attraversa le Alpi [p. 93] o i "quadri" che compongono il *lay* della Ninfa marina in *The Mysteries of Udolpho*.

Bisogna sottolineare infatti che l'adattamento delle regole del pittoresco all'espressione verbale, ossia la tecnica del *word-painting*, viene realizzato dalla Radcliffe in modo da produrre l'effetto della "pittura in movimento", per cui il lettore scivola insensibilmente dentro la scena, prendendo parte alla vita dentro il quadro. Ed è questa tecnica più che mai adatta a produrre l'identificazione propria del *romance* tra autore-protagonista-lettore[46].

> Nothing could exceed Emily's admiration *on her first view of Venice,* with its islets, palaces, and towers *rising out of the sea, whose clear surface reflected the tremulous picture in all its colours.* The sun, sinking in the west, tinted the waves and the lofty mountains of Friuli, which skirt the northern shores of the Adriatic, with a saffron glow, while on the marble porticos and colonnades of St. Mark were thrown the rich lights and shades of evening.[47]

La città che, come una mitica creatura marina, esce dal mare, non rimane un'immagine sullo sfondo, ma, palpitante di colori, sembra estendersi nell'acqua e muovere lentamente incontro allo spettatore che avanza – il tutto nell'ampia cornice che va dai monti del Friuli al mare, inondata dalla luce dorata del sole al tramonto, che gradualmente si smorza cedendo all'ombra della sera. Il movimento pervade la scena in tutti i suoi particolari:

> *As they glided on, the grander features of this city appeared more distinctly*: its terraces, crowned with airy yet majestic fabrics, touched as they now were with the splendour of the setting sun, appeared as if they had been called up from the ocean by the wand of an enchanter, rather than reared by mortal hands.
>
> The sun, *soon after, sinking to the low* world, *the shadow* of the earth *stole gradually over* the waves, *and then up to* the towering sides of the mountains of Friuli, *till it extinguished even the last upward beams that lingered* on their summits, and the melancholy purple of evening drew over them a thin veil. How deep, how beautiful was the tranquillity that wrapped the scene! All nature seemed to repose; the finest emotions of the soul ere alone awake.[48]

[46] Cfr. R.L. Stevenson, "A Gossip on Romance" (1882), in *Memories and Portraits* (1887), Glasgow, Drew, 1990.
[47] *MU*, p. 174.
[48] *MU*, p. 174.

La costruzione della scena si sviluppa nell'osservanza puntuale delle regole di Gilpin sull'uso del contrasto luce-ombra nel rapporto primo piano-sfondo, con l'effetto di dare continua mobilità al punto di osservazione che, finendo con il coincidere con quello di Emily, rimane più che mai instabile e variabile, dato che ci si trova su di una barca in movimento. Questa "first view of Venice" è un capolavoro ineguagliato di realismo fantastico ottenuto con la fusione di pennello, penna e suono.

Luce e suono sono usati in sequenza con effetto pittoresco e, quando la luce si abbassa e scompare, è il suono la dimensione in cui si misurano le distanze e si esprime il movimento, come se l'autrice continuasse a dipingere con la tenebra, sempre secondo gli insegnamenti di Gilpin.

Il problema della Radcliffe è, come si vede, lo stesso dei suoi contemporanei, per i cui tentativi ed esperimenti pittorici e teatrali questo periodo è stato poi giustamente definito come la *preistoria del cinema*: il problema è quello di cogliere ed esprimere il movimento, rappresentare le scene, le persone, le cose *in motion* o, come scrive Meisel, "the spectacle of form in flux"[49].

L'effetto del contrasto di prospettive e del loro moltiplicarsi è di rendere, con il movimento, l'instabilità, l'inafferrabilità. Venezia diventa, con *The Mysteries of Udolpho*, l'oggetto pittoresco per eccellenza: lo è nella enigmaticità della *sea-nymph* nella poesia al centro delle "scene veneziane"; lo è nella instabilità ed imprevedibilità della creatura femminile cui la paragona Henry James[50]; lo è nella evanescenza e inafferrabilità che costituisce la sua essenza per Sartre, cacciatore come il *picturesque traveller* di Gilpin, anche se sempre insoddisfatto: "Il y a beau temps que je me suis résigné: Venise c'est là où je ne suis pas"[51].

Venezia nelle descrizioni degli scrittori che ho citato è, come preda sfuggente e fondamentalmente irraggiungibile, una continua dimostrazione della vitalità del pittoresco, proprio come nella sua matrice radcliffiana.

[49] Si veda per es. l'emblematico *eidophusicon* di Loutherbourgh (una serie di *moving pictures* in modo da produrre variazioni di luce e di ombre e accompagnate dalla musica) oppure il popolarissimo diorama; cfr. M. Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-century England*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1983, p. 185.

[50] "She [Venice] is like a woman ...", cfr. p. 127.

[51] "Venise de ma fenêtre", pp. 447-8; cfr. cap. IV, n.[45].

Joseph Wright of Derby, *Notturno con cottage in fiamme*, c. 1785-93, olio su tela

Un'altra celebre, superba descrizione di un avvicinamento è quella al castello di Udolpho: il contrasto di luce e di ombra, colore, prospettive, *spirit of place* (sopratutto quello principale tra il cupo Appennino cui si va incontro e la luminosa città d'acqua che si allontana sullo sfondo), produce, nel moltiplicarsi delle inquadrature, una mobilità del punto di vista, la cui naturale *easiness* testimonia di una padronanza della "macchina da presa" che basterebbe da sola a spiegare il fascino irresistibile della scrittura della Radcliffe sui contemporanei.

> At length, the travellers began to ascend among the Apennines. The immense pine-forests, which, at that period, overhung these mountains, and between which the road wound, excluded all view but of the cliffs aspiring above, except, that, now and then, an opening through the dark woods allowed the eye a momentary glimpse of the country below. The gloom of these shades, their solitary silence, except when the breeze swept over their summits, the tremendous precipices of the mountains, that came partially to the eye, each assisted to raise the solemnity of Emily's feelings into awe; she saw only images of gloomy grandeur, or of dreadful sublimity, around her; other images, equally gloomy and equally terrible, gleamed on her imagination. [...]
>
> As the travellers still ascended among the pine forests, steep rose over steep, the mountains *seemed to multiply, as they went*, and *what was the summit of one eminence proved to be only the base of another*. At length, they reached a little plain, where the drivers stopped to rest the

mules, whence a scene of such extent and magnificence opened below, as drew even from Madame Montoni a note of admiration. Emily lost, for a moment, her sorrows, in the immensity of nature. Beyond the amphitheatre of mountains, that stretched below, whose *tops* appeared as *numerous* almost, *as the waves* of the sea, and whose feet were concealed by the forests -- extended the campagna of Italy, where cities and rivers, and woods and all the glow of cultivation were *mingled in gay confusion*. [...]

The Adriatic bounded the horizon, into which the Po and the Brenta, after winding through the whole extent of the landscape, poured their fruitful waves. Emily gazed long on *the splendours of the world she was quitting*, of which the whole magnificence seemed thus given to her sight only to increase her regret on leaving it; [...]

From this sublime scene the travellers continued to ascend among the pines, till they entered a narrow pass of the mountains, which *shut out* every feature of the distant country, and, in its stead, exhibited only tremendous crags, impending over the road, where no vestige of humanity, or even of vegetation, appeared, except here and there the trunk and scathed branches of an oak, that hung nearly headlong from the rock, into which its strong roots had fastened. This pass, which led into the heart of the Apennine, *at length opened* to day, and a scene of mountains stretched in long perspective, as wild as any the travellers had yet passed. Still vast pine-forests hung upon their base, and crowned the ridgy precipice, that rose perpendicularly from the vale, while, above, the *rolling* mists caught the sun-beams, and touched their cliffs with *all the magical colouring of light and shade*. The scene seemed *perpetually changing*, and its features to assume *new forms*, as the *winding* road brought them to the eye in *different* attitudes; while the *shifting* vapours, *now* partially *concealing* their minuter beauties and *now illuminating* them with splendid tints, assisted the *illusions of the sight*.

Though the deep vallies between these mountains were, for the most part, *clothed with pines*, *sometimes* an *abrupt opening* presented a perspective of only *barren rocks*, with a cataract flashing from their summit among broken cliffs, till its waters, reaching the bottom, foamed along with unceasing fury; and *sometimes pastoral scenes* exhibited their "green delights" in the narrow vales, *smiling amid surrounding horror*. There herds and flocks of goats and sheep, browsing under the shade of hanging woods, and the shepherd's little cabin, reared on the margin of a clear stream, presented a *sweet picture of repose*. [...]

Towards the close of day, the road *wound into a deep valley*. Mountains, whose shaggy steeps appeared to be inaccessible, almost surrounded it. To the east, *a vista opened*, that exhibited the Apennines in their darkest horrors; and the *long perspective of retiring summits, rising over each other*, their ridges clothed with pines, exhibited a stronger image of grandeur, than any that Emily had yet seen.

The sun had just sunk below the top of the mountains she was descending, whose *long shadow stretched athwart the valley*, but his sloping

> rays, s*hooting through an opening* of the cliffs, touched with a yellow gleam the summits of the forest, that hung upon the opposite steeps, and streamed *in full splendour* upon the towers and battlements of a castle, that spread its extensive ramparts along the brow of a precipice above. The splendour of these illumined objects was heightened by the *contrasted shade,* which involved the valley *below*.
>
> "There," said Montoni, speaking for the first time in several hours, "is Udolpho."
>
> Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. *As she gazed, the light died away* on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread *deeper and deeper*, as the thin vapour *crept up* the mountain, while the battlements above were *still* tipped with splendour. From those, too, the rays *soon faded*, and the whole edifice was invested with the solemn duskiness of evening. Silent, lonely, and sublime, it seemed to stand *the sovereign of the scene*, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign.
>
> As the twilight *deepened*, its features *became more awful in obscurity*, and Emily *continued to gaze*, *till* its clustering towers were alone seen, rising over the tops of the woods, beneath whose thick shade the carriages soon after began to ascend.
>
> The extent and darkness of these tall woods awakened terrific im-ag-es in her mind, and she almost expected to see banditti start up from under the trees. At length, the carriages *emerged* upon a heathy rock, and, soon after, reached the castle gates, where the deep tone of the portal bell, which was struck upon to give notice of their arrival, increased the fearful emotions, that had assailed Emily.[52]

Solo una lettura affrettata e superficiale può far ritenere ripetitive le descrizioni paesaggistiche di Ann Radcliffe: non un solo tocco può dirsi superfluo, perché visivo e psicologico si svolgono di pari passo in un rapporto di reciproca contribuzione; la durata stessa della descrizione contribuisce alla immersione nell'atmosfera, costruendo gradualmente la tensione fino al raggiungimento della *suspense*, coronata dalla comparsa del castello, presentato, ancora senza nome, in una prima scena in tutto il suo splendore nella luce del tramonto, e poi in successive immagini nel graduale smorzarsi della luce (che accompagna le meditazioni di Emily, una volta saputo che si tratta del castello di Montoni) fino a raggiungere l'oscurità, più consona al

[52] *MU*, pp. 224-27.

suo *status* di "sovrano della scena"[53]. Come in tutti i *romance* autentici, il lettore s'identifica con la protagonista: la stanchezza e i timori, le impressioni e le sensazioni di Emily sono anche i suoi, i nostri, come scriveva Talfourd[54]. Il contrasto costante, onnipresente e vario ha prodotto un senso d'instabile mobilità, di attesa, quasi di ansia, cui Udolpho risponde con una grandiosa bellezza che supera di gran lunga la sua terribilità. Solo *suspense* e *awe*, sospensione e stupore può creare la grande artista del pittoresco, non paura[55]: anche perchè sempre implicito è il consapevole piacere dell'autrice nel "fare" il quadro o il racconto, nel dipingere con il pennello o con la penna. Anche questa consapevolezza artistica e godimento estetico avverte il lettore che si immedesima nello spettacolo accettando la finzione, che in questo caso è quella di un viaggio nella mitica Italia delle ninfe marine e dei banditi.

Sono i principi del pittoresco che ispirano dunque la mobilità della "macchina da presa" narrativa della Radcliffe sempre alla ricerca del nuovo e dell'imprevisto: e se nei *journal* della maturità (pubblicati da Talfourd) risalta la sicurezza della regista, nei *romance* della più giovane Radcliffe si vede maggior energia e forza fantastica – comunque e sempre una naturale spontaneità di movimento che lascia senza parole. Ed è questa agilità di movimento che colpisce e affascina i contemporanei. Si tratta, come scriveva Christopher Hussey, di un "cinemtograph-like picturesque towards which Mrs Radcliffe 's method was always moving": "She systematically flickered paintings before her reader's eye, the characters making their way from canvas to canvas"[56]. È proprio sulla capacità di legare, accostare, alternare i diversi quadri, di sfumare e far irrompere le diverse *view*, i nuovi *prospect*, misurandone l'estensione e la durata temporale, scegliendo *distance*, *middle-distance* e *foreground*, che si basa la sua celebrata *suspense*, capace di "far rizzare i capelli in testa" ai contemporanei. A produrre un tale effetto era proprio la *suspense* del ritmo narrativo, non meno del contenuto delle *scenes of fancy* che venivano suggerite; era la capacità di rendere

[53] Vale la pena richiamare l'esempio portato da Leon Edel di come anche glì impressionisti emulassero la macchina da presa: "Che altro fa Claude Monet quando dipinge la facciata della cattedrale di Rouen a diverse ore del giorno? È come se stesse mettendo sulla tela una serie di riprese fotografiche – a colori" (*cit.*, p. 179). Si veda anche la descrizione della Radcliffe del porto di Ramsgate (rip. a pp. 66-67).

[54] Talfourd, p. 119.

[55] *Terror* non *horror*: cfr. p. 21.

[56] C. Hussey, *The Picturesque. Studies in Point of View*, London, Frank Cass & Co Ltd, (1927), 1967, p. 236.

il mutamento in corso, e quindi il potenziale cambiamento e l'instabilità a sconcertare e coinvolgere i contemporanei; il che conferma che (diversamente dai suoi imitatori maschi) era una questione di stile, di scrittura, di tecnica descrittiva: la "cinematografica pittura verbale" della grande incantatrice sottintende infatti un'accurata attività di selezione nella costruzione del percorso visivo del "lettore-spettatore", dalla scelta delle inquadrature al montaggio[57].

Ebbene, è con questa stessa tecnica su cui si basa la *suspense* della "grande incantatrice" che Jane Austen costruisce il suo linguaggio doppio. Sarebbe necessario, prima ancora di entrare nel merito, ribadire, con un *excursus* nella pittura contemporanea, che Radcliffe e Austen sono contemporanee dei Cozens, Hearne, Rooker, Girtin, Wilson, Constable, Turner e quindi potenzialmente in possesso delle stesse tecniche e della stessa consapevolezza artistica.

Darò un esempio che mi sembra abbastanza simile per entrambe. Prenderò un romanzo della Austen di cui ancora si legge che è "una presa in giro" dei romanzi della Radcliffe, un *burlesque* di *The Mysteries of Udolpho*. *Northanger Abbey* si rivela invece una parodia ironica, in cui la cosiddetta "presa in giro" presenta una realtà che è ben più "gotica" di quella parodiata.

Con la Radcliffe, siamo in Toscana, dove Emily è tenuta prigioniera nel casolare di Bertrand, un servo di Montoni. Emily teme che, per questioni di eredità, Montoni voglia disfarsi di lei:

> [Emily, rinchiusa nella sua stanza] was soon awakened by a knocking at her chamber door, and starting up in terror, she heard a voice calling her. *The image of Bertrand, with a stiletto in his hand, appeared to her alarmed fancy* ..."[58]

La scena di Bertand "with a stiletto in his hand" s'impone all'immaginazione del lettore perchè, come scrive Hussey, "She [Radcliffe] makes us see", prima ancora che la voce narrante abbia finito la frase o che il lettore abbia il tempo di riflettere[59]. Questo effetto è il frutto

[57] Questo è il primo principio della consapevolezza tecnica. "We agreed that the whole of Art consists in Selection", dirà Ford a proposito del suo nuovo romanzo impressionista (*Joseph Conrad. A Personal Remebrance*, London, G. Duckworth, 1924, p. 197), perchè è sul principio di selezione che si costruisce quel "train of action" che è arte ("Joseph Conrad", *The English Review*, X, Dec. 1911, pp. 76-77).

[58] *MU*, p. 47.

[59] C. Hussey, *The Picturesque. Studies in Point of View*, cit., p. 237 (con le stesse parole Ford e Conrad indicano gli scopi della *new form* del *novel*). Questo *device*-base, ulteriormente sviluppato fino a lasciare la costruzione dell'immagine o della scena all'immaginazione

dell'applicazione di un insegnamento preciso di Gilpin: "The general idea of the scene makes an impression, before any appeal is made to the judgment" [50].

È proprio attraverso la visione (e le impressioni suscitate dalle scene descritte o immaginate) che acquistano consistenza i luoghi e le atmosfere, che, come giustamente scrisse la Tompkins[60], sono i veri protagonisti, le vere presenze, di questi quadri attraverso cui sono fatti passare personaggi e di conseguenza i lettori. A questo proposito vale la pena di richiamare il brano di Gilpin prima citato – "Se solo potessimo interessare lo spettatore in modo da attirarlo dentro il quadro…" –, per accostare questo suo problema (di riuscire ad interessare lo spettatore) alla analoga preoccupazione di Ford, che è centrale nei suoi scritti teorici: dalla raccomandazione nel saggio sull'impressionismo: "You attempt to involve the reader amongst the personages of the story or in the atmosphere of the poem"[61] al proclama, nel libro su Conrad, dell'assioma: "The first business of Style is to make work interesting"[62].

La stessa tecnica del "proto-cinematic"[63] or "cinemtograph-like picturesque" la si trova in *Northanger Abbey* di Jane Austen, dov'è usata per evocare uno sfondo "gotico", sociale e politico, in stridente contrasto con la superficie luminosa e trasparente della *comedy of manners* ambientata in una località di villeggiatura. Stiamo facendo una pittoresca passeggiata su Beechen Cliff nei dintorni di Bath e discutendo di libri, quando, per obiettare all'uso improprio della parola *shocking* da parte dell'eroina, Catherine, in riferimento all'imminente uscita dell'ultimo romanzo gotico ("I have heard that something very shocking will soon come out in London"), Henry Tilney fa scivolare

del lettore – come avviene per es. nel colloquio tra Emily e Barnardine, in cui l'eroina e il lettore possono figurarsi l'assassinio di M.me Montoni per una pagina almeno (337-38) –, può essere ripetuto insistentemente per rendere lo stato d'animo dell'eroina, anticipando così le tecniche del realismo psicologico, che, in alcuni casi, si distinguerà solo per il fatto di essere impiegato in una caratterizzazione *individuale*. Si vedano per es. le meditazioni di Emily sulla situazione della zia, sull'affidabilità di Barnardine, sulle decisioni da prendere riguardo alla sua visita notturna alle pp. 339 e 343: "During the remainder of the day, Emily's mind was agitated with doubts and fears and contrary determinations ..."

[60] Per es. Udolpho è "il sovrano della scena", l'oggetto potente e misterioso da cui emana l'atmosfera che avvolge i personaggi. Cfr. p. 173.

[61] "On Impressionism", cit., p. 323.

[62] F.M. Ford, *Joseph Conrad. A Personal Remembrance*, cit., p. 206: "The first business of Style is to make work interesting; the second business of Style is to make work interesting; the third business pf Style is to make work interesting; the fourth business of Style is to make work interesting; the fifth business of Style ... Style, then, has no other business. A Style interests when it carries the reader along; ..."

[63] Cfr. C. Drummond in "Techniques of Austen and Radcliffe" in *The Victorian Web*.

davanti agli occhi del lettore un quadro per il quale la parola *shocking* è, secondo lui, ben più appropriata:

> … a mob of three thousand men assembling in St George's Fields; the Bank attacked, the Tower threatened, the streets of London flowing with blood, a detachment of the 12th Light Dragoons, (the hope of the nation) called up from Northampton to quell the insurgents, and the gallant Capt. Fredrick Tilney, in the moment of charging at the head of his troop, knocked off his horse by a brickbat from an upper window[64].

Con un quadro come questo, il clima apparentemente sereno e trasparente della città di villeggiatura si offusca e s'incrina, e Bath si rivela per quello che è, il *marriage market* della nuova *upper class*, con, in ombra sullo sfondo, tutte le ingiustizie e le infamie su cui si regge un tal mercato.

J.M.W. Turner, *La nave degli schiavi* [*I mercanti di schiavi buttano in mare i morti e i morenti, mentre si avvicina una tempesta*], 1840, olio su tela

Questo, nell'ambito della tecnica narrativa austeniana, non è che un esempio elementare del gioco delle prospettive di cui la Austen

[64] *Northenger Abbey* [*NA*], (1818), ed. J. Davie, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 88.

si mostrerà maestra insuperata in *Mansfield Park* e in *Emma*[65]. Nell'esempio riportato il *device* pittoresco del *flash* serve il linguaggio "doppio" della Austen: e allora quella che in superficie appare come una parodia del gotico si sdoppia e si confonde con un *riassessment* del gotico – un gotico sociale e politico ambientato, non nel passato, ma nel presente.

Con la scherzosa supposizione di Henry Tilney che evoca *riots* ossia rivolte di piazza, la Austen richiama quell'atmosfera generica di timore e di ansia che domina la coscienza collettiva romantica, evocata con tanto successo in *The Mysteries of Udolpho*, ma la esplicita attraverso fatti concreti e reali che avvengono nell'Inghilterra a cavallo del secolo (e che accompagnano le trasformazioni sociali cui abbiamo accennato).

Il quadro evocato da Henry Tilney non è che una delle punte dell'*iceberg*, ossia della struttura ironico-critica nascosta sotto la fine superficie parodico-realistica e che a tratti emerge[66], come nel tanto citato brano della "presa di coscienza di Catherine", spesso interpretato letteralmente. In esso Henry Tilney rimprovera Catherine per aver sospettato che il padre, il Gen. Tilney, avesse, come un *villain* gotico, ucciso la moglie:

[65] Si veda come l'ultima versione cinematografica di *Mansfield Park* [Rozima, 1999] si adegui a questa tecnica "pittoresca" per far emergere l'ambiguità, l'ironia, l'ipocrisia, il "non detto" del romanzo. Lungi dall'essere felicemente ignaro della realtà del suo tempo, *MP* affronta l'equivalente di quella che è oggi il tema del mercato del petrolio, ossia il commercio degli schiavi, collocando il punto di vista narrativo all'interno della ricca e nuova dimora di un propretario delle Indie Occidentali, che trae il proprio lusso dallo sfruttamento degli schiavi (Cfr. E. Williams, "The Golden Age of the Slave System in Britain", *The Journal of Negro History*, vol. 25, no 1, Jan. 1940, pp. 60-106; B.C. Southam, "The Silence of the Bertrams", *TLS*, Feb. 17, 1995; E. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, pp. 93-97). Rozima si avvale di vere e proprie *picture* per illlustrare le atrocità e le violenze commesse durante il soggiorno di Sir Thomas nella sua proprietà di Antigua (Cfr. R. Sales, "Rozima's 1999 Version of *Mansfield Park*", in *Re-Drawimg Austen: Picturesque Travels in Austenland*, eds. B. Battaglia and D. Saglia, Napoli, Liguori, pp. 177-94).

Nel postumo *Persuasion* la tecnica pittoresca delle variazioni prospettiche è ormai tanto evoluta e pervasiva da apparire leggibile nella trama del tessuto narrativo qual'è determinata dalle scelte dei vari tipi di discorso, diretto e indiretto [Cfr. N. Page, *The Language of Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1972], che corrispondono ai vari piani e inquadrature prospettiche.

[66] La Austen usa, con estrema parsimonia, queste spie parodiche quando teme che la sua parodia sia troppo fine e sottile per essere adeguatamente colta. Per es. in *Emma*, con "a fling at the slave trade", parlerà del lavoro femminile come di "vendita di carne umana" o in *Mansfield Park*, di matrimoni d'interesse come "sacrifici agli dei"; cfr. *Colonialismo / Imperialismo. La Questione Romantica*, n. 18.

> Does our education prepare for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing; where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay every thing open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?[67]

È un procedimento caratteristico della scrittura ironica austeniana esporre sotto gli occhi del lettore un'affermazione (l'equivalente del "quadro" della Radcliffe) con la scusa di criticarne o negarne il contenuto: mentre Henry Tilney dichiara che simili sospetti sono inammissibili, li formula, li ammette, li fa scivolare davanti agli occhi del lettore, indugiandoci sopra con un tono retorico la cui marcata ripetitività (Does...? Do...? Could...?) è un invito più che eloquente alla dialogicità, anche per chi non abbia dimestichezza con il movimento caratteristico dell'ironia austeniana. Perché chiedersi se le nostre leggi siano conniventi, dal momento che tali atrocità non esistono?[68] Inoltre Henry non nega che possano succedere, solo si chiede se possono venire taciute o ignorate (ed anche a questa domanda si può rispondere in entrambi i modi).

Certo, se noi non sappiamo cosa succedeva davvero nell'Inghilterra della Reggenza, nelle campagne, nelle fabbriche, in marina, nelle città, nelle colonie; se non sappiamo della polizia e della censura, della condizione femminile, del traffico degli schiavi, ecc., non riusciamo a cogliere l'ironia che invece uno storico illustre come Edward Carr coglie, tant'è che, per le sue note *Cambridge Lectures*, prende l'epigrafe proprio da *Northanger Abbey*, dalle considerazioni che Catherine, l'ingenua e neanche troppo intelligente eroina, fa sulla storia: e sono considerazioni che ribadiscono l'atteggiamento ironico con cui l'autrice tratta della "nostra educazione":

> "... and yet I often think it odd that it [History] should be so dull, for a great deal of it must be invention."[69]

[67] *NA*, p. 159.

[68] In realtà la proposizione precedente è molto più complessa e ambigua e può avere due interpretazioni: 1) La nostra educazione non ci prepara per simili atrocità. 2) È possibile che tali atrocità siano il frutto della nostra educazione? La risposta può essere negativa, ma anche positiva; e in entrambi i casi costituisce una critica alla "nostra educazione", dato che l'esistenza di tali atrocità non è mai davvero negata.

69 La frase, presa dal cap. XIV del II vol. di *NA*, figura in epigrafe al volume di E. H. Carr, *What is History?* London, Macmillan & Co Ltd, 1961 (trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1966). *NA*, pubblicato postumo (1818), quindi mai licenziato per la pubblicazione dalla sua autrice, che ancora nel 1816 si dichiarava insoddifatta della sua revisione, è, proprio per i problemi irrisolti e i fili sospesi, una fonte importantisima per

Per poter rilevare la metabolizzazione compiuta dalla Austen dei principi del pittoresco proprio grazie alla lezione della Radcliffe e valutare quindi l'influenza esercitata sulla sua tecnica narrativa dal *word-painting* radcliffiano – i *romance* della Radcliffe sono pubblicati tra il 1789-1798, proprio negli anni in cui la Austen incomincia a scrivere – bisogna tenere presente la differenza di ambito in cui tale tecnica è applicata.

Se, come è stato detto[70], il paesaggio naturale è il protagonista al centro dell'universo narrativo della Radcliffe, per la Austen il centro d'interesse è invece costituito, per sua esplicita dichiarazione, dal paesaggio sociale: "three or four families in a country village is the very thing to work on"[71]. La descrizione della natura della "più illustre scrittrice del pittoresco", come la definì Charles Brockden Brown, diventa nella grande *novelist* descrizione della società e delle *manners*.

In questo ambito – l'ambito di una società individualistica – però tutto, sul piano della tecnica narrativa, si complica, come abbiamo anticipato, perché lo spettatore/lettore è più direttamente coinvolto nel paesaggio sociale, ne fa parte nel senso che può identificarsi in tutto o in parte con le *figures* all'interno del quadro. Lo stesso può dirsi per l'autore, e quindi il rapporto autore-lettore-mondo narrato si complica enormemente. A ragione Lionel Trilling affermava che, poichè il *novel* o romanzo borghese si costruisce su di un presupposto costituito da un insieme di valori morali, il suo interesse è sempre rivolto al coinvolgimento del lettore in quella che si rivela una complessa e complicata operazione di *hygiene of the self*[72]. I romanzi della Austen sono solo superficialmente dei *conduct-book* monologici: tutti i loro (non a caso) tanto discussi *happy ending* ribadiscono la dialogicità della scrittura austeniana, chiamando in causa il lettore.

Le tecniche della Austen per il coinvolgimento del lettore sono un adattamento della stessa tecnica pittoresca di accumulare (con una casualità solo apparente, in realtà con accurato calcolo di accostamenti e contrasti) tanti scorci, "vedute", *flash*, sia nella caratterizzazione dei personaggi che nello sviluppo dell'intreccio. Dalla necessità, propria del

studiare l'evoluzione della scrittura ironica della Austen. Cfr. il mio "*Female imagination* e *romance* nei romanzi di Jane Austen", in *Atti del V Congresso dell'A.I.A*, Bologna, Clueb, 1983, pp. 63-70.

[70] Cfr. Cap. III, n.[28].

[71] Letter to Anne, Sept. 9 1814, in *Jane Austen's Letters* [*Letters*], ed. D. Le Faye, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 275.

[72] Cfr. L. Trilling, "*Mansfield Park*", *The Opposing Self*, New York, The Viking Press, 1955.

pittoresco, di rappresentare le cose *in motion* la Austen sviluppa quella sua "chameleon-like faculty"[73], il cui prodotto è una scrittura fondamentalmente "impressionista", nel senso che la "macchina da presa" narrativa si sposta da un personaggio all'altro, senza che mai il lettore possa essere certo che il punto di vista a cui è dato più spazio o tempo sia anche quello da condividere[74], anzi "più va avanti con la lettura, più cresce l'incertezza"[75], quell'incertezza che è la sostanza dell'ironia austeniana. La caratterizzazione di Emma nel romanzo omonimo è un capolavoro di impressionismo narrativo: il punto di vista narrativo preponderante, quello della protagonista, ci giunge come filtrato dal mobile e vario chiaroscuro prodotto dalle voci di tutti gli altri personaggi, con l'effetto che il romanzo appare vivo e fondamentalmente inafferrabile e inconoscibile, proprio come un essere umano[76].

Con questo passaggio dal *romance* della Radcliffe al *novel* della Austen sono pronte le tecniche per l'avventura del romanzo psicologico dell'Ottocento (come sostiene Emilio Cecchi[77]) e le immersioni negli abissi o nei labirinti della psiche individuale di quello del Novecento (come sottintende la celebrazione di Ford in *The March of Literature*).

Ford, grande sperimentalista, alla ricerca di una *new form* rispetto a quella del romanzo vittoriano, e quindi "padre" del romanzo impressionista e modernista, in una *lecture* rivolta ad aspiranti scrittori, raccomanda: "Dovete avere un maestro; dovete studiare il vostro maestro; dovete meditare sopra ogni sua parola e soppesare ogni sua

[73] M. Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Oxford New York London, Oxford University Press, 1968, (1st publ. 1939), p. 103.

[74] Cfr. J. Bayley, "The 'Irresponsibility' of Jane Austen", in B.C. Southam, ed., *Critical Essays on Jane Austen*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, pp. 1-2: "we never quite know where we are with her [Austen] as we know where we are with George Eliot or even with Henry James".

[75] M. Lascelles, cit., ch. VI.

[76] Cfr. A. Kettle, *An Introduction to the English Novel*, (1951), repr. in *Jane Austen*, ed. I. Watt, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1968, p. 113: " *Emma* is as convincing as our own lives and has the same kind of concreteness". L. Trilling, "Emma and the Legend of Jane Austen",(1957), in *Emma*, ed. D. Lodge, London, Macmillan, 1968, p. 152: "[*Emma* is] like a person, not to be comprehended fully and finally by any other person". M. Schorer, "The Humiliation of Emma Woodhouse", (1959), repr. in *Jane Austen*, ed. I. Watt, cit., p. 104: "... a technique [in *Emma*] which could both reveal and conceal, that would give only as much as the reader wishes to take". Anche M. Morini, "Kazuo Ishiguro's *An Artist of the Floating World* as a Pre-text for Jane Austen's *Emma*", in *Jane Austen Oggi e Ieri*, a cura di B. Battaglia, Ravenna, Longo, pp. 77-94.

[77] Cfr. E. Cecchi, *Storia della letteratura inglese nel XIX secolo*, Milano, Treves, 1915.

espressione [...] Il vostro obiettivo deve essere quello di *scoprire com'egli ottiene i suoi effetti*"[78].

Un maestro è dunque fondamentale. E chi pensate voi Ford si sia scelto come maestro? Ma, ovviamente, "the one consummate artist that the English nineteenth century produced", Jane Austen, rispetto alla quale "even the Master [Henry James] himself was heavy-handed"![79] Ford è esplicito: "there has been nothing worth reading written in England since the eighteenth century except by a woman..."[80]. Nella sua ultima opera *Portraits from Life* (1937), che immagina di scrivere da un'isola sperduta, la *land of fiction*, dove gli possono essere portati dalla British Library solo dodici libri, Ford pone in testa alla lista dei suoi *desiderata Pride and Prejudice* e *Mansfield Park*, il "doppio" di Jane Austen, luce e ombra[81].

Ma cosa vuole imparare Ford dalla Austen e dai suoi due capolavori? Molte cose, si può rispondere, conoscendo bene i suoi *critical writings*. Mi limito a due punti fondamentali.

Innazitutto la scrittura – una scrittura in apparenza facile, spontanea e trasparente, sotto cui si nasconde invece un'inafferrabile ambiguità e che è stata costruita con un paziente e faticoso lavoro. Come scrive il suo ultimo biografo, "Ford generally expressed his aesthetic of duality through paradox [the paradox being] that *the conscious artist strives for the effacement of conscious art, for the impression of a natural and unselfconscious expression*"[82]. Tale è proprio la lezione di Jane Austen, la quale da un lato affermava di lavorare "il suo pezzettino d'avorio con un pennellino così fine in modo da produrre piccoli effetti dopo molta fatica"[83] e dall'altro confessava di aspettarsi un lettore ideale: "Non scrivo certo per quegli sciocchi che non hanno una buona dose d'ingegnosità"[84].

Quei "piccoli effetti" (per i quali la Austen appare a Ford superiore perfino a James e che la Woolf riterrà impareggiabili) sono l'essenza del linguaggio parodico e sottilmente ironico con cui riscrive le forme narrative convenzionali, scardinandone il monologismo ed esponendo il dogmatismo della loro interessata morale.

[78] "The Literary Life: a Lecture", in *Contemporary Review*, Fall 1989.

[79] F.M. Ford, *The March of Literature*, (1938), Normal, The Dalkey Archive Press, 1994, pp. 785-86.

[80] *Some do not...*, in *Parade's End*, (1924-28), Manchester, Carcanet, 1997, p. 19.

[81] Cfr. *Portraits from Life*, Boston, Houghton Miffin Co, 1937.

[82] M. Saunders, *F.M. Ford: A Dual Life*, vol I, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 391.

[83] Letter to James Edward Austen, 16-17 December, 1816 in *Letters*, p. 323.

[84] Letter to Cass., 29 Jan. 1813, in *Letters*, p. 202.

Pride and Prejudice, il più luminoso dei romanzi austeniani (oltre a quello in cui l'uso del pittoresco è più evidente[85]) è l'esempio di come il variabile gioco delle prospettive si prenda gioco e svuoti di significato le moralistiche discriminazioni ed esemplificazioni che il titolo sembra promettere: orgoglio e pregiudizio sono difetti o pregi a seconda delle situazioni, dei momenti, delle persone, e la loro valutazione, insomma, varia con il variare dei luoghi e dei tempi: "Advice is good or bad *only* as the event decides"[86]. Con la sua acuta sensibilità stilistica, Cecchi si era accorto dell'amoralità della Austen già agli inizi del secolo scorso, quando osservava che la Austen non s'indigna mai (perchè infatti altre sono le preoccupazioni dell'artista)[87].

Il secondo, ma sempre fondamentale, punto della grande lezione austeniana: Ford impara da *Mansfield Park* la tecnica per esprimere l'inafferrabile ambiguità o meglio la plurivocità del reale – tecnica che consiste nel minare l'autorevolezza e la credibilità della voce narrante, rendendola progressivamente inaffidabile. La tecnica del narratore inaffidabile caratterizza il romanzo moderno da Conrad a Durrell (rispondendo alla necessità di rendere realisticamente l'ironica polivalenza del reale).

In *The Good Soldier*, infatti, Ford's "aesthetic of duality", ossia la sua estetica dell'ambiguità, prende forma grazie alla tecnica di una progressiva messa in discussione della propria credibilità da parte del narratore Dowell – che è la tecnica preferita della "camaleontica" autrice di *Mansfield Park*. In questo capolavoro di ambiguità è la narratrice stessa che, con la sua cecità, i suoi errori di valutazione, il suo eccessivo moralismo, si dimostra inaffidabile, proprio come Dowell (nonostante la risonanza allegorica del suo nome langlandiano) con la sua puntuale e idiosincratica ricostruzione del *affair*. In *Mansfield Park* la Austen fa la regista, esattamente come farà l'autore di *The Good Soldier*. Ford non è Dowell e nemmeno Edward, ma è tutti e due. Dowell si assume il compito di narratore e si rivela non affidabile, così come in *Mansfield Park* la narratrice onnisciente (che non va confusa con la Austen *tout court*) risulterà non affidabile, perché la regia dell'autrice mira a far intravvedere una realtà

[85] Cfr. I. Armstrong, Introduction to *Pride and Prejudice*, Oxford, Oxford University Press, pp. 7-30; P. Knox-Shaw, *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; B. Battaglia, "Introduzione" a *Jane Austen Romanzi*, Milano, Garzanti [per L'Espresso Grandi Opere], 2005, pp. VII-XXIV.

[86] *Persuasion*, (1818), ed. J. Davie, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 232.

[87] Cfr. E. Cecchi, *cit.*, pp. 230-32.

diversa da quella "raccontata" dalla voce narrante[88]. Lo stesso avviene in *The Good Soldier*, dove le *view* introdotte dagli altri personaggi e riferite dallo stesso Dowell spesso contrastano con l'interpretazione che lui avanza come narratore, facendo così intravedere, attraverso i contrasti e le contraddizioni, una realtà diversa, spingendo di conseguenza il lettore a impegnarsi in una propria interpretazione[89].

Concludo con tre brani – di Ford, della Austen e di Gilpin – che mettono in rilievo la matrice gilpiniana dell'ambiguità caratteristica di questi scrittori.

È ben nota la conclusione del primo grande romanzo modernista: *The Good Soldier* si chiude con il protagonista Dowell che, dopo aver impiegato l'intero romanzo nel tentativo di "raccontare" la verità, conclude con una lunga serie di "I don't know", negando così l'utilità del proprio sforzo precedente di ricostruire la storia, ribadendo la propria inaffidabilità e lasciando il compito dell'interpretazione al lettore – un vero e proprio *Così è, se vi pare*.

> ... Did the girl love Edward, or didn't she? I don't know [...] I don't attach any particular importance to these generalizations of mine. They may be right, they may be wrong. You may take my generalizations or leave them [...] I don't know whether, at this point, Nancy Rufford loved Edward Ashburnham. I don't know whether she even loved him... I don't know. I know nothing. I am very tired.
>
> Leonora held passionately the doctrine [...] Edward on the other hand believed [...] He thought [...] I don't know. *I leave it to you.*
>
> There is another point [...] I can't make out which of them was right. *I leave it to you*[90].

[88] Per la mia analisi della tecnica ironica di *MP*, cfr. *La zitella illetteratia: parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, Ravenna, Longo,1983, pp. 123-97; "Jane Austen e il pittoresco", in *Jane Austen Oggi e ieri*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 123-40; "*Italian light on English Walls*: Jane Austen and the Picturesque", in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 13-35. Cfr. anche O. De Zordo, "Il 'prezzo' della virtù: la storia di Fanny Price e della sua perfezione", in Jane Austen, *MP*, Roma, Newton & Compton Editori, 1998, pp. 7-16.

[89] Cfr. il mio "L'allegoria della lettura in *The Good Soldier* di Ford Madox Ford", cit.; e "L. Durrell—F.M. Ford and R.L. Stevenson", cit. In entrambi i romanzi [*MP* e *TGS*] la personalità dell'autore appare divisa tra due personaggi in contrasto, espressione del suo "doppio": Dowell ed Edward; Fanny/Narratrice onnisciente e Mary; ma la regia del racconto è sempre lì a suggerire che i *villain* o antieroi sono tali perchè presentati attraverso il racconto di un narratore "ufficiale" socialmente accettato come positivo, che potrebbe certamente essere lui il *villain*, se solo la storia venisse raccontata dall'altro, a cui non è mai dato di esprimersi pienamente, ma solo attraverso parole scelte e combinate dal narratore. La narratrice *moralista* di *MP*, con la violenza della propria ottusità, è l'ispiratrice del narratore di Ford, *Dowell*, con tutti i pro e i contro del passaggio della narrazione dalla terza [*MP*] alla prima persona [*TGS*].

[90] F.M. Ford, *The Good Soldier*, Harmondsworth, Penguin, 1972, cap. VI, pp. 218-28.

Lo stesso avviene in *Emma*, dove tutto il romanzo si è sviluppato intorno alla domanda su chi, tra Emma e Mr Knightley, abbia ragione sull'opportunità del matrimonio di Harriet con Robert Martin, per poi concludere alla fine che non è tanto importante stabilire chi dei due avesse ragione: ciò che è davvero importante è che entrambi giungano a pensarla in proposito allo stesso modo, non importa quale.

> "I wish our opinion were the same. But in time they will. Time, you may be very sure, will make *one or the other of us* think differently; and in the meanwhile we need not talk much on the subject"[91].

Tutti e due, Austen e Ford, camminano sul sentiero di Gilpin:

> ... in our inquiries into *first principles*, we go on, without end, and without satisfaction. The human understanding is unequal to the search. In philosophy we inquire for them in vain—in physics—in metaphysics—in morals. Even in the polite arts, where the subject, one should imagine, is less recondite, the inquiry, we find, is equally vague. We are puzzled, and bewildered; but not informed, *all is uncertainty*; a strife of words; [33][92]

John Constable, *Studio di nuvole*, 1821, olio su carta applicato a pennello

[91] J. Austen, *Emma*, ed. J. Kinsley, Oxford, Oxford University Press, p. 428. Cfr. la conclusione di *NA*, p. 205: "*I leave it to be settled by whomsoever it may concern, whether* the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, *or* reward filial disobedience".

[92] Ford scriverà in *The Critical Attitude* (London, Duckworth, 1911, pp. 28, 66): "... nowdays life is so extraordinary, so hazy, so tenuous ... that it is almost impossible to see any pattern in the carpet".

Non si può concludere questo *excursus* sulla evoluzione della tecnica narrativa dal *romance* pittoresco della Radcliffe al *novel* impressionista di Ford senza lasciar correre lo sguardo allo sviluppo della lezione del maestro della *new form* del romanzo moderno: e la figura più cospicua (per l'arco temporale dell'attività letteraria e la varietà della produzione) è quella dell'autore di *The Alexandria Quartet*, Lawrence Durrell, lo scrittore più simile a Ford in assoluto[93]. Vero o no che Durrell non aveva letto Ford prima di scrivere *Justine*, la consonanza – di sensibilità, esigenze, scopi, tecniche – è innegabile, tanto che Durrell stesso, consapevole, ammette che, se avesse letto *The Good Soldier*, non avrebbe più scritto *Justine*[94]. Senza potermi soffermare qui su Durrell, lo scrittore tardomodernista che sfrutta sfacciatamente le tecniche moderniste fin quasi alla caricatura, voglio solo indicare in questo "word-spinner", manierista e "collezionista di scinitllanti clichès"[95] l'epigono di una lunga tradizione che incomincia appunto con il *word-painting* della Radcliffe. Come la grande incantatrice, anche quest'"ultimo romantico", l'edonista e sensuale Durrell, usa le parole per dare corpo, colore, voce al paesaggio, al *spirit of place – spirit of place* che ha radici nella natura, nella geografia e nella storia del luogo[96]. Anche lui, come "la prima poetessa della narrativa romantica", è "un poeta che si è imbattuto nella prosa"[97]. Come *The Mysteries of Udolpho*, anche *The Alexandria Quartet* appare come un'enorme manieristica raccolta di tutte le tendenze e stili del suo tempo: l'intento è di dar vita al luogo, di far vivere l'*anima* della grande e antica città attraverso le sensazioni e le emozioni, le voci e il linguaggio dei suoi vari personaggi. Ed è lo scopo della sua impresa stilistica che rivela come, sotto le lussureggianti ed eccessive tecniche moderniste, i romanzi di Durrell nascondano l'anima del *romance*. La matrice del *romance* pittoresco appare in tutta evidenza in quella che

[93] Cfr. K. Rexroth (1960) in *Critical Essays on Lawrence Durrell*, ed. A.W. Friedman, cit., p. 29: "I know of no modern novelist more like Durrell"; anche il mio "L. Durrell—F.M. Ford and R.L. Stevenson", cit. , pp. 157-67.

[94] Intervista in *Encounter* (1959), in "L. Durrell—F.M. Ford and R.L. Stevenson", cit., p. 159.

[95] G. Steiner "Lawrence Durrell: The Baroque Novel" in. A.W. Friedman, ed., *Critical Essays on Lawrence Durrell*, cit., p. 122.

[96] Cfr. il mio "An Introduction to Myth and dystopia in Lawrence Durrell's Works", in *Deus Loci*, 2006, pp. 69-81; in trad. it. "But the Mediterranean is older than history and stronger than religion": Distopia e mito nella visione di Lawrence Durrell", in *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna, Longo, 2006, pp. 123-33.

[97] *Conversations*, ed. E.G. Ingersoll, London, Associated University Presses, 1998, p. 45.

è destinata, e non a caso, a restare la sua opera migliore e più duratura: gli "island books"[98]. Questi straordinari ibridi di libro di viaggio, *journal*, *notebook*, *sketch-book*, sono un superbo esempio di scrittura pittoresca: colpi di pennello, varietà di quadri e di accostamenti, istantanee dell'isola colta in tutte le sue mutevoli sfaccettature, di colori, luci, usanze, odori, sapori, storia, mito, poesia, Omero, Shakespeare. L'effetto è tale da superare quello della più studiata pubblicazione di pubblicità turistica: dopo aver letto un'opera poetica in prosa come *Prospero's Cell*, per esempio, la percezione dell'isola di Corfù rimane irrimediabilmente segnata. Ma anche per questo suo capolavoro di tecnica pittoresca, Durrell non può disconoscere la paternità di Ford: quella splendida frase che all'inizio del viaggio, mescolando colore e poesia, evoca il senso di sospensione che si prova al largo in mezzo al mare di fronte all'ignoto (e che la Radcliffe chiamerebbe *awe*)

> Somewhere between Calabria and Corfù the blue really begins ... you are aware of a change in the heart of things ...[99]

è una reminiscenza dal libro di Ford sulla Provenza:

> Somewhere between Vienna and Valence the South begins; somewhere between Valence and Montélimar ... Eden! [100]

Episodi come questo mettono nel debito rilievo l'importanza della figura di Ford – della sua personalità critica e sensibilità artistica,

[98] Libri dedicati alle isole del Mediterraneo, Corfù, Creta, Rodi, Cipro, Sicilia: *Prospero's Cell: A Guide to the Landscape and Manners of the Island of Corcyra*, London, Faber, 1945; *Cefalù*, Editions Poetry, 1947 (con il titolo *The Dark Labyrinth*, 1947); *Reflections on a Marine Venus: A Companion to the Landscape of Rhodes*, London, Faber, 1953; *Bitter Lemons*, London, Faber, 1957; *Sicilian Carousel*, London, Faber, 1977; *The Greek Islands*, London, Faber, 1978; *Caesar's Vast Ghost*, London, Faber & Faber, 1990.

[99] L. Durrell, *Prospero's Cell*, New York, Marlowe & Company, 1996, p. 1.

[100] F.M. Ford, *Provence, From Minstrels to the Machine*, London, George & Unwin Ltd, 1938, p. 79. La risonanza e la forza che la frase di Ford assume in Durrell – tali da improntare l'atmosfera di tutto il racconto facendoci sentire vivo il paesaggio e noi in contatto sensuale ed emotivo con esso – dipendono dal fatto che per Durrell il luogo, come mito, è davvero il protagonista e non un'occasione per provocare l'io dello scrittore e illustrare il suo paesaggio interiore. In Durrell, *blue* e *change* ci pongono davanti a una presenza viva e indefinita, quindi in uno stato di *suspense*, di attesa di fronte all'ignoto. In Ford, *South* e *Eden* ci rimandano ad un insieme di associazioni note e rassicuranti, dove il mito, *Eden*, è usato in senso generico per indicare la felicità. Il linguaggio astratto e il realismo fantastico del giovane Durrell rendono la presenza del mito più immediata e incombente che non le suggestioni edonostiche del Ford maturo. In entrambi il linguaggio, ricco di colore, movimento, variazioni, è tuttavia molto simile, tutto permeato da un'esigenza di *word-painting*, tant'è che, come *Provence* è accompagnato da illustrazioni (di Janice Biala), così sarà anche l'ultimo libro di Durrell, dedicato alla Provenza, *Caesar's Vast Ghost*.

quali si manifestano nella produzione teorica e nella scrittura narrativa – nell'esemplificare la continuità, nell'evoluzione e nelle metamorfosi attraverso i vari generi letterari ed artistici, di quella fondamentale e ben vitale categoria del pittoresco, la categoria del "doppio" per eccellenza, definita in apertura con le parole di Bermingham, Punter e Robinson.

Il merito della Radcliffe sta nell'aver compiuto i primi passi, applicando questa categoria propria delle arti visive alla letteratura, usando la penna come pennello in funzione di un'originale protovideocamera, e diffondendo questa sua lezione di tecnica pre-cinematografica con la propria enorme popolarità in tutta Europa. L'importanza storica da attribuirsi alla sua opera va valutata in rapporto alle ragioni di quell'immensa popolarità, ma anche, e soprattutto, in considerazione dell'attualità dei principi fondanti della sua scrittura pittoresca, che innegabilmente prosperano vivi e vitali, facilmente riconoscibili in quello che è l'ambito più creativo dell'arte contemporanea, la pubblicità.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, (2002): *Lo specchio dei mondi impossibili*, a cura di E. Bussi e G. Imposti, Firenze, Alethea.

ABRAMS, M. (1971): *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, London, Oxford University Press.

ADAMS, W.H.D. (1869): *The Queen of the Adriatic; or, Venice, Past and Present*, London, Nelson and Sons.

AINSWORTH, W.A. (1837): *Rockwood: A Romance*, London, Chapman and Hall, 5th edn.

ALBERTAZZI, S. (1980): *Il sogno gotico. Fantasia onirica e coscienza femminile da Horace Walpole a Charlotte Brontë,* Imola, Galeati.

ALLSOP, T. ed. (1858): *Letters, Conversations and Recollections of S.T. Coleridge*, 2 vols, London, Groombridge & Sons.

AN., (1794): "Review in *British Critic*, 4 (August 1794): 110-121" in Rogers, *CRAR*, pp. 19-21.

AN., (1819): "Estimate of the Literary Character of Mrs Ann Ratcliffe", *Monthly Magazine,* 47, pp. 125-26.

AN., (1826): "Gaston De Blondeville; with an Essay on the Life and Writings of Mrs. Radcliffe", *The London Magazine*, New Series, Sept.-Dec., vol. VI, pp. 34-40.

AN., (1834): "Art. II – *The Poetical Works of Anne Radcliffe. St Alban's Abbey: a Metrical Romance. With Other Poems*, 2 vols, 1834", *The Edinburgh Review*, 1834, vol. 59, pp. 327-41.

ANDREWS, M. (1989): *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800,* Aldershot, Scholar Press.

ANGELETTI, G. (2002): "*Desire of Venice, desire for Venice, desire in Venice*: la Venezia di Byron tra esperienza vissuta e *rêverie* simbolica", in *Marble Wilderness. Motivi di viaggio di Inglesi in Italia*, a cura di M. Pala, Cagliari, CUEC, 2002, pp. 85-130.

ARCANGELI, F. (1977): *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll.,Torino, Einaudi.

ARNAUD, P. (1976): *Ann Radcliffe et le fantastique: Essai de psychobiographie*, Paris, Aubier Montaigne.

ARVIN, N. (1949): "Melville and the Gothic Novel", *New England Quarterly*, 22, pp. 33-48.

ASCARI, M. (2004): "Landscape and Imagination: The Italian Mountains in Romantic Travel Writing", *Viaggio e Paesaggio. La questione romantica*, 15/16, pp. 15-27.

ASSUNTO, R. (1973): *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.

AUSTEN, J. (1932): *Jane Austen's Letters to Her sister Cassandra and Others*, ed. R.W. Chapman, Oxford, Clarendon Press.

AUSTEN, J. (1991): *Mansfield Park*, ed. J. Kinsley, Oxford, Oxford University Press [*MP*].

AUSTEN, J. (1991): *Northanger Abbey*, ed. J. Davie, Oxford, Oxford University Press [*NA*].

AUSTEN, J. (1991): *Persuasion*, ed. J. Davie, Oxford, Oxford University Press.

AUSTEN, J. (1992): *Emma*, ed. J. Kinsley, Oxford, Oxford University Press.

AUSTEN, J. (1997): *Jane Austen's Letters*, ed. D. Le Faye, Oxford, Oxford University Press [*Letters*].

BAETJER, K., ed. (1993): *Glorious Nature! British Landscape Painting 1750-1830*, London, Zwemmer.

BAIESI, S. (2002): "Le riviste letterarie e la critica alla scrittura femminile", in *Le poetesse romantiche inglesi*, a cura di L.M. Crisafulli e C. Pietropoli, Roma, Carocci, pp. 202-21.

BALDICK, C. (2001): "Rev. of *Romanticism and The Gothic* by M. Gamer", *Nineteenth-Century Literature*, vol. 56, n. 1, June, pp. 105-07.

BARBAULD, A. L. (1810): *The British Novelists*, London, F.C. & J. Rivington, 50 vols, vol. 43.

BARBIER, C.P. (1963): *William Gilpin: His Drawing, Teaching, and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press.

BARILLI, R. (2003): "Il paesaggio di Turner e la rivoluzione elettromagnetica", *Parametro*, n. 245, xxxiii, maggio/giugno.

BARON-WILSON, M., ed. (1839): *The Life and Correspondence of M.G. Lewis*, 2 vols, London, H. Colburn.

BARRELL, J. (1980): *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press.

BARRELL, J. (1983): *An Equal, Wide Survey*, London, Hutchinson.

BARRELL, J. (1988): *Poetry, Language and Politics*, Manchester, Manchester University Press.

BATE, J. (2000): *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

BATEY, M. (1996): *Jane Austen and the English Landscape*, London, Barn Elms.

BATTAGLIA, B. (1977): "Rivalutazione di un maestro del romanzo nel primo libro italiano su Ford Madox Ford", in *Il Lettore di Provincia*, n. 29-30, Luglio-Sett. 1977, pp. 123-26.

BATTAGLIA, B. (1983): "*Female imagination* e *romance* nei romanzi di Jane Austen", in *Atti del V Congresso dell'A.I.A*, Bologna, Clueb, pp. 63-70.

BATTAGLIA, B. (1983): *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, Ravenna, Longo.

BATTAGLIA, B. (1994): "L'allegoria della lettura in *The Good Soldier* di Ford Madox Ford", in *Scrittura e sperimentazione in Ford Madox Ford*, a cura di R. Baccolini e V. Fortunati, Firenze, Alinea, 1994, pp. 137-46.

BATTAGLIA, B. (2002): "*Italian light on English Walls*: Jane Austen e il pittoresco", in *Jane Austen Oggi e ieri*, a cura di B. Battaglia, Ravenna, Longo, pp. 123-40.

BATTAGLIA, B. (2002): "L. Durrell—F.M. Ford and R.L. Stevenson", in *Ford Madox Ford and the Republic of Letters*, eds. V. Fortunati and E. Lamberti, Bologna, Clueb, 2002, pp. 157-67.

BATTAGLIA, B. (2002): "Poesia e *romance* in *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe",

in *Poetesse romantiche inglesi: identità, genere, revisione*, a cura di L.M. Crisafulli e C. Pietropoli, Roma, Carocci, pp. 165-79.

BATTAGLIA, B. (2003): "Le forme della *conduct literature* nell'Inghilterra di Jane Austen", in *L'educazione femminile in età romantica*, a cura di S. Bonaldi e P. Garelli, Firenze, Alethea, pp. 73-88.

BATTAGLIA, B. (2003): "*Mistress of Udolpho* di Rictor Norton", Recens. in *La Questione Romantica*, n. 9, pp. 228-31.

BATTAGLIA, B. (2003): "Ann Ward Radcliffe", in *Poetesse romantiche inglesi: un'antologia*, a cura di L.M. Crisafulli, Firenze, Carocci, vol. I, pp. 492-511.

BATTAGLIA, B. (2004): "Jane Austen and the Picturesque", in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, eds. B. Battaglia and D. Saglia, Napoli, Liguori, pp. 13-35.

BATTAGLIA, B. (2005): "Introduzione" a *Jane Austen Romanzi*, Milano, Garzanti [per L'Espresso Grandi Opere], 2005, pp. VII-XXIV.

BATTAGLIA, B. (2006): "*La vita di Jane Austen*": realizzazioni, adattamenti e repliche di un copione inesauribile (1997-2003)", *Viaggio e paesaggio. La Questione Romantica*, n. 15/16, pp. 227-34.

BATTAGLIA, B. (2006): *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna, Longo.

BATTISTI, E. (2004): *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Olschki.

BAYER-BERENBAUM, L. (1982): *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art,* Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

BEATTIE, J. (1771): *The Minstrel, or, The Progress of Genius*, London, E. and C. Dilly; Edinburgh, A. Kincaid and J. Bell.

BEATY F.L., (1963): "Mrs Radcliffe's Fading Gleam", *Philological Quarterly*, 42, Jan., pp. 126-29.

BECKFORD, W. (1834): *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, by the author of Vathek, 2 vols, London, R. Bentley.

BEERS, H. (1899): *History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, New York, Henry Holt.

BEHRENDT, S.C. (1994): "The Romantic Novel", *Studies in the Novel,* 26, Summer, n. 2, pp. 5-25.

BELLAS, R.A. (1977): *Christina Rossetti*, Boston, Twayne.

BERMINGHAM, A. (1987): *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, London, Thames and Hudson.

BERMINGHAM, A. (1990): "Reading Constable", in PUGH, pp. 97-120.

BERMINGHAM, A. (1994): "The Picturesque and Ready-to-Wear Femininity" in COPLEY and GARSIDE, pp. 81-119.

BERMINGHAM, A. (1994): "System, Order, and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795", in MITCHELL, W.J.T. ed., *Landscape and Power*, pp. 77-102.

BERMINGHAM, A. (1999): *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Yale University Press.

BERTHIER, P (1975): "Stendhal, Mme Radcliffe et l'art du paysage", *Stendhal-Club*, 17, pp. 305-07.

BILLI, M. (a cura di) (1986): *Il gotico inglese, Il romanzo del terrore 1864-1820*, Bologna, Il Mulino.

BILLI, M. (2000): "Il Settecento", in *Storia della letteratura inglese*, a cura di P. Bertinetti, 2 voll., Torino, Einaudi.

BILLI, M.(1997): "La sublime ambiguità dell'orrore", in *Orrore/Terrore. La questione romantica*, 3/4, pp. 35-50.

BIRKHEAD, E. (1921): *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*, London, Constable & Co.

BLONDEL, J. (1971): "On Metaphysical Prisons", *The Durham University Journal*, vol. LXIII, pp. 133-38.

BLOOM, H. (1969): "The Internalization of Quest-Romance", *The Yale Review*, vol. LVIII, N. 4, Summer, pp. 4-24.

BOHLS, E. (1995): *Women Travel Writers, Landscape and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, Cambridge, Cambridge University Press.

BRIGGS, J. (1977): *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*, London, Faber.

BROWN, C.B. (1804): "On a Taste for Picturesque", *Literary Magazine and American Register*, 2, No 9, June, pp. 163-65.

BROWN, M. (2005): "In Defense of Cliché: Radcliffe's Landscapes", *The Gothic Text*, Stanford, Calif., Stanford University Press.

BROWN, M. (1987): "A Philosophical View of the Gothic Novel", *Studies in Romanticism*, 26, Summer, pp. 275-304.

BRYDONE, P. (1780): *A Tour through Sicily and Malta in a Series of Letters to William Beckford Esq of Somerly in Suffolk*, Paris. (1st ed. 1773).

BUCKE, C. (1837): *On the Beauties, Harmonies, and Sublimity of Nature*, London, Thames Tegg and Son. (Pubbl. nel 1813 con il titolo *The Philosophy of Nature*).

BURKE, E. (1958): *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge & Kegan Paul (1st publ. 1757).

BUTLER, M. (1980): "The woman at the window: Ann Radcliffe in the Novels of Mary Wallstoncraft and Jane Austen", *Women and Literature*, NS, I, 1980.

BYRON, LORD (1980): *The Complete Poetical Works*, ed. J.J. MCGANN, 5 vols, Oxford, Clarendon Press.

CALÈ, L. (2000): "A Female Band despising Nature's Law': Botany, Gender and Revolution in the 1790s", Romanticism on the Net, 17, Febr.

CALVANO, M.T. (1996): *Viaggio nel pittoresco. Il giardino tra arte e natura*, Roma, Donzelli.

CAMERON K.N. (1950): *The Young Shelley. Genesis of a Radical*, New York, Macmillan.

CAPONE, G. (1978): "'What do I see?' Un paradigma nel romanzo gotico", *Spicilegio moderno*, 10, pp. 1-19.

CARR, E H. (1961): *What is History?*, London, Macmillan & Co Ltd. (trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1966).

CASTLE, T. (1987): "The Spectralization of the Other in *The Mysteries of Udolpho*", *The New Eighteenth Century*, eds. F. Nussbaum and L. Brown, New York, Methuen, 1987, pp. 231-53.

CECCHI, E. (1915): *Storia della letteratura inglese nel XIX secolo*, Milano, Treves.

CESERANI, R. (1996): *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

CHAMBERS, R. (1844): "Ann Radcliffe", *Cyclopaedia of English Literature*, 2 vols, Edinburgh, William and Robert Chambers.

CHAPMAN, R.W., ed. (1932): *Jane Austen's Letters to Her Sister Cassandra and Others*, Oxford, Clarendon Press.

CHARD, C. (1986): "Introduction", "Note on the Text", in Radcliffe, *The Romance of the Forest*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

CIANCI, G. (1991): *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato.
CLARK, K. (1949): *Landscape into Art*, London, John Murray.
CLOUGH, A. (1863): *Poems*, London, Macmillan.
COHEN, H., ed. (1964): *Selected Poems of Herman Melville*, New York.
COLERIDGE, S.T. [?] (1794): "The Mysteries of Udolpho, a Romance;...", *The Critical Review*, 2nd ser. 11, August, pp. 361-72.
COLERIDGE, S.T. (1959): *Collected Letters of S.T. Coleridge*, ed. E.L. Griggs, 4 vols, Oxford, Clarendon Press.
Coleridge's Miscellaneous Criticism, ed. T.M. Rysor, London, Constable & Co, 1936.
COMELLINI, C. (2002): "Lawrence Durrell and D.H. Lawrence Legacy", *Prospero*, IX, pp. 5-15.
COOLIDGE, A.C. jun. (1968) "Charles Dickens and Mrs Radcliffe: a Farewell to Wilkie Collins", *The Dickensian*, 58.
COPLEY, S. and GARSIDE, P., eds. (1994): *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge University Press.
CORTI, C. (1989): *Sul discorso fantastico: la narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS.
CORTI, C. (2002): *Stupende fantasie: Saggi su William Blake*, Pisa, Pacini.
COSGROVE, D.E. (1984): *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Elm; trad. it. di M. Neve, *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, a cura di C. Copeta, Milano, Unicopli, 1990.
COSGROVE, D.E. and DANIELS S., eds. (1988): *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Uses of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press.
COTTON, D. (1985): *The Civilized Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press.
COWPER, W. (1784): *The Task, a Poem in Six Books ... to which are added an Epistle to Joseph Hill Esq. or a Review of Schools ...* London, J. Johnson, 1785.
COZENS, A. (1981): *A New Method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, (1st publ. 1785) a cura di P. Lavezzari, Vercelli, Libreria editrice Canova.
CRISAFULLI, L.M. (1978-1979): "Poesia a satanismo nel romanzo 'italiano' di Ann Radcliffe", *Spicilegio moderno*, 9, pp. 136-45.
CURRAN, S. (1988): "Romantic Poetry: The I Altered", *Romanticism and Feminism,* ed. A.K. Mellor, Indianapolis, Indiana University Press, pp. 185-207.
CURRAN, S. (1993): "Introduction", *The Poems of Charlotte Smith,* ed. S. Curran. Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. xix-xxix.
CURRAN, S. (1994): "Charlotte Smith and British Romanticism", *South Central Review*, 11, 2, Summer, pp. 64-78.
CUTHBERTSON, C. (1807): *Romance of the Pyrenees*, 4 vols., London, Robinson (1st publ. 1803).
DANIELS, S. (1999): *Humphrey Repton. Landscape Gardening and Geography of Georgian England*, New Haven and London, Yale University Press.
DAY, W.P. (1985): *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
DE PAZ, A. (1984): "Il Sublime nell'estetica e nella pittura romantica", *Il sublime, Studi di Estetica*, vol. XII, 1-2, N.S. 4/5, pp. 431-55.
DE QUINCEY, T. (1889-1890): *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, ed. D. Masson, 14 vols, Edinburgh, Adam and Charles Black, vol 3.
DE ZORDO, O. (1998): "Il 'prezzo' della virtù: la storia di Fanny Price e della sua

perfezione", in J. Austen, *Mansfield Park*, Roma, Newton & Compton Editori, pp. 7-16.

DeLamotte, E.C. (1990): *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, New York, Oxford University Press.

D'Elia, A. (2005): "Sublime and Word-Painting in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*", *Textus: English Studies in Italy,* 18, 1, Jan-June, pp. 61-76.

D'Elia, G. and Williams, C. (1986): *La Nuova Letteratura Inglese: Ian McEwan.* Fasano, Schena.

Domini, D., a cura di (1988): *Lord Byron*, Ravenna, Longo.

Drake, N. (1820): "On Objects of Terror", in *Literary Hours: or, Sketches, Critical, Narrative, and Poetical*, 3 vols, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1820, 3 vols, (1st edn. 1798), vol. I, pp. 269-84.

Dunlop, J.C. (1888): *The History of Prose Fiction*, ed. H. Wilson, 2 vols. London, George Bell and Sons (1st publ. 1814).

Durant, D. (1982): "Ann Radcliffe and the Conservative Gothic", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, no. 2, Summer, 1982, pp. 519-30.

Durrell, L. (1969): *Spirit of Place,* ed. A.G. Thomas, New York, Marlowe & Company.

Durrell, L. (1974): *The Alexandria Quartet,* London, Faber and Faber.

Durrell, L. (1996): *Prospero's Cell*, introd. C. Peirce, New York, Marlowe & Company.

Dyce, A. (1818): "Plagiarism of Lord Byron", *The Gentleman's Magazine*, 88, Feb., pp. 121-22.

Edel, L. (1974): "Novel and Camera", in *The Theory of the Novel*, ed. J. Halperin, New York, Oxford University Press, pp. 177-88.

Eglin, J.A. (2001): *Venice Ttransfigured: the Myth of Venice in British Culture, 1660-1797*, New York, Palgrave.

Eliot, T.S. (1929): *Dante*, London, Faber & Faber; trad. it. a cura di L. Berti, Modena, Guanda, 1942.

Evans, M., ed. (1992): *Impressions of Venice from Turner to Monet*, Cardiff, National Museum of Wales.

Everett, N. (1994): *The Tory View of Landscape*, New Haven & London, Yale University Press.

Fabricant, C. (1985): "The Aesthetics and Politics of Landscape in the 18th Century", *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics,* ed. R. Cohen, Berkeley, University of California Press, pp.49-81.

Farington, J. (1978): *The Diary of Joseph Farington*, ed. J. Greeig, 8 vols, London, Hutchinson, 1923-28, vol. I.

Farrand, M.L. (1930): "*Udolpho* and *Childe Harold*", in *MLN*, 45, Apr., pp. 220-21.

Favret, M.A (1994): "Telling Tales about Genre: Poetry in the Romantic Novel", *Studies in the Novel*, 26, Summer, n. 2, pp. 153-72.

Fleenor, J.A. ed. (1983): *The Female Gothic*, Montreal and London, Eden Press.

Ford, M.F. (1915): *The Good Soldier*, London and New York, The Bodley Head; New York, Norton, 1995.

Ford, M.F. (1924): *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, London, G. Duckworth.

Ford, M.F. (1937): *Portraits from Life,* Boston, Houghton Mifflin Company.

Ford, M.F. (1938): *Provence. From Ministrels to the Machine*, London, G. Allen & Unwin Ltd (1st edn. 1935).

FORD, M.F. (1997): *Parade's End*, Manchester, Carcanet (1st publ. 1924-28).

FORD, M.F. (1998): *The March of Literature*, Normal, Dalkey Archive Press (1st publ. 1938).

FORTEZZA, D. (1986): *Alexander Pope. Saggio su un uomo*, Ravenna, Longo.

FOSTER, J.R. (1928): "Charlotte Smith, Pre-Romantic Novelist", *PMLA*, vol. 43, no. 2., Jun., pp. 463-75.

FRANCI, G. (1982): *La messa in scena del terrore*, Ravenna, Longo.

FRIEDMAN, A.W., ed. (1987): *Critical Essays on Lawrence Durrell*, Boston, Mass., G.K. Hall & Co.

FRYE, N. (1956): "Towards Defining an Age of Sensibility", *ELH, a Journal of English Literary History*, June, pp. 144-52.

FRYE, N. (1968): *A Study of English Romanticism*, New York, Random House.

FRYE, N. (1976): *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge Mass., London, Harvard University Press; trad. it. *La scrittura secolare*, Bologna, Il Mulino, 1978.

FRYE, N. (2005): *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Ninenteenth Centuries*, ed. I. Salusinszky, Toronto, University of Toronto Press.

GAMER, M. (2000): *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation*, Cambridge Studies in Romanticism, Cambridge University Press.

GILBERT, S.M. and GUBAR, S., eds, (1980): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.

GILPIN, W. (1782): *Observations on the River Wye and Several parts of South Wales, &* [...], London (facsimile ed., Richmond Publishing, 1973).

GILPIN, W. (1791): *Remarks on Forest Scenery* [...] illustrated by Scenes of the New Forest, [...], 2 vols, London, Blamire.

GILPIN, W. (1792): *Three Essays, on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*, London, Blamire [*Three Essays*].

GILPIN, W. "Instructions for Examining Landscape; Illustrated by 32 Drawings", 20 pp. Ms, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

GLOAG, J. (1970): *Mr. Loudon's England: the Life and Work of John Claudius Loudon, and his Influence on Architecture and Furniture Design*, Newcastle, Oriel Press.

GOLDIN, M. (2006): *Turner e gli impressionisti. La grande storia del paesaggio moderno in Europa*, Brescia, Silvana.

GOLDSMITH, O. (1770): *The Deserted Village, A Poem*, London, W. Griffin.

GOSE, E.B. JR (1972): *Imagination Indulged. The Irrational in the Nineteenth-Century Novel*, Montreal and London, McGill University Press.

GRANT, A. (1951): *Ann Radcliffe: A Biography*, Denver, Swallow.

GRAY, T. (1775): *The Poems of Mr Gray To which are prefixed Memoirs of his Life and Writings* by William Mason, York, A. Ward; London, J. Dodsley.

GROSLEY, P.J. (1764): *Nouveaux Memoirs, ou Observations sur l'Italie et les Italiens;* par deux gentil hommes Suedois, traduit du Suédois, 3 vols, London.

HAGGERTY, G.E. (1994): "Sensibility and Sexuality in *The Romance of the Forest*", in Rogers, *CRAR*, pp. 8-16.

HAGSTRUM, J.H. (1984): "Pictures to the Heart: The Psychological Picturesque in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*", *Greene Centennial Sudies*, eds. P.J. Korshin and R.R. Allen, Charlottesville, University Press of Virginia, pp. 434-41.

HAIG, L. (1960): *The Gazetteer 1735-1797: A Study in an Eighteenth Century Newspaper*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

HAVENS, R.D. (1951): "Ann Radcliffe's Nature Descriptions", *Modern Language Notes*, vol. 66, no. 4. Apr., pp. 251-55

HAZLITT, W. (1819): *Lectures on the English Comic Writers,* reprint. 1909, London, Oxford University Press.

HEFFERNAN, J.A.W. (1984): *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner,* Hanover and London, University Press of New England.

HELLER, L.E. (1980): *Ann Radcliffe's Gothic Landscape of Fiction and The Various Influences Upon It*, New York, Arno Press.

HEMINGWAY, A. (1992): *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press.

HIPPLE, W.J. (1957): *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in the Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Southern Illinois Press.

HOEVELER, D.L. (1998): *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës,* University Park, Pennsylvania State University Press.

HOWELLS, C.A. (1978): *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*, London, Athlone Press.

HUEFFER, F.M. (1911): *The Critical Attitude*, London, Duckworth.

HUEFFER, F.M. (1913): "Impressionism: Some Speculations", *Poetry*, vol. II, August-Sept., 1913.

HUEFFER, F.M. (1914): "On Impressionism", *Poetry and Drama*, 2, June 6, 1914.

HUGHES, A.M.D. (1947): *The Nascent Mind of Shelley*, Oxford, Clarendon Press.

HUGO V. (1985): *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, ed. G. Rosa et J. Seebacher, vol. *Critique*, Paris, Laffont.

HUME, R. (1969): "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel", *PMLA,* 84, 1969, pp. 282-90

HURD, R. (1762): *Letters on Chivalry and Romance*, trad. it. *Lettere sulla cavalleria e il* romance, a cura di L. Bandiera, Parma, MUP, 2005.

HUSSEY, C. (1967): *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, Frank Cass & Co Ltd, (1st publ. 1927).

INGERSOLL, E.G., ed. (1998): *Conversations,* London, Associated University Presses.

IZZO, C. (1965): *Storia della letteratura inglese. Dalla Restaurazione ai nostri giorni*, Firenze, Nuova Accademia.

JACKSON, R. (1980): *Fantasy, the Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981; trad. it. *Il fantastico, la letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.

JAMES, H. (1959): *Italian Hours*, New York, Grove Press (1st edn. 1909).

JARRETT, D. (1979): "A source for Keats's magic casements", *Notes and Queries*, NS, 26, June, pp. 32-5.

KAVANAGH, J. (1862): *English Women of Letters: Biographical Sketches*, 2 vols, London, Hurst and Blackett, pp. 235-331.

KEANE, A. (2000): *Women Writers and the English Nation in the 1790s: Romantic Belongings*, Cambridge, Cambridge University Press.

KEATS, J. (1954): *Collected Letters of John Keats*, ed. F. Page, London, Oxford University Press.

KEATS, J. (1958): *The Letters of John Keats 1814-1821*, ed. H.E. Rollins, 2 vols, Cambridge, Ma., Harvard University Press.

KELLY, G. (1978): "'A Constant Vicissitude of Interesting Passions': Ann Radcliffe's Perplexed Narratives", *Ariel E*, 10, ii, pp. 62-65.

KELLY, G. (1989): *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*, London, Longman.

KIELY, R. (1972): *The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

KILLEN, A.M. (1923): *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, E. Champion.

KNIGHT, R.P. (1786): *An Account of the Remains of the Worship of Priapus*, London, Spilsbury.

KNIGHT, R.P. (1795): *The Landscape, a Didactic Poem in Three Books*, London, W. Bulmer and Co., (1st edn. 1794).

KNIGHT, R.P. (1808): *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, Luke Hansard.

KNOX-SHAW, P. (2004): *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press.

KRAUSS, R.E. (1984): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., London, MIT Press.

KRAUSS, R.E. (1993): *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass, London, MIT Press, 1994.

KROEBER, K. (1974): "Experience as History: Shelley's Venice, Turner's Carthage", *ELH*, Vol. 41, No. 3 Autumn, pp. 321-39.

LABBE, J. M. (1998): *Romantic Visualties. Landscape, Gender and Romanticism*, Houndsmills, Palgrave.

LAMBERT, M. DE F. (2006): "Perspective and Framing in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho* and the Work of Caspar David Friedrich", in *Homem*, R.C. ed. (2006): *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*. Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2006, pp. 79-87.

LANDRY, D. (2001): *The Invention of the Countryside: Hunting, Walking and Ecology in English Literature, 1671-1831*, Basingstoke, New York, Palgrave.

LANG, A. (1900): "Mrs Radcliffe's Novels", *Cornhill Magazine*, NS, 9, n. 49, pp. 24-34.

LATHOM, F. (1798): *The Midnight Bell, A German Story*, 3 vols., London, H.D. Symonds.

LEAVIS, Q.D. (1965): *Fiction and the Reading Public*, (1932), London, Chatto and Windus.

LEVEY, M. (1994): *Painting in Eighteenth-Century Venice*, New Haven and London, Yale University Press (3rd edn.).

LÉVY, M. (1968): *Le Roman 'gothique' anglais, 1764-1824*, Toulouse, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse.

LÉVY, M. (1984): "Le roman gothique, genre anglais", *Europe*, 62, pp. 5-13.

LEWIS, J. (2006): "'No colour of language': Radcliffe's Aesthetic Unbound", *Eighteenth-Century Studies,* (Baltimore), Spring, vol. 39, Iss. 3, pp. 377-93.

AA.VV. (2004): *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, a cura di T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda, Padova, Il Poligrafo.

LOMBARDO, A. (1969): *Lettura del* Macbeth, Venezia, Neri Pozza.

LUI F. (2006): "Transiti. Note sul pittoresco in Francia", in *La Questione Romantica. Viaggio e Paesaggio*, n 15/16, pp. 29-43.

LUNDBLAD, J. (1946-47): *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance*, *Studia Neophilologica*, 19, pp. 1-92.

LYLES, A. (1990): *Young Turner: Early Work to 1800 : Watercolours and Drawings from the Turner Bequest, 1787-1800*, London, Tate Gallery Publications.

MAC CARTHY, B.G. (1948): *The Later Women Novelists, 1744-1818*, New York, William Salloch.

MACANDREW, E. (1979): *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press.

MANWARING, E.W. (1925): *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, Frank Cass & Co Ltd.

MARSHALL, R. (1934): *Italy in English Literature, 1755-1815. Origin of the Romantic Interest in Italy*, New York, Columbia University Press.

MASON, W. (1772-78): *The English Garden*, *A Poem* (four books), London, J. Dodsley.

MATHIAS, T.J. (1794): *The Pursuit of Literature, or, What you Will, A Satirical Poem in Four Dialogues*, London, J. Owen.

MATTESON, L.R. (1980): "The Poetics and Politics of Alpine Passage: Turner's Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps", *The Art Bulletin*, vol. 62, no 3, Sept., pp. 385-98.

MATURIN, C. (1820): *Melmoth The Wanderer, A Tale, by the author of "Bertram"*, vol. I, Edinburgh, Archibald Constable and Company.

MAXWELL, C. (2001): *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, Manchester, New York, Manchester University Press.

MAYHEW, R.J. (2002): "Latitudinarianism and the Novels of Ann Radcliffe", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 44, n. 3, Fall, pp. 273-301

MAYO, R.D. (1941): "Ann Radcliffe and Ducray Duminil", *M.L.R.*, 26, pp. 501-05.

MAYO, R.D. (1943): "How long was Gothic Fiction in Vogue?", *M.L.N.*, 58, pp. 58-64.

MCINTYRE, C.F. (1921): "Were the "Gothic Novels" Gothic?", *PMLA*, 36, pp. 644-47.

MCINTYRE, C.F. (1920): *Ann Radcliffe in Relation to Her Time*, New Haven, Yale University Press.

MEDWIN, T. (1913): *The Life of Percy Bysshe Shelley*, London, Humphrey Milford (1st edn. 1847).

MEISEL, M. (1983): *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press.

MELLOR, A.K. (1980): *English Romantic Irony*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

MELLOR, A.K. (1993): *Romanticism & Gender*, New York & London, Routledge.

MELLOR, A.K. (2002): *Mothers of the Nation. Women's Political Writing in England, 1780-1830,* Bloomington, Indiana University Press.

MELVILLE, H. (1964): *Selected Poems of Herman Melville*, ed. H. Cohen, Carbondale, Southern Illinois University Press.

METEYARD, E. (1865-66): *The Life of Josiah Wedgwood from His Private Correspondence and Family Papers* ..., 2 vols, London, Hurst.

MICHAEL, J. (2005): *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki.

MILANI, R. (1996): *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza.

MILANI, R. (1999): "Le leggi della grazia e la nascita dell'estetica del paesaggio", *Estetica/Paesaggio. Studi di estetica*, n. 19, pp. 187-97.

MILES, R. (1995): *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester and New York, Manchester University Press.

MILLIGAN, B. (2000): "Rev. of *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*", *Modern Philology*, vol. 97, no. 4. May, pp. 615-18.

MINTO, W. (1894): *The Literature of the Georgian Era,* Edinburgh and London, W. Blackwood and Sons.

MITCHELL, W.J.T., ed. (1994): *Landscape and Power*, Chicago and London, Chicago University Press.

MITFORD, M. RUSSEL (1914): *Correspondence with Charles Boner and John Ruskin*, ed. E. Lee, London, Leipsic, Fisher Unwin.

MOERS, E. (1977): *Literary Women*, New York, Anchor Press.

MOIR, G. (1839): *Treatise on Poetry, Modern Romance, and Rhetoric*, 7th ed., Edinburgh, Adam and Charles Black.

MONK, S.H. (1960): *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press (1st publ. 1935).

MOORMAN, M. (1957): *William Wordsworth: A Biography*, Oxford, Clarendon Press.

MORE, H. (1799): *Strictures the Modern System of Female Education with a View of the Principles and Conduct prevalent among Women of Rank and Fortune*, 2 vols., London, T. Cadell Jun. and W. Davies (7th ed.).

MORE, H. (1808): *Coelebs in Search of a Wife, Comprehending Observations on Domestic Habits and Manners, Religion and Morals*, 2 vols., London, Cadell.

MORINI, M.(2002): "Kazuo Ishiguro's *An Artist of the Floating World* as a Pre-text for Jane Austen's *Emma*", in *Jane Austen Oggi e Ieri*, a cura di B. Battaglia, Ravenna, Longo, pp. 77-94.

MORLEY, E., ed. (1983): *Henry Crabb Robinson on Books and Their Writers*, London, J.M. Dent & Sons, 1938, 3 vols, vol. I.

MORRIS, D. (1989): *Thomas Hearne and His Landscape*, London, Reaktion.

MORRIS, D.B. (1985): "Gothic Sublimity", *New Literary History*, 16, pp. 299-319.

MOST, G.W. (1984): "Sublime degli antichi, sublime dei moderni", *Il sublime. Studi di Estetica*, vol. XII, 1-2, N.S. 4/5, 1984, pp. 113-29.

MURPHY, J.V. (1975): *The Dark Angel: Gothic Elements in Shelley's Works*, Lewisburg, Bucknell University Press.

MURRAH, C.C. (1984): "Mrs Radcliffe's Landscapes: The Eye and the Fancy", *University of Windsor Review*, 18, pp. 7-23.

MURRAY, E.B. (1972): *Ann Radcliffe*, New York, Twayne.

MURRAY, H. (1805): *Morality of Fiction, or, An Inquiry into the Tendency of Fictitious Narratives, with Observations on Some of the Most Eminent*, Edinburgh, A. Constable and Co and J. Abderson.

MUSSELL, K. (1993): "Rev. of E.C. DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*", *Modern Philology*, vol. 90, no. 3. Feb, pp. 442-45.

NICOLSON, M.H. (1959): *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetic of the Infinite*, Ithaca, Cornell University Press.

NORTON, R. (1999): *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*, London and New York, Leicester University Press.

OERLEMANS, O. (2002): *Romanticism and the Materiality of Nature*, Toronto, University of Toronto Press.

OLIPHANT, M. (1882): *The Literary History of England in the End of the Eighteenth and Beginning of the Nineteenth Century*, 3 vols, London, Macmillan.

ORESTANO, F. (2000): *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Milano, Edizioni Unicopli.

ORESTANO, F. (2005): *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese tra Ottcento e modernismo*, Bari, Adriatica.

OWENSON, S. (1862): *Lady Morgan's Memoirs: Autobiography, Diaries and Correspondence*, [ed. W.H. Dixon] London, W.H. Allen & Co.

PALA, M., a cura di (2002): *Marble Wilderness. Motivi e relazioni di viaggio di Inglesi in Italia*, Cagliari, CUEC.

PAPPAGEORGE, J. Di Stefano (1979): "Coleridge's 'Mad Lutanist': a Romantic Response to Ann Radcliffe", *Bulletin of Research in the Humanities*, 82, Summer, pp. 222-25.

PARSONS, E. (1793): *The Castle of Wolfenbach; a German Story*, 2 vols., London, W. Lane at the Minerva Press.

PASCOE, J. (1994): "Female Botanists and the Poetry of Charlotte Smith", *Revisioning Romanticism*, eds. C.S. Wilson and J. Haefner, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 193-209.

PAULSON, R. (1981): "Gothic Fiction and the French Revolution", *ELH*, vol. 48, n. 3, Autumn, pp. 532-54.

PECK, W.E. (1924): "Keats, Shelley, and Mrs Radcliffe", *Modern Language Notes*, 39, April, pp. 251-52.

PIOZZI, H. (1789): *Observations and Reflections made in the course of a Journey through France, Italy and Germany*, 2 vols., London.

PIPKIN, J.G. (1998): "The Material Sublime of Women Romantic Poets", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 38, No. 4, *Nineteenth Century,* Autumn, pp. 597-619.

POGGI, V. (1975): *Highlights in English Literature on the Nature, Role and Condition of Women*, Bologna, Clueb.

POOVEY, M. (1998): "Rev. of C. Johnson, *Equivocal Beings: Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s–Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen*", *Modern Philology*, vol. 95, no. 3., Feb., pp. 408-11

PRAZ, M. (1964): "Introduzione" a I. Kott, *Shakespeare, nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli.

PRAZ, M., (1962): *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni.

PRESCOTT, W.H. (1845): *Biographical and Critical Miscellanies*, London, Richard Bentley.

PRICE, U. (1794): *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and on the use of Studying Pictures, for the purpose of improving Real Landscape,* 2 vols., London, Hereford.

PUGH, S., ed. (1990): *Reading Landscape: Counrty-City-Capital*, Manchester and New York, St Martin Press.

PUGLIATTI, P. (1994): "Ford Madox Ford e la riflessione sul romanzo", in *Scrittura e sperimentazione in Ford Madox Ford*, a cura di R. Baccolini, V. Fortunati, Firenze, Alinea, Firenze, pp. 111-23.

PUNTER D. (1994): "The Picturesque and the Sublime: Two Worldscapes", in COPLEY and GARSIDE, pp. 220-39.

PUNTER, D. (1980): *The Literature of Terror*, London, Longman.

R[ICHARD]. B[ENTLEY]. (1927): *Thomas Bentley, 1730-1780, of Liverpool, Etruria and London*, Billing & Sons, Guildford.

RADCLIFFE, A. (1790): *A Sicilian Romance*, ed. A. Milbank, Oxford, Oxford University Press, 1998 [Abbrev. in *SR*].

RADCLIFFE, A. (1791): *The Romance of the Forest: Interspersed with Some Pieces of Poetry*, ed. C. Chard, Oxford, Oxford University Press, 1986. [Abbrev. in *RF*]

RADCLIFFE, A. (1794): *The Mysteries of Udolpho. A Romance Interspersed with Some Pieces of Poetry*, edited with an Introduction by B. Dobrée and Explanatory Notes by F. Garber, Oxford University Press, 1970. [Abbrev. in *MU* o *Udolpho*]

RADCLIFFE, A. (1795): *A Journey Made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return Down the Rhine: to which are added, Observations During a Tour to The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland*, Dublin, William Porter [Abbrev. in *Journey*]

RADCLIFFE, A. (1798): *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents. A Romance*, ed. F. Garber, Oxford. University Press, 1981.

RADCLIFFE, A. (1815): *The Poems of Mrs Ann Radcliffe*, London, J. Bouden, 114 pp.

RADCLIFFE, A. (1816): *The Poems of Mrs Ann Radcliffe*, London, printed by & for John Smith, 118 pp.

RADCLIFFE, A. (1826): "On the Supernatural in Poetry", *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, Vol. 16, No. 1, 1826, pp. 145-52

RADCLIFFE, A. (1826): *Gaston de Blondeville, or the Court of Henry III Keeping Festival in Ardenne, a Romance. St Alban's Abbey, a Metrical Tale, with Some Poetical Pieces…to Which is Prefixed A Memoir of the Author With Extracts from Her Journals*, 4 vols., London, H. Colbourn.

RADCLIFFE, M.A. (1809): *Manfroné; or, The One-Handed Monk. A Romance*, London, Milner.

RAILO, E. (1927): *The Gothic Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*, London, George Routledge & Sons.

RALEIGH, Sir W.A. (1894): *The English Novel*, New York, Charles Scribner's Sons.

REDFORD, B. (1996): *Venice & The Grand Tour*, New Haven, Yale University Press.

REYNOLDS, M. (1909): *The Treatment of Nature in English Poetry: Between Pope and Wordsworth*, Chicago, Chicago University Press.

RICHTER, D. (1996): *The Progress of Romance. Historiography and the Gothic Novel*, Columbus, Ohio University Press.

RILKE, R.M. (1988): *Selected Letters, 1902-1926*, London, Quartet.

ROBERTS, M. (1987): *The Book of Mrs Noah*, London, Methuen.

ROBINSON, S.K. (1991): *Inquiry into the Picturesque*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

ROCHE, R.M. (1796): *The Children of the Abbey, A Tale*, 4 vols., London, William Lane.

ROGERS, D.D., ed. (1994): *The Critical Response to Ann Radcliffe* [*CRAR*], London and Westport, CT, Greenwood Press.

ROGERS, D.D., ed. (1996): *Ann Radcliffe, A Bio-Bibliography* [*ARBB*], Westport, CT, London, Greenwood Press.

ROMAN, C.S. (2001): *Da Canaletto a Constable*, Ferrara Arte.

ROSENTHAL, M., PAYNE, C. and WILCOX, S., eds. (1997): *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*, New Haven and London, Yale University Press.

ROUSSEAU, J. (1783): *The Confessions of Jean Jacques Rousseau; with the Rêveries of the Solitary Walker. Translated from the French*, 2 vols., London.

RUSKIN, J. (1903-1912): *The Works of John Ruskin*, eds. E.T. Cook and A. Wedderburn, 39 vols., London, G. Allen.

SACKFORD, M.H. (1921): "*The Eve of St Agnes* and *The Mysteries of Udolpho*", *PMLA*, 36, March, pp. 104-18.

SADLEIR, M. (1928): "Poems by Ann Radcliffe", *TLS*, March 29th..

SADLEIR, M. (1931): *Bulwer: A Panorama: Edward & Rosina, 1803-1836*, London, Constable & Co.

SAGLIA, D. (1996): "Looking at the Other: Cultural Difference and the Traveller's Gaze in *The Italian*", *Studies in the Novel*, 28, pp. 12-37.

SAGLIA, D. e SILVANI, G., a cura di (2005): *Il teatro della paura. Scenari gotici del romanticismo europeo*, Roma, Bulzoni.

SANNA, V. (1985): *I romanzi gotici di Ann Radcliffe*, Pisa, ETS editrice.

SARTRE, J.P. (1964): "Venise de ma fenêtre" (1953), in *Situations IV*, Paris, Gallimard, pp. 444-59.

SAUNDERS, M. (1995): *Ford Madox Ford: A Dual Life*, Oxford, Oxford University Press.

SCHOLES, R. and KELLOG, R. (1966): *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press.

SCOTT, W. (1821): "Prefatory Memoir to Mrs Ann Radcliffe", *The Novels of Mrs Ann Radcliffe*, in *Ballantyne's Novelist's Library*, 10 vols, London, Hurst, Robinson & Co., 10 vols., vol. 10.

SCRITTORI, A.R. (1994): "Le suggestioni del terrore: Anne Radcliffe e il gotico", *Annali di Ca' Foscari: Rivista della Facoltá di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia* 33, 1-2, pp. 367-82.

SCRITTORI, A.R. (2006): "The Language of Landscape in Ann Radcliffe's Works", in *Viaggio e Paesaggio. La Questione Romantica*, n. 15/16, pp. 57-68.

SILVANI G., SAGLIA D. (a cura di) (2004): *Il teatro della paura: immaginari gotici del Romanticismo europeo*, Roma, Bulzoni.

SILVANI, G., a cura di (2007): M.G. Lewis, *Il fantasma del castello*, Bologna, Bononia University Press.

SILVANI, G. (1984): "Analisi di un racconto gotico: 'Carmilla' di J.S. Le Fanu", *Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche dell'Università di Parma*, n. 3, Roma.

SLEATH, E. (1798): *The Orphan of the Rhine*, 4 vols., London, W. Lane at the Minerva Press.

SMITH, C.T. (1993): *The Poems of Charlotte Smith*, ed. S. Curran, Oxford, Oxford University Press.

SMITH, N.C. (1973): "Sense, Sensibility and Ann Radcliffe", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 13, No. 4, *Nineteenth Century*, Autumn, pp. 577-90.

SOLKIN, D.H. (1982): *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, London, Tate Gallery.

SPENCER, J. (1986): *The Rise of the Woman Novelist*, New York and Oxford, B. Blackwell, pp. 201-07.

SPENDER, D. (1986): *Mothers of the Novel*, London and New York, Routledge and Kegan Paul.

SPINA, G. (1981): *L'Italia gotica di Ann Radcliffe*, Genova, CS Rozzano.

ST ARMAND, B. LEVI (1974): "The Mysteries of Edgar Allan Poe: the Quest for a Monomyth in Gothic Literature", *The Gothic Imagination: Essays in Dark Ro-*

manticism, ed. G.R. Thompson, Pullmann, Washington State University Press, 1974, pp. 65-93.

STAINTON, L. (1985): *Turner's Venice*, London, British Museum.

STAROBINSKI, J. (1966): "The Idea of Nostalgia", *Diogenes*, 54, pp. 81-103; trad. it. "Il concetto di nostalgia", in *Nostalgia, Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Milano, Cortina, 1992.

STEVENSON, R.L. (1887): *Memories and Portraits*, London, Chatto & Windus.

STEVENSON, W. (1996): *Romanticism and the Androgynous Sublime*, London, Associated University Presses.

SUMMERS, M. (1917): "A Great Mistress of Romance: Ann Radcliffe, 1764-1823", *Transactions of the Royal Society of Literature*, XXXV, pp. 39-77.

SUMMERS, M. (1968): *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London, The Fortune Press (1st publ. 1938).

SUTHERLAND, K. (2000): "*Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe* by Rictor Norton", *Review of English Studies*, New Series, vol. 51, no. 202, May, pp. 308-10.

TALFOURD, T.N. (1826): "A Memoir of the Author, with Extracts from Her Journals". prefixed to *Gaston de Blondeville, or the Court of Henry III Keeping Festival in Ardenne, a Romance St Alban's Abbey, A Metrical Tale, with Some Poetical Pieces*, 4 vols, London, H. Colbourn, vol. I, pp. 1-132.

TANNER, T. (1992): *Venice Desired*, Oxford, Blackwell.

TAYLOR A. (1999): *Bacchus in Romantic England: Writers and Drink, 1780-1830*, Houndmills, New York, Palgrave.

THACKERAY, W.M. (1945-69): *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, 4 vols, Oxford University Press, vol. 2.

The Annual Biography and Obituary for the Year 1824, 8, pp. 97-98, (1842).

TILLYARD, E.M.W. (1943): *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus.

TODD, J. (1989): *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660-1800*, London, Virago.

TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.

TOMPKINS, J.M.S. (1932): *The Popular Novel in England 1770-1800*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1961.

TOMPKINS, J.M.S. (1970): "Rev. of M. Lévy, *Le Roman 'Gothique' Anglais, 1764-1824*", *The Review of English Studies*, New Series, vol. 21, no. 83, Aug., pp. 367-68.

TOMPKINS, J.M.S. (1980): *Ann Radcliffe and Her Influence on Later Writers* (tesi di laurea, 1921), New York, Arno Press.

TOWNSHED, D. (2005): "Gothic Visions, Romantic Acoustics", in *Gothic Technologies: Visuality in the Romantic Era*, R. Miles ed., Romantic Circles Electronic Editions, Praxis Series, The University of Maryland.

TURRI E. (1996): "Viaggio verso Atopia", in AAVV, *Paesaggio perduto*, Urbino, Quattroventi.

TUTTLE, D.R. (1938): "*Christabel* sources in Percy's *Reliques* and the Gothic romance", *PMLA,* 53, June, pp. 445-74

UMBACH, M. (2002): "Classicism, Enlightenment and the 'Other': Thoughts on Decoding Eighteenth-century Visual Culture", *Art History*, vol. 25, no 3, June, pp. 319-40.

VARMA, D. (1966): *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Desintegration, and Residuary Influences*, New York, Russell & Russell (1st publ. 1957, London, A. Baker).

WALPOLE, H. (1798): *Complete Works*, 5 vols, London, Robinson.

WARE, M. (1963): *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe: A Study of the Influence upon her Craft of Edmund Burke's Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, "Essays and Studies in English Language and Literature", n. XXV, Upsala University, Lundequistska.

WARRELL, I. (2005): *Turner and Venice*, Venezia, Electa.

WATSON, J.R. (1970): *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, London, Hutchinson Educational.

WATT, J. (1999): *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge, Cambridge University Press.

WEDGWOOD, J. (1903): *Letters of Josiah Wedgwood, 1762 to 1772, 1772 to 1780,* ed. K.E. Farrer, 2 vols, Women's Printing Society.

WHITT, C. (1937): "Poe and *The Mysteries of Udolpho*", *University of Texas Studies in English*, 17, July 1937, pp. 124-31.

WIETEN, A.A.S. (1926): *Mrs Radcliffe and Her Relation towards Romanticism*, Amsterdam, H.G. Paris.

WILLIAMS, R. (1973): *The Country and the City*, New York, Oxford University Press.

WINE, H.(1994): *Claude: The Poetic Landscape*, London, National Gallery Publications.

WOLFF, C.G. (1979): "The Radcliffean Gothic Model: A Form for Feminine Sexuality", *The Female Gothic*, ed. J.E. Fleenor, Montreol, Eden Press, 1983, pp. 207-23.

WOOLF, V. (1921): "Gothic Romance" [Review of Edith Birkhead's *The Tale of Terror*], *TLS*, May 5, p. 288.

YAEGER, P. (1989): "Toward a Female Sublime", in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism,* ed. L. Kauffman, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

ZACCHI, R. (2001): "La penna e il pennello secondo Dryden", in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di E. Sala Di Felice; L. Sanna; R. Puggioni, Firenze, Bulzoni Editore.

ZIMANSKY, C.R. (1978): "Shelley's *Wandering Jew*: Some Borrowings from Lewis and Radcliffe", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 18, no. 4, *Nineteenth Century*, Autumn, pp. 597-609.

ZIMMERMAN, E. (1987): "Rev. of D. Cotton", *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott*, *Nineteenth-Century Literature*, vol. 42, no. 1. Jun., pp. 107-10.

APPENDICE*

"Alla maniera di Mrs Radcliffe": *Titania to Her Love***

Vieni ed amami.
Un attimo
Senza dove e senza quando,
Dovunque e sempre.

Ai margini d'un campo odoroso
Di fieno tagliato da poco,
Quando la luna
È un grosso lampione arancione
Appeso ad un albero
In una notte di prima estate.
Vieni ed amami.
I miei capelli
Sono come la lunga erba fluttuante
Sul pendio degli argini
Verso il fiume. Affondaci le dita:
Sono per te.

Presso un fossato, dove
Le raganelle cantano
All'infinito, blu,
Fitto, vivo di stelle,
Quando, steso a terra, nel silenzio,
Vorresti cantare coi grilli.
Vieni ed amami.
I miei occhi hanno il colore
Verde e giallo del muschio d'estate,
Ma sono trasparenti
Qual rugiada al mattino. Non guardarli:

* © 2007 by Beatrice Battaglia.
** Cfr. *The Romance of the Forest*, vol. III, cap. 18.

Non voglio chiamarti così.

Sulla rema, se vuoi,
D'una spiaggia deserta,
Al limite della pineta,
Mentre nel sole di mezzogiorno
Le lucertole guizzano
Tra gli arbusti e i fiori spinosi.
Vieni ed amami.
La mia pelle è bionda e morbida
Come calda sabbia di giugno.
Abbandonati supino
E guarda l'azzurro
Finchè non ti perderai.

O a notte
Sui folti aghi di pino crepitanti
Con la luna che filtra tra i rami
E stende un fantastico ricamo
Di luce bianca.
Vieni ed amami.
La mia bocca è chiara e tenera
Come un lembo di luna.
Ti prego, coglila
Prima che si dissolva nell'ombra.

Oh vieni lungo le rive del Po
Quando le foglie dei pioppi
Sembrano proprio d'argento
Alla luce di luglio
E i cespugli di rovo
Sono pieni di more
Di velluto azzurro.

Gli occhi viola dei fiordalisi
Ti guarderanno tra'l biondo del grano
E ti desiderai d'amarmi.
Cercheremo allora,
Nel meriggio ardente e deserto,
Le rade ombre dei salici
Nei fossi secchi
Lungo le prode.

La canapa è alta e cupa
E tu sei bello
Come uno stelo di canapa.
Dammi la mano, forte,

E corriamo lungo il sentiero.
Ma ti prego, ogni tanto
Volgi il viso e sorridimi.
La in fondo c'è un macero.
Ci siederemo sui sassi tiepidi
E aspetteremo che il sole
Diventi un'enorme palla rossa
Che scivola pigra oltre i campi.

Col fresco della prima oscurità
Avrò il tuo braccio
Attorno alle spalle
E, mentre tu parli, io sentirò
Il calore della tua pelle.

E così
Finchè nel buio chiaro da ogni lato
Si leverà pian piano
Il canto della notte,
Vibrante, intenso,
Irresistibile.
Ascoltiamolo, caro,
Una voce eterna, sincera,
Che non può ingannare.
Desterà le divine creature
Nei campi
E faran festa per noi
E ci prenderanno per mano.

Guardami pure negli occhi, ora.
No, non ti chiamo più:
Ti sto aspettando.

INDICE DEI NOMI

Abrams, M.h. 22, 23, 74, 135, 189
Addison, J. 62, 78
Agostini, T. 197
Ainsworth, W.h. 14, 189
Albertazzi, S. 11, 20, 189
Allen, R.r. 119, 195
Anacreonte 86
Andrews, M. 157, 189
Angeletti, G. 189
Annibale Xi, 24, 91-94, 147, 169, 189
Apollo Xi, 77, 81, 96
Arcangeli, F. 189
Ariosto, L. 20, 71, 100, 108
Armstrong, I. 183
Arnaud, P. 1, 41, 42, 48, 50, 60, 63, 83, 84, 189
Arnault, A.v. 15
Arvin, N. 15, 189
Ascari, M. 4, 189
Assunto, R. 77, 189
Austen, J. Xiv, 3, 8, 9, 11, 13, 17, 37, 82, 161-163, 175-185, 189-191, 194, 199, 204
Avison, C. 12

Bacco 101
Baccolini, R. 161, 190, 200
Baetjer, K. 190
Baiesi, S. 190
Baillie, J. Xiii, 46
Baldick, C. 190
Balzac, H. 16
Barbauld, A.l. Xiv,27, 29, 148, 149, 190
Barbier, C.p. 77, 113, 162, 190
Baretti, G. 85
Barilli, R. 37, 190
Baron-wilson, M. 190
Barrell, J. 135, 157, 190
Barrett, E.s. 82
Bate, J. 31, 78, 154, 190
Battaglia, B. Xiv, Xv, 37, 178, 181, 183, 190, 191, 199
Bayer-berenbaum, L. 191
Bayley, J. 181
Beattie, J. 22, 23, 33, 85, 133, 141, 142, 145, 191
Beaty, F.l. 12, 191
Beaumont, F. 62
Beckford, W. 78, 99, 111, 112, 191, 192
Beer, H. A. 17, 191
Bellas, R.a. 18, 191
Bellotto, A. 80
Bentley, T. 26, 44, 50, 52, 62, 84-87, 101, 109, 201
Berendt, S. 191
Bermingham, A. 25, 79, 88, 99, 126, 129, 130, 135, 138, 157-159, 162, 188,191
Berry, M. 53
Berthier, P. 16, 191
Berti, L. 105, 194
Bertinetti, P. 7, 9, 91
Betterton,t. 62
Billi, M. 7, 9, 20, 191, 192
Birkhead, E. 74, 135, 192, 204
Blake, W. Xii, 150, 193
Blondel, J. 103, 144, 192
Bloom, H. 192
Bohls, E. 192
Boulton , M. 52
Boyd, H. 100
Brontë, A. 29, 196
Brontë, C. 29, 189, 196
Brontë, E. 17, 29, 196
Brown, C.b. 15, 74, 75, 136, 180, 192
Brown, Dr J. 89

Brown, L. *Capability* 114
Brown, M. 192
Browning, R. 18, 33, 123, 148, 168,
Brydone, P. 100, 192
Bucke, C. 20, 71, 147, 192
Bulwer-lytton, E. 14, 202
Burke, E. Xiv, 21-23, 25, 26, 62, 192, 204
Burleigh, Lord W.cecil 62
Bussi, E. 17, 189
Butler, M. 13, 192
Byron, Lord G. 7, 11, 17-20, 72, 73, 107-109, 121, 123, 128, 132, 148, 149, 189, 192, 194

Calè, L. 32, 192
Calvano, M.t. 99, 156, 192
Cameron, K.n. 12, 192
Canaletto 38, 63, 80, 96, 108, 201
Capone, G. 113, 192
Carr, E.h. 179, 192
Carter, Mrs E. 46, 47
Castle, T. 192
Caterina Di Russia 85
Cecchi, E. 9, 181, 183, 192
Chambers, R. 72, 107, 148, 192
Chapman, R.w. 82, 192
Chard, C. 21, 24, 32, 86, 192
Chaudhuri, B. 16
Chauteaubriand, R. 17
Chemello, A. 197
Cheselden, W. 50
Cianci, G. 161, 193
Clark, K. 158, 193
Claude, Vedi Lorrain
Clough, A. 193
Cohen, H. 132, 193, 198
Cohen, R. 194
Colburn, H. 43, 53
Coleridge, S.t. 1, 12, 13, 20, 21, 43, 73, 82, 83, 110, 123, 138,-140, 143, 144, 149, 153, 189, 193, 200
Collins, W. W. 14, 103
Collins, Wm. 141, 147
Comellini, C. 193
Conrad, J. 18, 134, 155, 156, 161, 163, 165, 175, 176, 183, 194
Constable, J. Xi,xii, 38, 56, 66, 79, 94, 96, 99, 136, 144, 167, 175, 185, 191, 196, 201
Cook, E.t. 121, 202
Cooke, C. 19
Coolidge, A.c. Jr 14, 193
Copley, S. 25, 126, 138, 157, 191, 193, 200
Corti, C. 193
Cosgrove, D.e. 193
Cotton, D. 8, 89, 193, 204
Cowper, W. 96, 193
Cozens, A. Xi, Xii, 91, 99, 100, 136, 147, 162, 166, 175, 193
Cozens, J.r. Xi, 54, 166, 175
Crisafulli, L.m. Xv, 2, 4, 27, 74, 91, 190, 191
Crotti, I. 197
Curran, S. 32, 193
Cuthbertson, C. 2, 16, 193

D'elia, A. 194
D'elia, G. 194
Damer, A.s. 54
Dana, R.h. 26
Daniels, S. 158, 193
Dante 20,71, 105, 147, 194.
Darwin, E. 26, 32, 33
Davie, J. 177, 183, 190
Day, W.p. 193
De Paz, A. 25, 193
De Quincy, T. 13, 73, 74, 103
De Zordo, O. 184, 193
Defoe, D. 11
Delamotte, E.c. 194, 199
Demosthenes 62
Dennis, J. 78
Dickens, C. 13, 14, 43, 193
Dixon, W.h. 13, 200
Dobrée, B. 72, 109, 138, 201
Domenichino (D. Zampieri) Xi, 80
Domini, D. 78, 110, 194
Dorset, Earl T. Sackville 62
Drake, N. 19, 194
Drummond, C. 176
Dryden, J. 62, 79, 204
Du Fresnoy, C.a. 79
Ducray-duminil, F.g. 16, 198
Duffy, C. 13
Dunlop, J.c. 19, 194
Durant, D. 8, 194
Durrell, L. 154, 161, 162, 184, 186, 187, 189, 193-195
Dyce, A. 11, 72, 194
Dyer, Sir E. 21

Eddy, D.d. 89

Edel, L. 156
Edgeworth, M. 13
Eglin, J.a. 194
Eliot, G. 36, 181
Eliot, T.s. 105, 147, 194
Elizabeth, I Queen 62
Enrico Vi 152
Erasmus Da Rotterdam 62
Erdman, D. 21
Evans, M. 194
Everett, N. 88, 135, 157, 158, 194

Fabricant, C. 194
Farington, J. Xi, 45, 52, 194
Farrand, M.l. 11, 194
Favret, M.a. 75, 140, 145, 194
Fernandez, C. 37
Fielding, H. 11, 18
Fink, G. 73, 140
Flaubert, G. 156
Flaxman, J. 85
Fleenor, J.e. 9, 194, 204
Fletcher, J. 62
Ford, M.f. 37, 88, 155, 161-164, 175, 176, 181-187, 190, 194, 195, 200, 202
Fortezza, D. 195
Fortunati, V. 161, 164, 190, 200
Foscolo, U. 139, 144, 145.
Foster, J.r. 195
Fox, C.j. 7, 20
Franci, G. 25, 110, 195
Franklin, B. 52, 85
Friedman, A..w. 89, 162, 186, 195
Friedman, A. 89
Frye, N. 10, 20, 45, 90, 195

Gamer, M. Xiii, 20, 190, 195
Garber, F. 138, 201
Garrett, J. 8
Garrick, D. 24, 62, 66
Garside, P. 25, 126, 138, 157, 191, 193, 200
Gautier, T. 16
Gilbert, S.m. 68, 195
Gilpin, W. Xiv, 4, 19, 24, 37, 38, 76, 77, 82, 88-90, 92-94, 97, 112-116, 126, 128, 137, 138, 155-159, 161-163, 165-168, 170, 176, 184, 185, 190, 195, 200
Giorgione 80
Girardini, A. 62
Girardin, Marquis R-l. 33
Girtin, T. 167
Gloag, J. 195
Godwin, W. 12, 15
Goethe, W. 23
Goldin, M. 195
Goldsmith, O. 62, 141, 158, 195
Gose, E.b. 195
Gowry, Lord J. 62
Graham, K.w. 134
Grant, A. 1, 195
Gray, T. 91, 141, 195
Griffin, W. 138
Griffith, R. 85
Grosley, P.j. 78, 111, 112, 128, 195
Guardi, F. Xi, 108, 10
Gubar, S. 68, 195
Guerard, A.j. 16

Haggerty, G.e. 195
Hagstrum, J.h. 119, 195
Haig, L. 87, 196
Halperin, J. 38, 156, 194
Hardy, T. 16
Harness, Rev. W. 41, 42, 50
Havens, R.d. 196
Hawthorne, N. 15, 198
Hazlitt, W. 39, 75, 84, 196
Hearne, T. 167, 175, 199
Heffernan, J.a.w. 196
Heller, L.e. 8, 72, 87, 88, 91, 96, 196
Helme, (Mrs) E. 2
Hemingway, A. 196
Hipple, W.j. 196
Hoeveler, D.l. 29, 196
Holbein, H. 62
Homans, M. 36
Hoole, J. 100
Howells, C.a. 13, 96
Howells, W.d. 20
Hudson, W.h. 30
Hueffer, F.m. 196
Huggins, W. 100
Hughes, A.m.d. 12, 196
Hugo, V. 16, 17, 196
Hume, R. 21, 196
Hunt, L. 42, 43
Hussey, C. 89, 174, 175, 196
Huxley, T.h. 23

Imposti, G. 17, 189
Ingersoll, E.g. 186, 196

Ingram, J.h. 42
Ishiguro, K. 181
Izzo, C. 9, 186

Jackson, R. 1, 196
James I 52
James, H. 18, 108, 121, 123, 127, 148, 149, 156, 164, 168, 170, 181, 182, 196
Jarrett, D. 13, 196
Jebb, R. 26, 50
Jefferies, R. 30
Johnson, C. 200
Johnson, Dr. S. 62

Kaufffman, L. 23, 204
Kavanagh, J. 83, 134, 196
Keane, A. 26, 196
Keats, J. 7, 12, 13, 73, 83, 196, 200
Kellog, R. 1, 141, 202
Kelly, G. 140, 141, 197
Kiely, R. 20, 23, 37, 139, 197
Killen, A.m. 1, 15,197
Kinsley, J. 185, 190
Knight, W.p. 84, 89, 99, 101, 114, 153, 184, 197
Knox-shaw, P. 37, 183, 197
Korshin, P.j. 119, 195
Kott, I. 96, 122, 200
Krauss, R. 160, 161, 197
Kroeber, K. 197

Labbe, J.m. 32, 89, 197
Lamb, C. 43
Lambert, M. De F. 199
Lamberti, E. 161, 190
Landry, D. 158, 197
Lang, A. 17, 197
Lascelles, M. 37, 181
Lathom, F. 197,
Lawrence, D.h. 23, 193
Le Fanu, J.s. 202
Le Faye, D. 180, 190
Leavis, Q.d. 131, 107
Lee, E. 16, 199
Lee, S. 52, 87
Leicester, Earl R.d. 62
Leighton, F. Xii, 125
Leonardo Da Vinci 99
Leopardi, G. 33
Levey, M. 197
Lévy, M. 74, 83, 197
Lewis, J. 122, 197
Lewis, M.g. Xiii, 1, 12, 13, 36, 72, 101, 190, 202, 204
Lock, W. 113, 165
Lockart, J.g. 14
Lodge, D. 181
Lombardo, A. 22, 197
Lorrain, C.g. Xi, Xii, Xiv, 24, 25, 63, 71, 78, 79, 81, 87, 96, 192, 102, 105, 121, 136, 144, 174, 204
Loudon, J.c. 55, 195
Loutherbourgh, P.-j. Xi, 24, 66, 86, 167, 170
Lui, F. 156, 197
Lundblad, J. 15, 198
Luther, M. 62
Lyles, A. 198

Mac Andrew, E. 198
Mac Carthy, B.g. 134
Macshane, F. 161
Mann, T. 18, 168
Manwaring, E.w 76, 78. 79, 91, 96, 144, 198
Manzoni, A. 167, 168
Marchi, G. 52
Marshall, R. 78, 100, 103, 198
Mason, W. 33, 79, 91, 96, 141, 195, 198
Mathias, T.j. 12, 74, 133, 135, 198
Matteson, L.r. 93, 198
Maturin, C.r. 13, 15, 198
Maxwell, C. 23, 198
Mayerne, Sir T. 62
Mayhew, R.j. 28, 198
Mayo, R.d. 16, 198
Mc Killop, A.d.58
Mcintyre, C.f. 8, 32, 198,
Medwin, T. 12, 198
Meisel, M. 170, 198
Mellor, A.k. 23, 36, 139, 193, 198,
Melville, H. 15, 18, 72, 122, 126, 132, 148, 168, 189, 198
Meteyard, E. 85, 198
Michael, J. 198
Michelangelo Buonarroti 62
Milani, R. 77, 156, 159, 199
Miles, R. 8, 11, 57, 199, 203
Milton, J. 21-23, 27, 135, 136, 141, 198
Minto, W. 10, 199
Mitchell, W.j.t. 135, 157, 191, 199

Mitford, M.r. 16, 41, 42, 50, 199
Moers, E. 9, 199
Moir, G. 71, 199
Monet, C. Xii, 127, 174, 194
Monk, S. 91, 96, 97, 147, 199
Montague, Mrs E. 46, 52, 85
Moore, J. 78, 100, 102, 111, 112
Moorman, M. 12, 109
Moran, T. Xii, 129
More, H. 33, 68, 162
Morgan Lady Vedi Owenson
Morini, M. 181, 199
Morland, G. 167
Morley, E. 13, 199
Morris, D.b. 23, 199
Morris, W. 30
Most, G.w. 25, 199
Murphy, J.v. 12, 199
Murrah, C. 88, 199
Murray, E.b. 199
Murray, H. 10, 80, 133, 199
Mussel, K. 199

Nelson, H. 14
Nicolson, M.h. 93, 199
Nietzche, F. 107
Niobe Xi, 97, 99
Nodier, C. 16
Nollekens, J. 53
Norton, R. 3, 8, 9-13, 26, 35, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 53, 54, 57, 58, 72, 73, 81, 83-87, 101, 108, 132, 134, 155, 191, 199, 203
Novalis 23

Oates, A. 50
Oerlemans, O. 200
Oliphant, M. 8, 24, 28, 30, 36, 71, 96, 166, 200
Opie, J. 79
Orazio 79
Ord, Mrs 52, 85
Orestano, F. 89, 156, 157, 162, 200
Orwell, G. 14
Otway, T. 7, 20, 62
Ovidio 86
Owenson, S. 13, 200

Pacediano, N. 133
Page, F. 83, 196
Page, N. 178
Pappageorge, J. Di S. 12, 200
Parsons, E. 2, 200
Patterson, C.l. 21
Payne, C. 201
Peck, W.e. 13, 200
Petrarca, F 118
Petronio 86
Pietropoli, C. 74, 90, 191
Piozzi, H. 52, 72, 73, 78, 85, 108, 111, 112, 121, 125, 200
Pipkin, J.g. 23, 200
Pitaval, G. De 32
Pitt, W. 62
Pixerécourt, R.-c.g. 15
Poe, E.a. 15
Poggi, V. 2, 200
Polwhele, R. 32
Poovey, M. 138, 200
Pope, A. 62, 141, 195, 201
Pound, E. 18, 107, 121-123, 148, 168
Poussin, N. Xi, 80, 87, 95, 101, 102, 121
Praz, M. 7, 9, 96, 122, 200
Prescott, W.h. 15, 200
Prete, A. 136, 203
Priapus 101, 197
Price, U. 19, 24, 84, 87, 88, 96, 112, 157-159, 200
Priestley, J. 85
Proust, M. 121, 122, 129, 168
Puggioni, R. 204
Pugh, S. 79, 137, 157, 191, 200
Pugliatti, P. 161, 200
Punter, D. 20, 126, 129, 138, 157, 159, 188, 200, 201

Radcliffe, M.a. 8, 14, 201
Railo, E. 21, 201
Raleigh, W. 72, 73, 201
Redford, B. 201
Reim, R. 8
Rembrandt, H.van R. 63
Reno, R. 8
Rexroth, K 162, 186.
Reynolds, J. 62, 79, 97, 99
Reynolds, M. 201
Ricaldone, L. 197
Riccardo Di York 152
Ricci, S. Xi, Xii, 104, 118
Richardson, S. 11, 18
Richter, D. 201
Ricorda, R. 197
Rilke, R.m. 121, 123, 128, 168, 201

Roberts, A. 12
Roberts, M. 201
Robinson, H.c. 13, 199
Robinson, S.k. 157, 160, 188, 201
Roche, R.m. 2, 201
Rogers, D.d. 3, 8-11, 18, 41, 49, 50, 64, 74, 133, 134, 189, 195, 201
Rogers, S. 141
Rollin, H.e. 7, 196
Roman, C. 38, 96, 201
Rooker, 'Michael Angelo' 162, 167, 175
Roper, D. 21
Rosa, G. 17, 196
Rosa, S. Xi, Xii, 9, 20, 24, 25, 29, 71, 75-80, 83, 87, 91, 95, 96, 102, 136, 147
Rosenthal, M. 201
Rossetti, C. 18, 41, 42, 84, 191
Rousseau, J.j. 11, 26, 27, 202
Rozima, P. 178
Rubens, P.p. 62
Ruskin, J. 16, 18, 72, 108, 109, 121, 122, 127, 128, 130, 148, 168, 199, 202
Rysor, T. 13, 183

Sackford, M.h. 13, 202
Saglia, D. Xiii, 4, 178, 191, 202
Said, E. 178
Sainte-beuve, C.a. 16
Saintsbury, G. 8
Sala Di Felice, E. 204
Sales, R. 178
Salvator Vedi Rosa
Sand, G. 16
Sanna, L. 204
Sanna, V. 11, 19, 141, 202
Sartre, J.p. 18, 31, 127, 128, 168, 170, 202
Saunders, M. 182, 202
Sayers, F. 141
Schiller, F. 7, 12, 20
Scholes, R. 1, 141, 202
Schorer, M. 181
Scott, (Sir) W. 7, 8, 10, 11, 13-17, 20, 29, 42, 72-74, 80, 133, 135, 136, 143, 154, 154, 202, 204
Scott, J.f. 16
Scrittori, A.r. 3, 202
Scudamore, Dr 49, 50, 59
Seebacher, J. 17, 196
Seward, A. 32, 46, 47
Shaftesbury, I Earl A.a.c. 76, 78, 91, 147
Shakespeare, W. 7, 19-21, 65, 67, 94, 96, 122, 136, 142, 148, 150, 187, 200
Shelley, P.b. 12, 13, 73, 121, 149, 192, 196-200, 204
Sheridan, R.b. 20, 24
Sherman, L. 8
Sibilla Xi, 75, 77, 81, 96
Siddons, Mrs S. 52, 87
Silvani, G. Xiii, 202
Simmel, G. 111
Simonetti, A. Xi, 34
Sleath, E. 2, 202
Smith, C.t. Xiv, 27, 29, 32, 37, 47, 58, 59, 76, 140, 193, 196, 200
Smith, J. 78
Smith, J.t. 53
Smith, N.c. 202
Smollett, T. 11, 78
Solkin, D.h. 72, 96, 202
Southam, B.c. 178, 181
Spence, E. 47
Spencer, J. 23, 202
Spender, D. 202
Spenser, E. 136
Spina, G. 11, 202
St Armand, B.l. 15, 202
Stainton, L. 203
Starobinski, J. 136, 203
Stendhal 16, 151, 191
Stephanides, S. 109
Stevenson, R.l. 16, 17, 111, 138, 161, 169, 184, 186, 190, 203
Stoler, J. 8
Stuart, J. 'Athenian' 85
Summers, M. 1, 0, 203
Surrey, Earl H.h. 62
Sutherland, K. 41, 203
Swift, J. 62
Swinbourne, H. 78, 100, 101

Talfourd, T.n. 3, 4, 19, 24, 26, 41-50, 53-68, 84, 87, 106, 108, 162, 174, 203
Tanner, T. 4, 18, 72, 73, 108, 109, 111, 122, 123, 126, 127-131, 148, 209
Tasso, T. 86, 108, 136
Taverner, W. 96
Taylor, A. 101, 203
Tennyson, A. 23
Thackeray, W.m. 13, 14, 203
Thomas, A.g. 154, 194

Thompson, G.r. 15, 203
Thomson, J. 33, 79, 87, 103, 141-143
Tibullo 86
Tiziano Xii, 62, 80, 101, 120, 121
Todd, J. 203
Todorov, T. 1, 8, 203
Tolstoy, L. 156
Tompkins, J.m.s. 8, 10, 19, 68, 73, 76, 79, 83, 88, 96, 154, 176, 203
Townshed, D. 153, 203
Trilling, L. 180, 181
Trivulzio, D. 133
Turner, J.m.w. Xi, Xii, Xiv, 24, 25, 37, 66, 72, 79, 91, 93, 94, 96, 110, 117, 128, 136, 145, 147, 151, 166, 175, 177, 190, 194-198, 203, 204
Turri, E 203
Tuttle, D.r. 12, 203
Tylliard, E.m.w. 22

Umbach, M. 101, 203

Van Trump, Adm. M.h. 63
Vandyke, Sir A. 62

Walker, Rev. J.c. 58
Waller, E. 62
Wallstoncraft, M. 13, 32, 192
Walpole, H. 15, 20, 54, 78, 91, 189, 197, 204
Ward, W. 50
Ware, M. 88, 204
Warma, D. 8
Warrell, I. 204
Watson, J.r. 204
Watt, J. 2, 204
Watt, J. (1736-1799) 52
Wedderburn, A. 121, 202
Wedgwood, J. 26, 50, 52, 84-87, 198, 204
Wells, H.g. 23
Wells, J.e. 14
Whistler, J. A.mcn. 121
Wieten, A.a.s. 16, 83, 204
Wilcox, S. 201
Williams, C. 194
Williams, E. 178
Williams, R. 38, 204
Willis, J. 79
Wilson, R. Xi, Xii, 15, 71, 78, 91, 92, 96-99, 136, 137, 143, 166, 175, 202
Wine, H. 204
Wolff, C.g. 9, 204
Woolf, V. 73, 74, 134, 135, 182, 204
Wordsworth, W. 11, 12, 23, 33, 43, 73, 83, 113, 121, 135, 153, 196, 199, 201
Wright, J. Of Derby Xi, Xii, 53, 166, 171
Wright, T. 71

Yaeger, P. 23, 204

Yearsley, A. Xiv

Zacchi. R. 204
Zimansky, C.r. 12, 204
Zimmerman, E. 204lo Capitolo

Romanticismo e dintorni

Collana diretta da A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci

1. A. De Paz, *La rivoluzione romantica*
2. A. De Paz, *Lo sguardo interiore. Friedrich o della pittura romantica tedesca*
3. L. M. Crisafulli Jones, A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci (a cura di), *Modernità dei Romantici*
4. L. M. Crisafulli Jones (a cura di), *La Rivoluzione francese in Inghilterra*
5. A. De Paz, *Europa romantica. Fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna*
6. J. C. Robinson, *Passione e bellezza. Fenomenologia del Romanticismo*
7. L. M. Crisafulli Jones (a cura di), *Shelley e l'Italia*
8. L. M. Crisafulli, *La realtà del desiderio. Saggi morali, teoria estetica e prosa politica di P. B. Shelley*
9. L. M. Crisafulli, G. Silvani (a cura di), *Mary versus Mary*
10. D. Saglia, *I discorsi dell'esotico. L'oriente nel romanticismo britannico, 1780-1830*
11. B. Battaglia and D. Saglia (eds.), *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*
12. B. Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*