

## Edizioni dell'Assemblea

66



Consiglio Regionale della Toscana  
Gabinetto G. P. Vieusseux  
The British Institute of Florence  
Associazione Culturale Il Palmerino  
Università degli Studi di Firenze  
Università degli Studi di Trento

# Una sconfinata infatuazione

*Firenze e la Toscana nelle metamorfosi  
della cultura anglo-americana: 1861-1915*

a cura di Serena Cenni e Francesca Di Blasio

Atti del convegno internazionale di studi  
Firenze, 16-17 giugno 2011

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Firenze, novembre 2012

---

**Una sconfinata infatuazione** : Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura anglo-americana : 1861-1915 : atti del convegno internazionale di studi : Firenze, 16-17 giugno 2011 / a cura di Serena Cenni e Francesca Di Blasio. – Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2012 ((In testa al front.: Consiglio regionale della Toscana ... et al.]).

1. Cenni, Serena 2. Di Blasio, Francesca 3. Toscana <Regione>. Consiglio regionale

305.800945551

Intellettuali americani e intellettuali inglesi – Influssi della Toscana – 1861-1915 – Atti di congressi

C.I.P. (Cataloguing in publishing) a cura della Biblioteca del Consiglio regionale della Toscana

---

L'immagine di copertina è l'elaborazione grafica di un affresco di Gino Severini, *Pulcinella con piffero*, presente nella Sala delle Maschere del Castello di Montegufoni (Montespertoli).

Consiglio regionale della Toscana

Settore Comunicazione istituzionale, editoria e promozione dell'immagine

Progetto grafico e impaginazione: Patrizio Suppa

Stampato presso il Centro stampa del Consiglio regionale della Toscana

Novembre 2012

ISBN 978-88-89365-14-4

# Sommario

Presentazione - <i>Daniela Lastri</i>	7
Introduzione - <i>Serena Cenni</i>	9
<b>Ornella De Zordo</b> “Italia amore mio”: vita avventurosa di Jessie White Mario	17
<b>Nick Ceramella</b> If Garibaldi Had Been Prouder	27
<b>Franco Marucci</b> “O bella libertà, o bella”: i Browning per l’Italia	45
<b>Gabriella Romani</b> Un poeta americano a Firenze: Longfellow e le “calate dei barbari” al salotto di Emilia Peruzzi nei ricordi di De Amicis	59
<b>Alyson Price</b> Janet Ross at Poggio Gherardo	79
<b>Irene Campolmi</b> Janet Ross: collezionista d’arte o <i>marchande amateur</i> ? Un insolito caso di collezionismo femminile nella Firenze di fine Ottocento	89
<b>Elisa Bizzotto</b> Vernon Lee e Eugene Lee-Hamilton: autobiografia e riscrittura in un dialogo a distanza	139
<b>Giovanna Mochi</b> “A vain agitation of particles”: gli americani di Henry James tra ville e strade fiorentine	163
<b>Margherita Ciacci</b> Mabel Dodge: da Arcetri all’Armory Show	177
<b>Carla Locatelli</b> Sinestesie geometriche: il “Ritratto di Mable Dodge a Villa Curonia” di Gertrude Stein	201

<b>Valeria Bruni</b>	
All'origine dell'avanguardia: modernismo e codice della forma in Roger Fry	223
<b>Antonella Francini</b>	
Mina Loy: un amore mancato "alle luci dell'Arno"	241
<b>Maria Micaela Coppola</b>	
"Come with me, sweetheart, into Italy": Radclyffe Hall, l'Italia e Firenze	257
<b>Federica Parretti</b>	
Isadora Duncan a Firenze: ispirazione e mediazione	291
<b>Laura Caretti</b>	
Gordon Craig a Firenze: l'utopia di un nuovo teatro	309
<b>Francesca Di Blasio</b>	
(Fools rush in) <i>Where Angels Fear to Tread</i> : la Toscana e l'Italia di E. M. Forster	341
<b>Mark Roberts</b>	
Reginald Turner in Florence	351
<b>Stefania Michelucci</b>	
La Toscana etrusca e quella romana in D. H. Lawrence	369
<b>Susan Payne</b>	
Aldous Huxley and Tuscany	391
<b>Mirella Billi</b>	
Edith e i suoi fratelli tra due mondi	401
<b>Giovanna Silvani</b>	
Sotto il sole nero: le poesie di guerra di Edith Sitwell	423
<b>Tiziana Masucci</b>	
La Firenze di Violet Trefusis	437
<b>Le autrici e gli autori</b>	455

## Presentazione

Quando mi fu presentato il progetto del convegno di studi “Una sconfinata infatuazione. Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura angloamericana: 1861-1915”, sposai immediatamente l’idea di sostenerlo e di inserirlo fra le iniziative per le celebrazioni dei centocinquantaanni di storia nazionale. Percepì che il convegno offriva la possibilità di scandagliare una parte di vicende italiane da una visuale originale: da una parte il contributo che un ampio gruppo di intellettuali anglo-americani – che elessero Firenze come loro dimora – portarono alla cultura non soltanto europea e dall’altro gli intrecci, i percorsi, i reciproci scambi e i fermenti culturali che proprio a Firenze e in Toscana nascevano nel periodo compreso tra l’unità d’Italia e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Il Consiglio Regionale non è nuovo a questo tipo di iniziative che approfondiscono le ragioni profonde dell’amore che una parte rilevante della cultura angloamericana ha nutrito per il nostro territorio, pena cancellare una porzione rilevante della nostra storia: non si può non ricordare gli importantissimi convegni che precedettero quest’ultimo appuntamento internazionale, quello su “Vernon Lee e Firenze settant’anni dopo” (maggio 2005) e l’altro su “Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley” (maggio 2008).

È risaputo che gli inglesi elessero Firenze quale capitale artistica del mondo tanto che la resero una tappa importante del *Grand Tour*, il viaggio attraverso l’Europa e l’Italia in particolare, la cui moda si diffuse tra il XVI e il XIX secolo fra i ceti abbienti e gli intellettuali: un viaggio nell’arte e nella cultura per il completamento e l’affinamento dell’educazione, ma anche una sorta di viaggio di iniziazione, un vero e proprio rito.

Perciò andare alla ricerca delle motivazioni che determinarono questa “sconfinata infatuazione” significa aprirci a una nuova lettura della nostra storia, vuol dire allargare la nostra visuale sull’influenza che Firenze e la Toscana hanno avuto nella cultura europea e ame-

ricana, confermando una convinzione assolutamente attuale: è solo con la cultura che possono emergere idee e movimenti nuovi perché, come è stato autorevolmente detto, “la storia culturale dell’umanità è sempre stata un confronto con i propri limiti, è stata un continuo superamento dei pregiudizi e dei luoghi comuni”.

La vita e le opere degli artisti che gli illustri studiosi hanno qui riportato ne sono la più limpida testimonianza.

In conclusione sono lieta di vedere che l’impegno che espressi all’inaugurazione del convegno – quello della pubblicazione dei suoi atti nella collana delle edizioni dell’Assemblea Legislativa Toscana – si è trasformato in realtà. Per questo voglio ringraziare il Presidente del Consiglio Regionale Alberto Monaci, gli uffici del Consiglio Regionale, gli studiosi per il loro prezioso contributo scientifico e, in particolare, la Professoressa Serena Cenni, vera anima di tutta questa iniziativa.

*Daniela Lastri*

Consigliera Segretario dell’Ufficio di Presidenza  
del Consiglio Regionale - IX Legislatura



# Introduzione

I saggi di questo volume rappresentano il contributo scientifico e critico che un gruppo di studiosi ha voluto 'donare' a Firenze e alla Toscana quando, nel giugno del 2011, nell'ambito anche della ricorrenza dei centocinquanta anni dell'Unità d'Italia, si sono ritrovati per confrontarsi, in modo innovativo e originale, sulle molteplici presenze anglo-americane nel nostro territorio.

Che Firenze e la Toscana siano state meta, in particolare a partire dal *Grand Tour*, di ricchi e colti viaggiatori provenienti da vari stati europei ma, soprattutto, dall'Inghilterra e dall'America, è cosa nota e molto è stato scritto sulla loro presenza e sulle loro dimore e giardini che essi arredarono, riadattarono e trasformarono secondo gusti rinascimentali e/o romantici. Come è cosa nota che artisti e intellettuali dello spessore, ad esempio, di Robert Browning ed Elizabeth Barrett Browning siano stati profondamente ed emotivamente coinvolti nella causa dell'unificazione e dell'indipendenza italiana.

Con l'Unità d'Italia nel 1861, Firenze capitale nel 1865, e anche con l'aura di eroismo che circondava in Inghilterra figure come quella di Giuseppe Mazzini e di Giuseppe Garibaldi, si assiste a un *risorgimento* di 'italianità' che si concretizza in un flusso pressoché costante di intellettuali inglesi e americani, attirati dal dinamismo e dalle idee libertarie di una nazione riuscita, dopo anni di dominio straniero, ad affrancarsi dalla presenza degli oppressori. È il ruolo svolto dalla Toscana nella costituzione di uno stato unitario ad affascinarli ed è la cultura di una città come Firenze, successivamente aperta ai primi impeti profotofuturisti, a sedurli, a renderli desiderosi non solo di recepirla, ma anche di difenderla intensamente e di difonderla nelle rispettive patrie.

Gli agi economici di cui possono godere per nascita molti dei cosmopoliti che decidono di stabilirsi a Firenze e le relazioni che sono in grado di tessere grazie a una costante frequentazione di salotti e a una fitta rete di conoscenze internazionali e di viaggi,

permette loro di captare le innovazioni più avanzate della cultura europea per trasferirle in ambiente fiorentino mentre Firenze, grazie all'*imprinting* internazionale che da sempre la connota, si rende promotrice di iniziative e scambi culturali in una osmosi aperta, in particolare verso la fine del secolo, anche alle sperimentazioni più ardite. Si pensi, solo per fare qualche esempio, all'ereditiera americana Mabel Dodge, che a Villa Curonia, sotto Arcetri, apre il proprio salotto agli artisti e alle artiste più all'avanguardia del momento; alla bellissima poetessa Mina Loy, autrice di aforismi, legata a Filippo Tommaso Marinetti, ma anche a Giovanni Papini; alla danzatrice Isadora Duncan, che influenza, con la sua arte sperimentale, il regista e scenografo Gordon Craig che, proprio a Firenze, fonda l'innovativa e originalissima "Scuola d'Arte del Teatro"; alla poetessa Gertrude Stein, che, con la compagna Alice Toklas e il fratello collezionista Leo Stein, grande competente di arte postimpressionista, soggiornano a Fiesole a Villa Bardi; agli aristocratici quanto eccentrici fratelli Sitwell, che hanno come dimora il Castello di Montegufoni nel Comune di Montespertoli...

E proprio le 'tracce' esistenziali e artistiche lasciate a Firenze da questi colti espatriati sono diventate l'oggetto di investigazione di un gruppo di studiosi per riportare alla luce - attraverso non solo le loro opere più significative, ma anche carteggi ancora sconosciuti, autobiografie, memorie, scritti di poetica - i 'segni' di percorsi intellettuali che trovarono proprio in Toscana quel *feedback* di libertà e di respiro 'altro' che puritanesimo e vittorianesimo avevano, negli anni, contribuito a soffocare.

Ma passiamo a una breve presentazione degli interventi critici che non seguono l'ordine delle giornate del convegno, bensì compaiono secondo un'articolazione diacronica che si è prescelta affinché il lettore possa avere un quadro di riferimento più organico possibile, che lo conduca dalle istanze risorgimentali ottocentesche a quelle sperimentali e innovative dell'avanguardia e del modernismo.

Il volume si apre con un saggio di Ornella De Zordo su un personaggio femminile di grande interesse: Jessie White Mario, ovvero "Miss Uragano" (come l'aveva soprannominata l'amico esule

Mazzini), che, inglese di nascita, ma italiana di adozione – aveva, infatti, sposato il medico Alberto Mario, fervente mazziniano –, non esitò ad affrontare enormi disagi e anche il carcere pur di seguire Garibaldi nelle sue campagne militari, e inseguire quel sogno di libertà che l’aveva portata giovanissima a frequentare a Londra il comitato degli “amici dell’Italia”. E proprio a Garibaldi è, in parte, dedicato l’intervento di Nick Ceramella che svela un lato di D. H. Lawrence poco conosciuto; non lo scrittore provocatorio di celebri romanzi, bensì l’inatteso autore di un testo dal titolo *Movements in European History* che, nel 1918, gli era stato commissionato dalla Oxford University Press per essere adottato nelle scuole britanniche, e nel quale rimproverava all’eroe nazionale di non essere stato abbastanza “orgoglioso” e combattivo di fronte a Vittorio Emanuele II, al quale si era quasi “umilmente” arreso. Con i saggi di Franco Marucci e di Gabriella Romani viene invece preso in esame il versante più squisitamente ‘letterario’, con riferimento, in particolare, alle rilevanti figure di Elizabeth e Robert Browning, e dell’americano Henry Wadsworth Longfellow che, nel 1867, aveva portato a compimento la traduzione dell’intera *Divina Commedia*. E se Marucci analizza quella vocazione libertaria che affiora dai testi di Robert Browning, ma soprattutto dai versi della moglie Elizabeth per la quale l’Italia e Firenze rappresentarono lo spazio in cui vivere lontana dal giogo paterno e dai condizionamenti legati al suo ruolo, pur supportando con veemenza la causa italiana, Gabriella Romani presenta un puntuale ritratto del salotto di Emilia Peruzzi, un raffinato polo di attrazione per importanti figure di politici e di intellettuali italiani dell’epoca e frequentato anche da ‘stranieri’ come il poeta Longfellow. I due successivi interventi, di Alyson Price e di Irene Campolmi, sono dedicati rispettivamente agli aspetti biografici di Janet Ross, l’originale proprietaria del castello di Poggio Gherardo (non distante dalla collina di Settignano), dove, nel 1888, si era trasferita col marito, e a quelli più professionali, legati alla sua attività di collezionista che, seguendo la moda del tempo, permetteva a lei e a tanti appassionati *art dealers* di trovare a Firenze un contatto prezioso con il passato rinascimentale e/o medioevale.

Ed è dal passato tardo-medievale – e dalla collina fiesolana – che riemergono due interessanti rivisitazioni del mito del cavaliere cristiano Tannhäuser che, troppo rilevante dell'estetica decadente, viene affrontato da Elisa Bizzotto nell'analisi, e nel confronto, della poesia "The Last Love of Venus" di Eugene Lee-Hamilton e del racconto "The Gods and Ritter Tannhäuser" della sorellastra Vernon Lee, mentre da Villa Brichieri-Colombi, sulla collina di Bellosguardo, il "grande Maestro" Henry James elabora, negli stessi anni, due romanzi di grande suggestività: *The Portrait of a Lady*, ambientato a Firenze, e *The Aspern Papers*, ambientato a Venezia. Ma se James, nell'accurata lettura di Giovanna Mochi, pur adorando Firenze, si auto-percepisce come un *outsider* e si lamenta di questa estraneità da una 'storia' e da un 'passato' che non sono i suoi, l'ereditiera americana Mabel Dodge, a distanza di alcuni anni (arriva in città con il marito nel 1905), quel passato cerca di farlo fantasiosamente 'rivivere', di reinventarlo, acquistando un'antica dimora sotto Arcetri, Villa Curonia, e talvolta agghindandosi in foggia da dama rinascimentale. Ma, al di là di certe bizzarrie, il suo salotto culturale è aperto a molti artisti cosmopoliti che stanno sperimentando nuove forme pittoriche e narrative e, come sottolinea Margherita Ciacci, quando nel 1912 torna a New York, si attiva per far conoscere agli americani i pittori 'moderni' (Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso...), organizzando una grande mostra internazionale che fu inaugurata con successo il 15 febbraio del 1913.

Tra le ospiti di Mabel Dodge negli ultimi due anni trascorsi a Villa Curonia c'era spesso la scrittrice americana Gertrude Stein, accompagnata dall'inseparabile Alice Toklas, e dal fratello Leo, tutti e tre residenti a Fiesole. Dalla conoscenza dell'irrequieta ereditiera e dalle notti trascorse nella sua dimora nasce un testo breve, ma di enorme rilevanza, di Gertrude Stein – *The Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* – che si imporrà, secondo l'approfondita analisi di Carla Locatelli, come una delle produzioni più complesse ma anche più intriganti dello sperimentalismo dell'avanguardia. Se Stein riduce la scrittura a un linguaggio minimale e sincopato, Roger Fry – che a Firenze ha conosciuto Bernard Berenson, ed è venuto a contatto

con l'opera di Cézanne – quel tipo di linguaggio tenta di trasferirlo nella pittura, abbandonando, come ben evidenzia Valeria Bruni nel suo contributo critico, le istanze impressioniste, per affrontare una nuova essenzialità formale nei soggetti, siano essi ritratti che paesaggi.

E di essenzialità formale possiamo parlare anche per un'altra giovane e bellissima artista di nascita inglese, Mina Loy che, coinvolta, ancora una volta da Mabel Dodge, ha modo di conoscere nel suo salotto non solo gli Stein, ma altri intellettuali espatriati, sia europei che americani, che avranno una grande influenza per la sua educazione culturale. Nel saggio di Antonella Francini, la vita di Mina Loy, gli incontri e i suoi testi poetici vengono esaminati dettagliatamente per mostrare la crescita di questa giovane donna che ricercava una nuova coscienza femminile e, soprattutto, una nuova lingua per narrarla. A un'altra scrittrice, che in quegli stessi anni aveva abbandonato l'Inghilterra per l'Italia, è dedicato l'accurato studio di Maria Micaela Coppola che si concentra sulla produzione poetica di Radclyffe Hall (l'autrice del censuratissimo romanzo *Il pozzo della solitudine*), che, a differenza di Mina Loy, cercava in sé le motivazioni di quel nucleo 'maschile' che la attraversava e un nuovo linguaggio per descrivere i suoi amori lesbici e le sue inquietudini.

Di nuove sperimentazioni hanno parlato anche Federica Parretti e Laura Caretti aprendo un'interessante prospettiva su due figure di grande fascino nella Firenze dell'inizio del Novecento: Isadora Duncan e Gordon Craig. Se Parretti, da coreografa, ha ripercorso le suggestioni fiorentine di Isadora davanti alla *Primavera* del Botticelli, così emozionanti da determinarne scelte rivoluzionarie – per l'epoca – come danzatrice, Laura Caretti, da storica del teatro, ha completato il sodalizio dello scenografo e regista Gordon Graig con l'affascinante Isadora, ricreando l'atmosfera della messinscena di *Romersholm* al teatro della Pergola per la volubile Eleonora Duse.

Con i saggi finali il lettore potrà, infine, entrare in una dimensione più decisamente 'modernista' e avvicinarsi alla vita e alle opere di artisti che hanno attraversato, per così dire, quasi tutto il Novecento e per i quali, ancora una volta, la Toscana fu uno spazio vitale nel

quale rifugiarsi o risiedere. Se lo scoppio della prima guerra mondiale obbligò numerosi di quelli che sono stati fin qui considerati a riparare in patria o in luoghi non contaminati dal conflitto, ponendo fine, con la loro partenza, ad anni unici e irripetibili per la vivacità e l'originalità culturale, altri, più giovani, a Firenze vi ritorneranno, soggiornando e scrivendo opere anche di grande spessore, come *Lady Chatterley's Lover* di D. H. Lawrence, pubblicato dalla Tipografia Giuntina nel 1928.

Al primo romanzo di E. M. Forster è dedicato l'interessante contributo di Francesca Di Blasio, che ripercorre l'intreccio di *Monteriano* (così è conosciuto in italiano *Where Angels Fear to Tread*, dal nome di un paese toscano coniato dall'autore), ponendo in luce – nell'amore di una giovane donna inglese per un italiano – le differenze ambientali, comportamentali e culturali esistenti tra i due paesi. Con il saggio di Mark Roberts si esamina, invece, l'atmosfera fiorentina degli anni '20 e '30 del Novecento dove espatriati di talento, amici dell'eccentrico Reginald Turner, si ritrovavano nella libreria antiquaria di Pino Orioli sul Lungarno Corsini: tra questi, oltre a Norman Douglas, anche D. H. Lawrence che nel romanzo *La verga d'Aronne* immortalò gli amici nei personaggi di James Argyle (Norman) e di Algy Constable (Reginald). Alla "flowery Tuscany" di D. H. Lawrence e, in particolare, alle pagine di viaggio dal titolo *Luoghi etruschi*, si rivolge, invece, lo sguardo di Stefania Michelucci, attenta a rilevare quella 'modernità' che l'artista aveva percepito intensamente nelle produzioni pittoriche del popolo che tanti secoli prima aveva vissuto nella Maremma toscana e laziale e che i Romani avevano contribuito ad annientare. Da Villa Mirinda, sulle colline di Scandicci, dove soggiornò dal 1926 al 1928 – e dove tra gli amici più intimi vi era Aldous Huxley incantato dalla bellezza della campagna, come mette bene in luce Susan Payne – Lawrence, talvolta, si recava al Castello di Montegufoni, vicino a Montespertoli, una splendida costruzione risalente al 1200 che, nel 1909, era stata acquistata da Lord George Sitwell, per farne una residenza alternativa a quella di Renishaw, in Inghilterra. E a Lord George, a Lady Ida e ai loro tre figli – Osbert, Edith, e Sacheverell – è indirizzato il saggio di Mirella Billi che ne

ripercorre le innumerevoli bizzarrie e le eccentricità, mentre l'analisi di Giovanna Silvani integra il ritratto di Edith Sitwell, sicuramente la più artisticamente dotata dei fratelli, indagando alcune pregevoli poesie sul secondo conflitto mondiale.

*Last, but not least*, Violet Trefusis, l'ultima (insieme a Lord Acton) di una generazione che ha contribuito a tenere alto il nome di Firenze nel mondo. Tiziana Masucci, che di Trefusis detiene i diritti, ha ricostruito l'atmosfera della magnifica Villa dell'Ombrellino a Bellosguardo che, negli anni '20, era stata comprata dalla madre, l'affascinante Alice Keppel (amatissima favorita del re Edoardo VII), e analizza alcuni romanzi di questa scrittrice che in gioventù aveva intensamente amato Vita Sackville-West: importante il legame di Trefusis con la città, specialmente durante l'alluvione del 1966, e struggente il desiderio di tornare dalla sua torre medioevale in Francia, dove ogni tanto risiedeva, alla Villa dell'Ombrellino nel 1972, per morire nel letto dove anni prima era spirata sua madre, Alice Keppel. È con Violetta, amica di Firenze, che scompare per sempre l'ultima grande 'eccentrica' del Novecento.

\* \* \*

Il convegno e la pubblicazione del presente volume sono stati realizzati grazie al sostegno di alcune prestigiose istituzioni fiorentine come il Consiglio Regionale della Toscana, nella figura del Presidente Alberto Monaci, il Gabinetto G. P. Vieusseux, nella figura della Direttrice Gloria Manghetti, il British Institute of Florence, nella figura della Direttrice Sara Milne, e l'Associazione Culturale Il Palmerino. Si ringraziano anche le Università di Firenze e Trento per aver offerto il loro patrocinio.

Un sentito ringraziamento va a tutte le persone che con entusiasmo e stima hanno partecipato e contribuito alla riuscita di questa avventura che, ancora una volta, ha avuto come fulcro Firenze e la Toscana in una prospettiva internazionale. Oltre alle studiose e agli studiosi, qui è doveroso ricordare: la Consigliera Regionale Daniela Lastrì, il Capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio Regionale della

Toscana Francesco Pacini, il Dott. Alessandro Lo Presti, la Dott.ssa Cinzia Dolci e il grafico Patrizio Suppa. La mia gratitudine va anche a Claudia Corti, Marino Biondi, Valerio Viviani e Loretta Innocenti che in modo brillante e competente hanno condotto le diverse sessioni del convegno.

Un ringraziamento particolare a Cosimo Posarelli e a suo padre che come proprietari del Castello di Montegufoni hanno permesso di utilizzare le splendide immagini dello studiolo di Sir George Sitwell affrescate da Gino Severini.

E, infine, un ringraziamento a Lea Vergine, nota critica d'arte, che è stata presente all'apertura del convegno nel giugno del 2011, anticipando i punti salienti della mostra da lei ideata e curata – “Un altro tempo: Tra Decadentismo e Modern Style” – che si è aperta con grande successo di critica e pubblico al Mart di Rovereto il 22 settembre 2012.

*Serena Cenni*



Ornella De Zordo

## **“Italia amore mio”: vita avventurosa di Jessie White Mario**

### **1. Centocinquanta anni di silenzio**

A chi sia capitato tra le mani il *Guardian* del 22 maggio 2011, non sarà sfuggito un singolare articolo dal titolo “Englishwoman is hailed as a heroine of Italy’s unification struggle” che campeggiava nell’edizione domenicale del più noto quotidiano progressista britannico. L’autore, Tom Kington, vi illustrava ampiamente la recentissima biografia che Paolo Ciampi ha dedicato alla scrittrice e giornalista inglese Jessie White Mario, contribuendo a riscattare da un silenzio durato 150 anni una delle vere protagoniste del Risorgimento italiano.<sup>1</sup>

“Miss Urano” – come l’aveva battezzata l’amico Giuseppe Mazzini con un appellativo così calzante che le rimarrà cucito addosso per sempre – non solo si infervorò per la causa italiana ma fece davvero dell’Italia la sua patria adottiva: tanto da trascorrere qui tutta la sua vita avventurosa, dal 1854 quando vi giunse a 22 anni, fino alla morte avvenuta proprio a Firenze nel 1906.

Jessie White ebbe un ruolo centrale, anche se finora misconosciuto, nelle vicende risorgimentali della nostra penisola, grazie ad alcune caratteristiche su cui vale la pena soffermarsi anche per un dovere di memoria politica e letteraria. Fu insieme una donna d’idee – intellettuale, scrittrice e giornalista – e una donna d’azione, attiva in ben quattro campagne militari al seguito di Garibaldi come infermiera, nonché responsabile dell’ospedale di campo dell’eroe dei due mondi. Già questo basterebbe per qualificarla come figura di straordinario rilievo; ma vi è un terzo elemento che la contraddistingue ancor più nettamente: il suo costante interesse per l’aspetto sociale e il suo tenacissimo impegno per far emergere le disegualianze e le ingiustizie nell’Italia di metà Ottocento.

Jessie White combatté, insomma, con grande generosità non solo per un'Italia libera da dominazione straniera, unita e repubblicana, ma soprattutto per un'Italia che fosse più giusta. Questo mi sembra un tratto che la distingue dalle molte personalità di rilievo dell'epopea risorgimentale, ricollegandosi direttamente non solo al suo carattere forte, ribelle e indipendente, ma anche alla sua particolare formazione culturale in un'Inghilterra in cui trovavano rifugio esuli e perseguitati politici di tutta Europa.

## 2. Donna d'azione

Era nata a Portsmouth nel 1832 – proprio l'anno di una importante riforma elettorale che estendeva il diritto di voto, qualificando l'Inghilterra come terra apprezzata dai liberali di tutta Europa – in una famiglia di costruttori navali, e si era formata in un ambiente in cui il pensiero di John Stuart Mill e di Herbert Spenser diffondeva principi filosofico-sociali improntati al liberalismo democratico.

Seguì un ottimo percorso di studi, dapprima a Londra e poi a Parigi, dove si iscrisse alla Sorbona e dove frequentò ambienti liberali e repubblicani. Qui, nel 1852, incontra Emma Roberts, agiata vedova amica di famiglia che aveva, all'epoca, un rapporto sentimentale con Giuseppe Garibaldi e che le propone di accompagnarla a Nizza come segretaria. Per la giovane, già vicina ai circoli culturali e politici inglesi che guardavano all'ideologia risorgimentale italiana con simpatia, come la “Società degli amici dell'Italia” che frequentò attivamente, era un'occasione insperata per conoscere uno dei personaggi più affascinanti del Risorgimento. E affascinata rimase dalla personalità di Garibaldi, tanto da fargli di getto una promessa che nessuno poteva allora sapere quanto sarebbe stata rispettata alla lettera: “D'ora in poi dedicherò tutta la mia vita a combattere gli oppressori”.<sup>2</sup> Il rapporto con Garibaldi continuò per lettera negli anni seguenti.

Tornata in Inghilterra, nel 1856 conobbe l'altro grande italiano con il quale aveva già intessuto una stretta corrispondenza epistolare e al quale la legherà un rapporto di stima e di amicizia per tutta la vita: Giuseppe Mazzini. Nel frattempo aveva cercato in ogni modo

di essere ammessa alla Facoltà di Medicina allora preclusa alle donne e, infatti, tutte le sue richieste furono respinte. Ma di questi rifiuti Jessie fece un atto pubblico, denunciando quanto fosse difficile proseguire e ampliare la strada percorsa da Florence Nightingale e diventare una donna medico, non una semplice infermiera.

Nel 1857 Jessie White, che già si faceva conoscere come giornalista, ritorna in Italia e arrivando in treno alla stazione trova ad accoglierla un gruppo di mazziniani che intonano addirittura la Marsigliese mentre il *Il giornale del popolo* saluta pubblicamente il suo arrivo. Nulla a che vedere con il viaggio in incognito che avrebbe dovuto essere, vista l'aria che tirava nei confronti di Mazzini che viveva nascosto in casa dell'amico Alberto Mario, colui che le sarebbe poi stato marito e compagno per il resto della sua vita.

Ormai conosciuta sostenitrice e attivista mazziniana, fu ben presto arrestata e rinchiusa in prigione, condividendo con molti altri, compreso lo stesso Alberto Mario, uno stesso destino di persecuzione. Dopo aver sopportato senza abbattersi i quattro mesi di carcere, fu colpita da un ordine di espulsione dall'Italia come soggetto indesiderato per il ruolo avuto in alcuni episodi insurrezionali, ruolo da lei niente affatto smentito durante gli interrogatori nei quali si vantava con orgoglio di conoscere “un certo Mazzini” e di considerarlo “il Cristo del secolo”. Seguono mesi di viaggi dedicati a propagandare la causa italiana nel mondo, Londra e anche New York dove Jessie teneva conferenze che appassionavano incredibilmente la platea e infiammavano i cuori degli ideali mazziniani contro il regno Sabauda, e dunque in contrasto con le posizioni di Garibaldi che, a differenza di Mazzini, riteneva si dovesse contare sull'appoggio dei Piemontesi per liberare l'Italia e unificarla.

Insieme a Alberto Mario, torna di nuovo in Italia per partecipare al conflitto franco-piemontese contro l'Austria al fianco di Garibaldi e dei suoi Cacciatori delle Alpi. A fermarla un altro arresto, un altro mese di prigionia e una nuova espulsione in Svizzera, dove i due conosceranno Carlo Cattaneo. Ma sostenere gli ideali mazziniani non implicava per Jessie allontanarsi da Garibaldi e dalle sue azioni.<sup>3</sup> Anzi, la sua sfida costante fu quella di conciliare il contrasto tra i due

capi storici del Risorgimento italiano, cercando di comporlo anche con il federalismo di Cattaneo a cui aveva aderito il marito. Impresa votata al fallimento, ma che dimostra l'infaticabile forza di connessione e di valorizzazione di apporti politici e ideologici diversi che Jessie White incarnò in quegli anni.

Di fatto la vulcanica attivista non si fermava di fronte a niente. Adesso era giunta l'ora di far fruttare la pratica infermieristica caparbiamente acquisita nelle corsie degli ospedali londinesi anche senza diploma. Le servì per il ruolo che avrebbe ricoperto al fianco del generalissimo in quattro battaglie a cominciare dalla spedizione dei Mille: il 10 giugno del 1860 si imbarcava a Genova sulla nave "Washington", insieme a volontari e medici italiani e stranieri. Fu lei, giunta a Palermo, a presentarsi al quartier generale e a proporre a Garibaldi di farsi carico dell'organizzazione di un corpo di ambulanze per il suo esercito. In questa veste seguì tutta la campagna di Sicilia e poi fino a Napoli, mettendo a rischio la propria vita sul campo di battaglia dove, se occorreva andava, di persona a soccorrere i feriti sotto le cannonate dei Borboni.

Ancora l'azione e le idee combinate insieme: instancabile, coraggiosa, sostenuta da un fuoco ideale che sembrava renderla invulnerabile. A Napoli ricevette ben due medaglie d'oro per il ruolo svolto nelle campagne garibaldine. Aveva allestito il primo ospedale garibaldino nel monastero di monte Pellegrino sopra la città di Palermo, arruolando molte donne del luogo e procurando medicinali e materiale medico di ogni tipo (persino arti artificiali) attraverso uno degli strumenti che sapeva maneggiare meglio: una lettera efficacissima che aveva inviato a tutti i maggiori giornali inglesi.

Tale la riuscita della sua attività organizzativa, di propaganda e di competenza medica che continuò in questo ruolo nelle campagne successive: nella battaglia del Volturno e sull'Aspromonte, dove assistette di persona Garibaldi ferito al piede destro dalla famosa pallottola. Sempre in prima linea, non lascerà più l'Italia allontanandosi solo per portare nel mondo la sua instancabile azione di ambasciatrice del tricolore, instancabile nel raccogliere fondi, acquisire simpatie, procurare sostegno.

Si ferma a Firenze, a Bellosguardo, negli anni forse più felici per lei; sono gli anni di Firenze capitale (dal 1862 al 1866), e li frequenta i Trollope, Isabella Blagden, Sara Nathan e molti altri patrioti italiani a cominciare da Francesco Crispi fino al più umile fornaio Dolfi, che li ospita a casa sua, e poi trova quel bellissimo appartamento in affitto vicino al muro della villa dell’Ombrellino. Ma non si ferma mai del tutto: è con Garibaldi a Mentana, a Porta Pia e persino in Francia, dove segue l’esercito dei Vosgi ormai solo come giornalista. Poi, col passare degli anni, si dedicherà alla causa, sempre più attraverso le armi intellettuali di giornalista e scrittrice.

### 3. Donna d’idee

Solo dopo aver compiuto quarant’anni, Jessie rinunciò alle battaglie combattute sul campo per dedicarsi a quelle, altrettanto appassionate, ingaggiate con la penna. “Ora l’azione è ciò che scrive. È raccontare e denunciare, è scuotere dall’indifferenza e dalla rassegnazione, è seminare sdegno per l’ingiustizia e speranza per il futuro”, come scrive Ciampi.<sup>4</sup> Incredibile la mole di scritti che le si possono attribuire dal 1866 fino all’anno della morte quando lasciò incompiuti, o non ancora pubblicati, saggi, articoli e volumi, biografie e indagini sociali nell’Italia post-unificazione. Tutte queste forme di scrittura furono da lei praticate con eguale tenacia e talento, e in tutte emerge la sua vocazione di giornalista militante.

L’intera sua attività letteraria è strettamente legata all’impegno per la causa italiana; incoraggiata da Mazzini, fin da giovanissima aveva pubblicato articoli sulla stampa inglese e organizzato cicli di conferenze in Inghilterra, Scozia e Stati Uniti. Oratrice quanto mai efficace, era dotata anche di un’incredibile facilità di scrittura, che mise a frutto fin da giovanissima nella attività giornalistica: fu una delle prime donne a fare giornalismo d’inchiesta e per lunghi periodi fu l’unica sua fonte di sopravvivenza.<sup>5</sup> Aveva una collaborazione con il londinese *Daily News* che continuò sporadicamente per molti anni, ma scriveva anche per la *Nuova Antologia* e su alcuni quotidiani italiani (*Il Tempo*, *Il Pungolo*, *La Lega della democrazia*, la *Riforma*, la *Rivista repubblicana*). Tra le sue collaborazioni giornalistiche spicca-

no i 143 articoli pubblicati dal 1866 al 1906 sul settimanale new-yorkese di orientamento liberal-democratico *The Nation*.<sup>6</sup> Questo fu il megafono attraverso il quale si diffuse in America l'immagine dell'Italia raccontata dal punto di vista di una militante, raccogliendo le simpatie di un gran numero di lettori verso un Paese giovane e travagliato, attraversato da spinte ideali e afflitto da povertà e ineguaglianze sociali.

La capacità propagandistica della giornalista era legata a uno sguardo lucido e mai appannato da sentimentalismi, tanto da risultare scomodo quando si trattava di denunciare inadempienze e delusioni verso i governi dell'Italia unita. Libera da ogni asservimento partitico, le sue critiche si rivolgono apertamente non solo alla monarchia dei Savoia e al "re fuggitivo" Vittorio Emanuele II, ma anche contro i partiti della destra conservatrice e di una sinistra divisa e trasformista ("i membri della sinistra sono in gran parte nuovi alla vita parlamentare e sono del tutto inesperti [...] i radicali hanno una fretta eccessiva ; non hanno un programma finanziario definito, né un programma di guerra").<sup>7</sup>

La denuncia, senza soggezioni né esitazione, dei limiti del sistema politico italiano aveva tanta più forza in quanto proveniva da un'osservazione diretta, avendo assistito come cronista, in prima persona, ai lavori della Camera prima a Firenze (i primi articoli sono scritti, infatti, nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio), e poi a Roma. Fedele al suo carattere coraggioso e indipendente non fa sconti, insomma, a nessuno. Nel corso degli anni seguirà con grande attenzione l'attività parlamentare criticando la burocrazia della macchina governativa, le lungaggini dei lavori delle commissioni del Parlamento e condannando pubblicamente il trasformismo di Depretis e l'autoritarismo o "megalomania",<sup>8</sup> come la definisce, del vecchio amico Crispi. Non avrà paura di diventare un personaggio scomodo nella nuova retorica dell'Italia unita.

Intanto il suo interesse si concentrava sempre di più sui temi sociali. Scrisse del brigantaggio nel meridione, della miseria di Napoli, della vita nelle solfare in Sicilia, delle condizioni dei contadini nelle campagne. Tutte inchieste condotte in prima linea, con la stessa de-

terminazione con cui aveva partecipato alle campagne garibaldine e con lo stesso obiettivo: un’Italia non solo unita ma giusta. Lo fece a rischio perfino della propria salute, come quando si inoltrò nei bassi napoletani appestati dal tifo, per ritrarre con realismo e denuncia sociale quello che pochissimi avevano visto e di cui nessuno aveva scritto. Da questa sconvolgente esperienza nacquero una serie di articoli usciti sulla prima pagina de *Il Pungolo* dalla primavera all’autunno del 1876, poi il volume *La miseria in Napoli* (Le Monnier, 1877), di poco precedente a *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao, che fu una delle prime grandi inchieste nella storia del giornalismo italiano.

Sulla stessa linea seguono *Le miniere di zolfo in Sicilia* nella *Nuova Antologia* (due puntate, febbraio 1894), poi *Il sistema penitenziario e il domicilio coatto in Italia* (cinque interventi su *Nuova Antologia* dal luglio al settembre 1897) e il volume *Le opere pie e l’infanticidio legale* (Rovigo, Minelli 1897). Sempre denuncia, indignazione, volontà di giustizia, mai retorica e magniloquenza. Quest’inglese in Italia insegnava la fedeltà delle idee di chi non era mai restata a guardare.

Difficile racchiudere dunque la scrittrice Jessie White Mario nello stereotipo della tipica eroina risorgimentale, anche se tra i suoi scritti più noti troviamo le biografie dei grandi eroi del Risorgimento italiano: *Garibaldi e i suoi tempi* (Milano, 1884), *Vita di Giuseppe Garibaldi* (Milano, 1893), *Della vita di Giuseppe Mazzini* (Milano, 1886), e ancora *Agostino Bertani e i suoi tempi* (Firenze, 1886), il medico con cui si era trovata a lavorare sui campi di battaglia. Certo, materiale e fonti di prima mano non le erano mancati, su quei tempi di cui ci restituisce un affresco non solo storico, ma anche privato e intimo. L’attualità di tale visione è del resto confermata anche oggi se, parlando dei festeggiamenti per i 150 anni dell’Unità d’Italia, Roberto Saviano scrive in un articolo su *La Repubblica* del 3 marzo 2011 che “Vale più, per comprendere Garibaldi, una pagina di Jessie White che intere bibliografie che riempiono le biblioteche”.<sup>9</sup>

Moriva nel 1906 a Firenze, dove si era trasferita dieci anni prima, e dove si manteneva insegnando inglese alle scuole magistrali (Istituto del Magistero), con incarichi precariamente rinnovati ogni anno e sognando di essere finalmente stabilizzata, ma rifiutando con orgo-

glio il sussidio statale che le avrebbe consentito di dedicarsi a terminare i molti scritti avviati. “Non posso accettare doni né pensione per aver curato le ferite né per aver scritto le vite dei vostri grandi”, scriverà a Villari, “Ma vorrei giustizia”.<sup>10</sup> Lei, che aveva destinato tutti i suoi averi alla causa italiana, muore povera e verrà praticamente dimenticata dalla Storia ufficiale.

Non fu l'unica. Centocinquanta anni fa, in un mondo che le voleva ubbidienti, dedite alla famiglia e silenziose, furono molte le donne che fecero, invece, il contrario: disobbedirono, viaggiarono e presero la parola. Troppo poco vengono ricordate quelle donne che hanno contribuito al lungo e tormentato processo dell'Unità d'Italia, che oggi si festeggia con importanti celebrazioni tutte declinate al maschile. Eppure furono tante le “sorelle d'Italia” che, come Jessie White, coraggiosamente intrapresero il cammino della lotta e dell'azione. Donne di estrazione sociale e culturale diversa, che sfidarono le convenzioni familiari, infrangendo clamorosamente le regole che le tenevano lontane dalla grande Storia.

Pochi o nulli i riconoscimenti ufficiali; queste donne restano invisibili nella retorica virile e nazionalista che avvolge ancora oggi il racconto del Risorgimento italiano. Cominciamo a riconoscerle e a riscattarle queste nostre sorelle d'Italia.



## Note

- 1 Ciampi, Paolo. *Miss Uragano: La donna che fece l'Italia*. Firenze: Romano Editore, 2010.
- 2 Gerosa, Guido. “Introduzione” a White Mario, Jessie. *Vita di Garibaldi*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1986, p. XII.
- 3 Del rapporto con gli ideali mazziniani e con l’azione di Garibaldi tratta approfonditamente Rossella Certini, in *Jessie White Mario: Una giornalista educatrice tra liberalismo inglese e democrazia italiana*. Firenze: Le Lettere, 1998.
- 4 Cfr. Ciampi, Paolo. Cit., p. 239.
- 5 Su questo aspetto si veda, in particolare, il già citato libro di Rossella Certini.
- 6 Si veda, in merito, *La “Nuova Italia” nelle corrispondenze americane di Jessie White Mario 1886-1906*. A cura di Ivo Biagianti. Firenze: Centro Editoriale Toscano, 1999.
- 7 White Mario, Jessie. “I partiti in Italia”, in *The Nation* 22 febbraio 1866.
- 8 White Mario, Jessie. “Crispi”, in *The Nation* 29 agosto 1901.
- 9 Saviano, Roberto. “Garibaldi, il rivoluzionario globale che sapeva sognare per tutti”, in *La Repubblica* 17 marzo 2011.
- 10 Cfr. Ciampi, Paolo. Cit., p. 301.

## Riferimenti bibliografici

Biagianti, Ivo (a cura di). *La "Nuova Italia" nelle corrispondenze americane di Jessie White Mario 1886-1906*. Firenze: Centro Editoriale Toscano, 1999.

Certini, Rossella. *Jessie White Mario: Una giornalista educatrice tra liberalismo inglese e democrazia italiana*. Firenze: Le Lettere, 1998.

Ciampi, Paolo. *Miss Uragano: La donna che fece l'Italia*. Firenze: Romano Editore, 2010.

Gerosa, Guido. "Introduzione" a White Mario, Jessie. *Vita di Garibaldi*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1986.

Saviano, Roberto. "Garibaldi, il rivoluzionario globale che sapeva sognare per tutti", in *La Repubblica* 17 marzo 2011.

White Mario, Jessie. "Crispi", in *The Nation* 29 agosto 1901.

White Mario, Jessie. "I partiti in Italia", in *The Nation* 22 febbraio 1866.

Nick Ceramella

## If Garibaldi Had Been Prouder



*Garibaldi's Monument at Gianicolo, Rome.*

### 1. Socio-Historical Background

Last year we celebrated the 150<sup>th</sup> anniversary of Italy's Unification, counting among its protagonists Giuseppe Garibaldi, a remarkably charming and charismatic figure. So much has been written about this hero and the Italian "Risorgimento" from the historical perspective, but you can find really very little about that in English literature. Yet, D. H. Lawrence does represent an exception, making a passing, though intriguing, reference to Garibaldi in *Sea and Sardinia*. However, given his exceptional eclecticism, he had an interest also in historical events and wrote *Movements in European History*, one of his least known works; this is a series of vivid sketches, ranging from ancient Rome to the Guelphs *vs* Ghibellines struggles, and their successive development under different names, up to the

Unification of Italy and the rise of Fascism in the 1920s. Moreover, going through these pleasantly readable essays, one can realize the close relationship between *Movements* and the writer's fiction and vast correspondence.

Especially in his letters, Lawrence has offered us a firsthand and incredibly lively cross-section of Italy, a country he was simply enthralled by for most of his life, although, as shown by his works, his true passion seems to have been one region in particular, Tuscany. In any case, it is through his eyes that we can see how Italy and Italians have always existed abroad and especially in the minds of some major European artists, while the average Italian was paradoxically unaware of that, or was even indifferent. But everybody agrees that Italy, the cradle of western civilization is much older than 150 years, for it already existed in Dante's and Petrarca's verses as in the works of many other artists. It is thanks to people like them that the country grew as one, until the leading figures of the "Risorgimento" took action and made the old-standing dream come true.

And here arises an intriguing thought I would like to share with Lawrence, when he wonders what could have happened "if Garibaldi had been prouder". Before proceeding, we need to see how Lawrence's manifest interest in history came out. The whole thing started in 1918, when he was commissioned a textbook for British secondary schools by Oxford University Press. After four years, hoping to avoid that his real name were associated with the banning of *The Rainbow* back in 1915, he had *Movements in European History* published under the name Lawrence H. Davidson. In the Introduction to this textbook, he states that he meant to draw a map of "the great, surging movements which rose in the hearts of men in Europe".<sup>1</sup> He begins from the beginning, dedicating the first chapter to ancient Rome which allows him to express the long-life enthralling attraction of Italy:

By the year 275 B.C. Rome was mistress of Italy, south of the Po. The peninsula of Italy lies in the centre of the Mediterranean, the city of Rome lies in the centre of the peninsula, and the

Mediterranean, as its name says, was the centre of the world at that time.<sup>2</sup>

The tone of *Movements in European History* is thus set. While re-constructing the history of Italy, Lawrence focuses his attention on the contribution given by three of the greatest Florentines of the Renaissance. (I believe, incidentally, that is where and when we find the very roots of his infatuation with Tuscany):

Perhaps the most wonderful century in all our Europe's two thousand years is the fifteenth century.

This splendid century was most glorious in Italy. But the beginnings of the glory lay in the two centuries preceding. Already in 1250 the noble citizens of Florence were resplendent in their palaces, the guilds were formed, the city was alert and alive, ready for great things. In 1265 the first world-famous Florentine, Dante Alighieri was born. [...] The next great man of letters was Petrarca. He too was the son of a Florentine, but he was born in 1304 at Arezzo, to which city his father had retired when exiled from Florence by the same decree which exiled Dante. [...] The third great Italian writer of his time was Boccaccio. He was Petrarca's good friend. Boccaccio was also a Florentine, born in 1313.

Though the great cities of Italy were established upon peace and commerce, they were by no means peaceful. They were liable at all times to attack. And they were ready in their jealousy to fight a rival city. [...]

Lorenzo de' Medici became Tyrant of Florence. He is called the Magnificent, Lorenzo il Magnifico. He was one of the most splendid men in the Renaissance. [...]

The three greatest painters of the day were Leonardo da Vinci, Michael Angelo, and Raphael. Leonardo and Michael Angelo were both Florentines.<sup>3</sup>

Then, Lawrence nimbly passes on to make a detailed account of the three Italian Wars of Independence and emphasises the key role played by Garibaldi. He says that the General ventured into an incredible enterprise when, on 5 May 1860, without Cavour's

consent, he gathered his famous Thousand and sailed from Quarto (near Genoa) to Sicily. Even if he conquered the island and crossed the Straits of Messina to Calabria, reaching Naples where he was received “with frenzy of joy, the Neapolitan fleet came over to him and the Italian cause”,<sup>4</sup> the situation did not develop as hoped by the General. In Lawrence’s words:

His dream of a united Italian people, inspired with one free spirit, was broken for ever. The South could never be as the North. [...]

So in pouring rain, Garibaldi and Victor Emmanuel rode into Naples side by side, both in bad tempers. They got on each other’s nerves, but the loudest cheering was for Garibaldi, which annoyed Victor Emmanuel.

Next day rather wistful, Garibaldi left for his little island farm Caprera, a poor man, choosing to be poor. The King and his party were not sorry he was gone. After all, such a man was a threat to heir class privileges, by his very existence, and a thorn in the flesh of royal importance.<sup>5</sup>

After all, Lawrence, one day, on overlooking at Calabria from his Taormina house, had already made a similarly bitter comment to the end of Garibaldi’s adventurous story in *Sea and Sardinia*:

Aspromonte! Garibaldi! I could always cover my face when I see it, Aspromonte. I wish Garibaldi had been prouder. Why did he go off so humbly, with his bag of seed-corn and a flea in his ear, when His Majesty King Victor Emmanuel arrived with his little short legs on the scene. Poor Garibaldi! He wanted to be a hero and a dictator of free Sicily. Well, one can’t be a dictator and humble at the same time. One must be a hero, which he was, and proud, which he wasn’t. Besides people don’t nowadays choose proud heroes for governors. Anything but. They prefer constitutional monarchs, who are paid servants and who know it. That is democracy. Democracy admires its own servants, and nothing else. And you couldn’t make a real servant even of Garibaldi. Only of His Majesty King Victor Emmanuel. So Italy chose Victor Emmanuel, and Garibaldi

went off with a corn bag and a whack on the behind, like a humble ass.<sup>6</sup>

According to the way Italian affairs have been developing in the past couple of decades, Lawrence's wish that Garibaldi had been prouder is still a topical point. As suggested by the writer, he could have become the "dictator" of a new country. But most importantly, let's not forget that this term did not have then the negative connotation it has today.<sup>7</sup>

In fact, Garibaldi's idea of dictatorship was based on the principles of freedom and democracy, as proved by his fighting for these very ideals in South America, gaining him the epithet: "the hero of the two worlds". From this point of view, the acknowledgement he has received from Barack Obama, President of the United States, in a letter sent to the Italian President, Giorgio Napolitano, is really remarkable. Here, he pays homage to our national hero, seen as a liberator and inspirer of future democratic societies:

On March 17, Italy celebrates the 150<sup>th</sup> anniversary of its unification as a single state. On this day, we join with Italians everywhere to honor the courage, sacrifice, and vision of the patriots who gave birth to the Italian nation. At a time when the United States was fighting for the preservation of our own Union, Giuseppe Garibaldi's campaign for the unification of Italy inspired many around the world in their own struggles, including the 39<sup>th</sup> New York Infantry, also known as "The Garibaldi Guard". Today, the legacy of Garibaldi and all those who unified Italy lives on in the millions of American women and men of Italian descent who strengthen and enrich our Nation.

NOW, THEREFORE, I, BARACK OBAMA, President of the United States of America, by virtue of the authority vested in me by the Constitution and the laws of the United States, do hereby proclaim March 17, 2011, as a day to celebrate the 150<sup>th</sup> Anniversary of the Unification of Italy. I encourage all Americans to learn more about the history of Italian unification and to honor the enduring friendship between the people of Italy and the people of the United States.

IN WITNESS WHEREOF, I have hereunto set my hand this

sixteenth day of March, in the year of our Lord two thousand eleven, and of the Independence of the United States of America the two hundred and thirty-fifth.<sup>8</sup>

## 2. Lawrence's View of Italy Through His Wide Variety of Writings

Lawrence's correspondence, now available in the Cambridge University Press edition, offers a striking confirmation of the continuity between his literary works and his epistolary skills. Going through the letters is a most involving experience, one cannot but be struck by his acumen to catch all sorts of aspects of Italian daily life, as well as some deeper features branding a whole population, up to the point that an Italian may sometimes even feel like being one of the people Lawrence refers to in the letters. But I must admit that it was only after seeing the whole corpus of letters collected together that I have realized that a great deal of them were written in Italy or were related to Italy somehow. They are indeed most telling with respect to Italians' customs and mentality, while showing Lawrence's genuine response to the historical events of the time and the many people he met.

As we can see from his first letter from Lake Garda, the first place he saw in Italy in 1912, it was love at first sight, "It is quite beautiful, and perfectly Italian",<sup>9</sup> he wrote to the critic Edward Garnett on 7 September. And nine days later, he made reference to the "piazza" as a favourite meeting place with Italians, telling Garnett that at Gargnano, "there is a lovely little square, where the Italians gossip [...]".<sup>10</sup> On 17 September, he said to Arthur McLeod: "I'm on the Lago di Garda. Riva is still Austria, but as Italian as an ice-cream man".<sup>11</sup> These letters undoubtedly show that Italy and Italians existed in Lawrence's mind too, even before coming to this country. Actually, I have come to the conclusion that, apart from a few other of his works, there is nothing better than the letters to find out what Lawrence really thought of Italy and her inhabitants. They prove he travelled everywhere and spent a long time there, though going in and out of the country, he ended up there in the last few months before he died eventually. So, following one of his ups and downs, when feeling again in a favour-



able mood toward Italy, he wrote to his Florentine friend, Pino Orioli, from Maiorca (9 May, 1929): “I much prefer Italy – and of course, so does Frieda”.<sup>12</sup> In fact, he did go back to Florence, though only for a short visit, to leave the country for good on 16 July. It is self-evident that Lawrence, like the many other members of the Anglo-American expatriates’ community, developed an infatuation with Florence and Tuscany.

By 3 October 1912, he and Frieda settled down at Gargnano, and he wrote to Edward Garnett a letter manifesting their enthusiasm and appreciation for the simple Italian life style:

And in the kitchen there’s a great open fireplace, then two little things called fornelli – charcoal braziers – and we’ve got lots of lovely copper pans, so bright. Then I light the fornello and we cook. It’s an unending joy. [...] And – in Rome etc – we eat spaghetti and risotto and so on, all of our own making. [...] Everything outside is Italian and weird and tumble-down, and seems to belong to the past.<sup>13</sup>

That Lawrence loved Italy is a fact, yet there were things that made him furious with her, such as the inefficiency of public services, the fact that people did not at times take work seriously, and threw the favourable *cambio* pound to lira at his teeth. But he did not ignore certain serious problems, as the unprecedented immigration wave affecting Italy very badly.

He raised this issue with May Holbrook in a letter, posted from Lerici on 22 February, 1914, showing his acumen on analysing the Italian situation and its social implications as far as the profound changes the country was undergoing:

Here almost every man has spent his time in America – seven years in Buenos Ayres, or in the United States. They will stay any longer in Italy to be peasants without money. – You know that here they work the land on the ‘half’ system. There is no rent. [...] They work and slave, they make a living, and save a little. But in ten years of America they can save as much as in a hundred years of Italy. And the men can’t settle any more. They

seem to have a nostalgia of restlessness. Italy is a country on the change, and suffering acutely. Fifty years ago, almost every man was a peasant. In one generation it has all changed. So that now the conditions are strange, there is a queer lethargy among women, and a queer, sad, gnawing restlessness among men. They leave their wives for seven years at a time – it is a queer business altogether. It is queer how the old, unconscious carelessness and fatalism of indisposition is working rapidly, decomposing, making the nation feverish and active. There is no religion to speak of. Catholicism is in disrepute. It is a queer country. When I think how practically that seven men out of ten emigrate from the villages round about, go for seven years at least – then the stability of the world seems gone. What is England and Italy and America, when they mix their populations as they do.<sup>14</sup>

From 1916, Italy becomes central and Lawrence's production starts to flow with works mainly associated with her. In 1919, he travels south to the Mediterranean – sun and freedom – away from the shock and limitations of war-time England.

In November, he reaches Florence where he writes many letters, expressing invariably his satisfaction for being in a place he liked so much, as is the case with the letter to Emily King in which he stresses how good it was to be in Italy:

It is very nice here – sunny – a charming room over the Arno – and good friends, where I can dine out. Truly, Italy is pleasant to live in.<sup>15</sup>

Equally interesting is what he says to Ada Clarke:

But I am quite happy here, in my room over the river – have English friends in the house, and dine with people in town. Florence is beautiful, and full of life and plenty.<sup>16</sup>

Nevertheless, Lawrence could not stay long in the same place, so the couple moved to Capri, where they got tired of that 'international' superficial attitude of the English community there that six days later they moved to Sicily, settling down at Fontana Vecchia, Taormina. Lawrence was enthusiastic of the place, but,

as he could easily change his mind, he got tired of Sicily too, and in a letter to Eleanor Farjeon (20 Jan 1921) said, "The south is so lifeless. There's ten times more 'go' in Tuscany".<sup>17</sup> It is clear that he believed in what he said, and this region was already in his heart. It is not an exaggeration if we say that Lawrence was particularly infatuated by Tuscany where he kept going virtually until the end of his days. In fact, during the Sicilian stay, he went there as well as to other places. However, one of the most important trips in that period was the visit to Sardinia, resulting in his second travel book, *Sea and Sardinia* (1921) which, together with *Twilight in Italy* (1916), is a fundamental piece of work to reconstruct the idea of Italy and Italians that Lawrence created. He as usual catches in them those very aspects characterising the essence of being Italian, but even more than that. For example, in *Sea and Sardinia*, I find his power of observation, extraordinary, as he remarks what Italians often overlook about themselves, since the majority of them think in *clichés*, especially concerning their idea about the north and the south divide of the country. Whereas, a passage such as the following demonstrates Lawrence's sharp sense of reality, allowing him to go beyond any form of stereotypical image of Sicilians. It is very early in the morning when he and Frieda are waiting for a train at Taormina station and he is pondering:

Humanity is, externally, too much alike. Internally there are insuperable differences. So one sits and thinks, watching the people on the station: like a line of caricatures between oneself and the naked sea and the uneasy, clouding dawn.

You would look in vain this morning for the swarthy feline southerner of romance. It might, as far as features are concerned, be an early morning crowd waiting for the train on a north London suburb station. As far as features go. For some are fair and some colourless and none racially typical. The only one that is absolutely like a race caricature is a tall stout elderly fellow with spectacles and a short nose and a bristling moustache, and he is the German of the comic papers of twenty years ago. But he is pure Sicilian.<sup>18</sup>

Then, while scrutinizing, Lawrence touches on another point, which is common to the majority of men in Italy, that is thinking of themselves as good-looking and physically attractive:

That is how they are. Each one thinks he is as handsome as Adonis, and as “fetching” as Don Juan. Extraordinary! [...] And that also is how they are. So terribly physically all over one another.<sup>19</sup>

Then Lawrence and Frieda take the train to Palermo eventually. And, with reference to the Don Juan figure, he says that a Juno kind of young woman sits in their compartment and makes him feel that she would like to be considered as a typical Italian man would see her:

She expects me to pay homage to her beauty: just to that: not homage to herself, but to her as *a bel pezzo*. She casts little aloof glances at me under her eyelids.<sup>20</sup>

And the day after, while they are approaching the port of Cagliari a most telling episode, for the purposes of this article, takes place. It shows that at the time Italians must have been particularly attached to their country:

The sailors – not sailors, some of the street-corner loafers, are hoisting the flag, the red-white-green Italian tricolour. It floats at the mast-head, and the femalish brother, in a fine burst of feeling, takes off his funny hat with a flourish and cries: “Ecco la bandiera italiana!”  
Ach, the hateful sentimentalism of these days.<sup>21</sup>

But there was the other side of the coin, showing that Italians have traditionally always felt their country did not offer them many opportunities. The problem was the long-lasting wave of immigration, especially towards America, which was depriving the country of its precious manpower. Such a thing could not possibly escape his notice. So Lawrence tells us about a young man in his early twenties, who wanted to emigrate to America to have a chance in life. He insisted with the writer that his wish was to:

*Andare fuori dall'Italia.* To go out of Italy. To go out – to go away – to go away. It has become a craving, a neurasthenia with them [Italians]. [...] And a few miles inland from the village he also has a property: he also has a land. But he doesn't want to work it.<sup>22</sup>

Eventually, just before departing, he gives him a little note. And a 'disconcerted' Lawrence says :

On the paper he had written his name and his address, and if anyone would like him as chauffeur they have only to say so. On the back of the scrap of paper the inevitable goodwill: *Auguri infiniti e buon Viaggio.* Infinite good wishes and a good journey.

I folded the paper and put it in my waistcoat pocket, feeling a trifle disconcerted by my responsibility. He was such a dear fellow and such bright trustful eyes.<sup>23</sup>

It is self-evident that apart from certain stereotypes, all in all, it must be said Lawrence has usually come out with a truthful as ruthless picture of Italians, regardless of their area of origin. On a more fact/history-based approach, it is worth recalling here that, once back from Sardinia, Lawrence wrote a couple of extremely interesting letters, putting us to the picture with respect to an Italy he knew really well. The first letter, dating 2 March 1921, was for his Russian friend Koteliansky, reading:

I think Italy will not revolute any more. The thing will settle down to a permanent socialisti v. fascisti squibbing – the old Italian faction, Guelph and Ghibelline – and so the house will come down to bits. It will have no one smash, like Russia.<sup>24</sup>

Two days later he wrote to Dr Anton Kippenberg:

The Italian official opinion is that there will be *no* social revolution. Italy has gone back to her old method: split into two factions, Guelph and Ghibelline again, and is going merely to tear her own entrails. The Socialisti and the Fascisti will just tear Italy to pieces, gradually, till she falls into a number of divided states

again: for neither party will triumph, because neither party *wants* to triumph. – But if there is outside pressure – foreign war – they will amalgamate at once.<sup>25</sup>

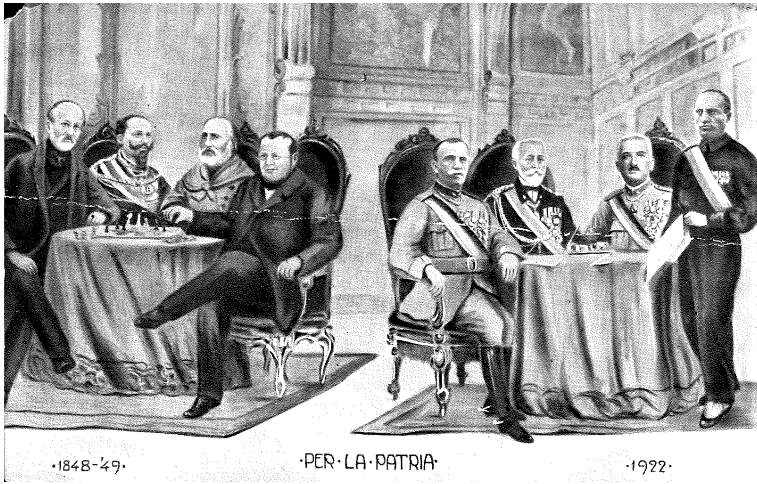
Apparently, the traditional division between Guelph and Ghibellines was still standing, only the names had changed into Reds and Blacks. In 1926, Frieda and Lawrence were back to Florence. On the second day there (21 April), he wrote a letter to John Cournos which focuses on the political situation in that period, when the Fascists were already in full control of the country:

It's the *Natale di Romana* [sic; Roma] here: Fascist substitute for 1<sup>st</sup> May, and a great buzzing and playing of "Giovinezza! Giovinezza!" in Piazza della Signoria. But of course it is raining – always rains in Florence. – It is queer, the Fascist movement: one wonders what the end will be. – Interesting, in its way.<sup>26</sup>

It is undoubted that Mussolini's infatuation with ancient Rome led to a fatal disaster for Italy. But unlike the 'duce', Lawrence felt a strong antipathy towards the Romans because "[...] they did wipe out the Etruscan existence as a nation and a people". Incidentally, bearing in mind the importance Tuscany had in the writer's life, it is worth remarking the Etruscans too came from his "flowery Tuscany", as he calls it in an eponymous essay, and that they were the people whose civilization he admired most. That is why he kept going in and out of this region virtually till the end of his life. Where else but in Florence, could he have such a good friend as Pino Orioli, who, out of esteem for the artist and his ideas, put his own reputation and money at risk to have his most controversial novel, *Lady Chatterley's Lover*, published in 1928?

As a way of conclusion, I'd like to link up to the Garibaldi connection in this article by bringing to your attention the fact that the last letter above is made particularly intriguing. Its manuscript comes with an unaddressed postcard, dated 28 March 1926. Here is the footnote accompanying it in the Cambridge University Press edition which reads:

The recto of the card is signed by Lawrence, Helen and John Cournos. There is only a printed message, "*Italiani! Ricordiamo ed onoriamo i fattori della grande Italia*" [Italians! Let us remember and honour the makers of Italy the great]. The verso of the card shows a photo (left) of Mazzini, Vittorio Emanuele II, Garibaldi and Cavour, and (right) Vittorio Emanuele III, Thaon de Ravel, Armando Diaz and Mussolini. Under the first group is the caption "1848-49", under the second, "1922", and applying to both, the words "PER LA PATRIA" [For our Fatherland].<sup>27</sup>



NICK CERAMELLA

What I find interesting here is the fact that this postcard synthesises what Italians have been rejecting ever since: showing lack of gratitude to the fathers of their country, if not even contempt for the unification itself. Well, I believe this would have not happened if Garibaldi had been prouder.



## Endnotes

- 1 Cfr. Lawrence, D. H. *Movements in European History*. Oxford: Oxford University Press, 1971 [first edition 1921], p. XIX.
- 2 *Ibid.*, p. 2.
- 3 *Ibid.*, pp. 187, 192, 195, 198-199, 202-203.
- 4 *Ibid.*, p. 287.
- 5 *Ibid.*, pp. 287-289.
- 6 Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 14.
- 7 It is not widely known that when the General landed in Sicily with his brave 1000 followers, Sicilian peasants, on hearing them scream “viva Garibaldi, viva l’Italia” (“long live Garibaldi, long live Italy”), thought that “Talia” (i.e. Italia) was Garibaldi’s wife. Likewise, little known is that the General, on marching through the village of Salemi, proclaimed himself dictator of Sicily in the name of Victor Emanuel, on the following 14 May. Be that as it may, if he had not obeyed the King, perhaps there would be two separate countries today. But that’s just only a conjecture of mine.
- 8 Source: The White House. Office of the Press Secretary.
- 9 Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1901-1913*. Vol. I. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 447.
- 10 *Ibid.*, p. 453.
- 11 *Ibid.*, p. 455.
- 12 Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1928-30*. Vol. VII. Eds. Keith Sagar and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 273.
- 13 *The Letters of D. H. Lawrence 1901-1913*. Vol. I. Cit., p. 458.
- 14 *Ibid.*, pp. 148-149.
- 15 *Ibid.*, p. 420.
- 16 *Ibid.*, p. 421.

- 17 *Ibid.*, p. 649.
- 18 Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 12.
- 19 *Ibid.*, p. 13.
- 20 *Ibid.*, p. 19.
- 21 *Ibid.*, p. 53.
- 22 *Ibid.*, p. 152.
- 23 *Ibid.*, p. 158.
- 24 Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1916-21*. Vol. III. Eds. James T. Boulton and Andrew Robertson. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 676.
- 25 *Ibid.*, pp. 680-681.
- 26 Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1916-21*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 433.
- 27 *Ibid.*, p. 434. The postcard is from the collection of Keith Cushman.

## Works cited

- Lawrence, D. H. *Movements in European History*. Oxford: Oxford University Press, 1971 [first edition 1921].
- Lawrence, D. H. *Sea and Sardinia*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*. Ed. Simonetta de Filippis. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1901-1913*. Vol. I. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1916-1921*. Vol. III. Eds. James T. Boulton and Andrew Robertson. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1916-1921*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence 1928-1930*. Vol. VII. Eds. Keith Sagar and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- The White House. Office of the Press Secretary.



Franco Marucci

## “O bella libertà, o bella”: i Browning per l’Italia

I rapporti tra la letteratura inglese e l’Italia costituiscono un ramo praticamente a se stante dell’anglistica, e in continuo arricchimento, e si potrebbe addirittura procedere per esclusione e contare quanti scrittori inglesi, soprattutto sette-otto-novecenteschi, *non* abbiano tratto idee e ispirazioni da loro visite in Italia o da letture sull’Italia. Dovremmo così occuparci *ipso facto* dei percorsi del *Grand Tour*, a cui i borghesi dell’Ottocento e fino al Novecento, e quindi gli scrittori inglesi, che erano borghesi, dovevano sottoporsi come a un *must*. Se l’Italia era allora *part and parcel* del *Grand Tour*, la Toscana, con Firenze, Siena, Pisa e Bagni di Lucca, era a sua volta una meta o un punto di passaggio obbligato.

Per rendersi conto delle proporzioni di questo fenomeno basterebbe banalmente gironzolare per il nostro centro storico senza tenere gli occhi rivolti a terra: guardare cioè in direzione dei muri e delle facciate dei palazzi o anche di qualche casa anonima, di via Tornabuoni, di via Maggio, di via dei Serragli, di Piazza Pitti, e ancora altre vie e piazze: e si scoprirebbero le numerosissime tavolette marmoree che costellano e tappezzano questi muri e ricordano i soggiorni di tale o talaltro scrittore, con le epigrafi vergate spesso in un ottocentesco italiano pomposo e anche a volte scorretto nel riportare i nomi (come in quella sopra l’ingresso di Casa Guidi). In queste iscrizioni ed epigrafi marmoree si forma evidentemente un sottocanone.

Agli scrittori più prammatici e più rinomati se ne potrebbero così aggiungere molti altri meno noti e insospettabili, che un diario italiano, delle note di viaggio, delle argute lettere, o un piccolo o grande libro inventivo l’hanno lasciato. Ciò di cui sto parlando è dunque grosso modo un macrotesto che posso chiamare, a prescindere dalle

sue diramazioni, il “viaggio in Italia”: con il suo addentellato obbligato, per evidenza statistica, de “il viaggio in Toscana”. È superfluo aggiungere che, operando una semplice equivalenza, Italia per lo straniero significa, e significa anche oggi, Venezia, Firenze e Roma. Due libri recenti sull’argomento sono *Imagining Italy: Victorian Writers and Travellers*, a cura di C. Waters, M. Hollington e J. Jordan, e *Dickens and Italy: “Little Dorrit” and “Pictures from Italy”*, a cura di M. Hollington e F. Orestano. Li utilizzo per ribadire come qui, oggi, stiamo affrontando argomenti di intatta attualità, e come, rapportandoci soprattutto al secondo dei due libri, si possa rilevare la quantità di lavoro che rimane ancora da fare. Per esempio, il primo dei due libri citati contiene saggi o parti su turisti-scrittori secondari o decisamente oscuri, come Anna Jameson, Lady Morgan, Henry Wreford, John Delaware Lewis, eppure nessuno su uno scrittore vittoriano che sta guadagnando terreno a vista d’occhio, Arthur Hugh Clough, l’autore di quei piccoli gioielli, essi stessi “viaggi in Italia”, che sono *Amours de Voyage* e *Dipsychus*. Clough è un poeta classe 1819, morto come Elizabeth Barrett Browning nel 1861 e a Firenze, per l’appunto, ma per puro caso, e sepolto nel Cimitero degli inglesi di piazza Donatello a pochi metri dalla tomba della poetessa. In Italia questo poeta è pressoché ignoto, ma poco se ne sapeva sino a poco fa anche da parte del pubblico medio in Inghilterra. Educato nelle *public schools*, coltissimo ma impreparato alla vita, sentimentalmente acerbo a dir poco, Clough trasfonde nella sua poesia la sua esperienza di ‘fuoriuscito’ dell’università di Oxford, esperienza segnata dai suoi conflitti religiosi, dal suo ateismo problematico, dalla sua critica serrata ai codici vittoriani del *gentleman*. Clough ha lasciato lacerate lettere da Firenze, e due dei suoi quattro poemetti maggiori, tutti di scenario contemporaneo, sono, come dicevo, fantasmagorie ambientate l’una a Roma e l’altra a Venezia.

Tra le presenze *glaring* a Firenze, limitatamente alle grandi personalità inglesi del secondo Ottocento, vi sono anche Dickens e Ruskin. Sorvolo su Trollope, la cui famiglia, anche se il romanziere abitava stabilmente in Inghilterra, risiedette per anni in un cosiddetto villino Trollope nell’allora piazza di Barbano, ora piazza dell’Indipendenza.

Trollope ambienta in Toscana una discreta parte del suo romanzo – di fatto il suo capolavoro – *He Knew He Was Right*.

Probabilmente, o senza probabilmente, il romanzo inglese più fiorentino, perché totalmente tale, ambientato cioè in Firenze dalla sua prima all’ultima pagina, è *Romola* di George Eliot, che lo scrisse ai primi degli anni Sessanta in Firenze, risiedendo in una casa di via Tornabuoni, quasi all’angolo con via della Vigna vecchia, dove è ancora leggibile una lapide marmorea che lo ricorda. È però un romanzo storico, versione romanzata del settennio 1492-1498 in Firenze: morte del Magnifico, cacciata dei Medici, ascesa di Savonarola, fine del breve episodio comunale. A questa trama storica è sovrapposta la vicenda di una seguace pentita di Savonarola, reduce al tempo stesso da un’infelice esperienza coniugale. Romanzo dunque tutto ‘girato’ sulle sponde dell’Arno, e dico girato *pour cause*, perché è un elettrizzante copione cinematografico che meraviglia che nessun regista abbia sinora filmato.

Lo strano paradosso per cui gli inglesi nell’Ottocento, sin dal romanticismo, lasciavano l’Inghilterra, era che l’Inghilterra era culturalmente e ideologicamente ‘chiusa’, giudicando l’Italia più ‘aperta’, laddove gli italiani dovevano lasciare l’Italia, dove la libertà era minacciata e conculcata, per l’Inghilterra, dunque più ‘aperta’. Agivano anche ragioni terapeutiche ed economiche in questa scelta: in Italia il clima era più mite, soprattutto al sud e sulle coste marine, e vivere costava molto meno, meno soprattutto per i borghesi inglesi e gli scrittori, che solitamente campavano di pura rendita. Dunque vi erano due flussi discordi, di intellettuali italiani in Inghilterra in nome della libertà, e di inglesi che più o meno temporaneamente decidevano di risiedere nella nostra penisola godendone i benefici, anche loro quelli di una certa maggiore libertà. Il caso di Dickens è palmare, e ricco di spunti per il nostro tema. Uno pensa d’acchito a *Pictures from Italy*, ma rimane poi deluso: questo di Dickens è indubbiamente un “viaggio in Italia”, ma facendo perno su Genova, da cui a raggiera lo scrittore si sposta in altre parti dell’Italia settentrionale; ma manca da parte sua un diario fiorentino. Il capitoletto “To Rome by Pisa and Siena” è di sole quattordici pagine ed è in effetti

toscane; ma enigmaticamente Dickens si tiene alla larga da Firenze: come sappiamo gli interessano sempre di più il paesaggio nudo e crudo, specie se selvaggio, e il contatto personale con la gente, quella umile, e soprattutto l'incontro con il curioso, l'abnorme e l'eccentrico. È sempre ironico, Dickens, quando parla di cattedrali, di musei, e di cimeli del passato; e dilettantesco e filisteo quando si avventura a discettare di arte. Nel seguente passo, scritto presso un'osteria vicino a Livorno, Dickens schizza una "ribollita", o comunque un risotto molto succulento, e insieme la poesia delle taverne di strada, che è quanto ripetutamente celebra nella sua narrativa:

We had the usual dinner in this solitary house; and a very good dinner it is, when you are used to it. There is something with a vegetable or some rice in it which is a sort of shorthand or arbitrary character for soup, and which tastes very well, when you have flavoured it with plenty of grated cheese, lots of salt, and abundance of pepper. There is the half fowl of which this soup has been made. There is a stewed pigeon, with the gizzards and livers of himself and other birds stuck all round him. There is a bit of roast beef, the size of a small French roll. There are a scrap of Parmesan cheese, and five little withered apples, all huddled together on a small plate, and crowding one upon the other, as if each were trying to save itself from the chance of being eaten. Then there is coffee; and then there is bed. You don't mind brick floors; you don't mind yawning doors, nor banging windows; you don't mind your own horses being stabled under the bed: and so close, that every time a horse coughs or sneezes, he wakes you. If you are good-humoured to the people about you, and speak pleasantly, and look cheerful, take my word for it you may be well entertained in the very worst Italian Inn, and always in the most obliging manner, and may go from one end of the country to the other (despite all stories to the contrary) without any great trial of your patience anywhere. Especially, when you get such wine in flasks, as the Orvieto, and the Monte Pulciano.

Come indagano a fondo gli autori di *Dickens and Italy: "Little Dorrit" and "Pictures from Italy"*, che ho sopra citato, l'entusiasmo



dickensiano per l’Italia si accese in virtù del contatto con la vita italiana di tutti i giorni, che gli sembrava la natura comune colta nel cuore della lotta contro le istituzioni fossilizzate. La tesi invalsa è che Dickens amava l’Italia, avrebbe voluto tornare a visitarla e forse meditava di risiedervi dopo il 1844, perché gli permetteva una forma di *libertà*, anche se si trattava di una libertà soprattutto psichica: le sue psicosi si attenuavano e guarivano, o si sospendevano, nel sole e fra l’umanità dell’Italia. Anche se criticava le istanze codificate dell’oppressione, come lo stato e soprattutto la Chiesa cattolica vaticana, e ne provava indignazione, per un fenomeno psichico tutt’altro che strano era attratto da quello che lo repelleva.

Attrazione e repulsione sono i poli a cui si può ricondurre l’idea dell’Italia che gli scrittori vittoriani si fanno del nostro paese. In via incidentale Dickens sostiene sempre i poveri e gli indigenti. Veniamo a sapere che era un mazziniano. Ma c’è di più. In *Little Dorrit* compare e ha un ruolo semiprotagonistico un personaggio italiano di fantasia, ma probabile, l’operaio Giovanni Battista Cavalletto. Riassumendo, questa figura italiana di Cavalletto pone tre *cruces* all’interprete. Nella prima scena del romanzo Cavalletto incarna uno stereotipo fisso: l’italiano passivo e indolente ma non cattivo, soprattutto al cospetto dell’altro carcerato Rigaud. Il quale Rigaud simboleggia, a sua volta, l’alterigia francese, senza affatto escludere la sfera politica, alla luce dei fatti italiani di Mentana e della Repubblica romana. Quando Cavalletto, scarcerato, emigra a Londra, Dickens, che vuol fare il linguista – è il secondo dei tre punti – gli attribuisce un intercalare italiano nel testo – “altro!” – la cui rosa di significati cerca di elencare. Si potrebbe disquisire sulla competenza lessicografica e linguistica di Dickens, ma non è questa la sede. La terza implicazione, più importante per i nostri scopi, è che Cavalletto è anche il prototipo di una figura nuova, l’operaio in parte specializzato emigrante in Inghilterra a metà Ottocento; ed è soprattutto l’operaio che rapidamente e facilmente si integra in una comunità proletaria di Londra. Mi pare chiaro allora che Dickens, da sociologo, dice avviato un nuovo flusso. Fino ad allora, ripeto, l’Italia aveva esportato esuli politici e perciò stesso intellettuali e

scrittori sovversivi (ho citato Mazzini: aggiungo Foscolo e Gabriele Rossetti, il padre della famosa dinastia dei Rossetti poeti e pittori). Nel libro succitato *Dickens and Italy*, David Parker è autore di un saggio, “Dickens and the Italian Diaspora”, che ci fornisce interessanti statistiche che documentano i flussi di emigranti ai primi del diciannovesimo secolo. Questi emigranti italiani erano soprattutto – e sopravvivevano come – suonatori di organetti, madonnari, venditori ambulanti, talvolta costruttori di strumenti di precisione; e accerta inoltre, questo saggio, che si era già formata a Londra una specie di Little Italy. Un'altra categoria di emigranti in Inghilterra era quella dei musicisti e dei cantanti d'opera, ma era un *entourage* circoscritto di privilegiati. Qui si dovrebbero ricordare uno dei primi racconti di George Eliot, su una trovatella milanese dalla bellissima voce, che viene adottata da un nobile inglese; e il famoso, veramente vissuto tenore Mario, al secolo Mario de Candia, su cui ruotano in parte la vita e la carriera di Ouida, un'altra scrittrice minore idealmente fiorentina e toscana per quasi mezzo secolo.

I Browning facevano parte di quelle popolose colonie di scrittori anglo-americani che vivevano in una specie di dorato isolamento, praticamente senza rapporti concreti con un *milieu* culturalmente assai più arretrato, cioè un'Italia politicamente frazionata e sofferente per le note piaghe economiche e sociali. Se Dickens incarna uno stereotipo, i Browning ne rappresentano un secondo: la paternalistica e un po' sussiegosa superiorità degli inglesi nei confronti di un paese, l'Italia, che era poco più che un'espressione geografica nel presente, e però il riflesso tangibile di un grande e glorioso passato.

Cominciando da Robert, solo Ruskin tra le grandi figure vittoriane, gli fu forse superiore in fatto di erudizione nella storia antica e l'arte pittorica italiana. Ma il presente? Browning non seguiva con eccessiva passione l'evolversi della vita italiana da quel periscopio che era Firenze negli anni Cinquanta dell'Ottocento. La tradizione liberataria era ereditaria, e il padre di Browning era fuggito da Giamaica, dove era stato spedito giovanissimo per amministrare le piantagioni di proprietà della famiglia, pur odiando il sistema dello schiavismo. Significativamente, tornato in patria si era deciso a vivere nell'ombra

quasi dovesse espiare, diventando ben presto un collezionista di libri e di oggetti d’arte. Sotto le ali di Voltaire e Shelley, Robert Browning gravitava da esordiente nel campo della libertà religiosa e politica; ma la lenta ritirata dietro al sipario di una poesia oggettiva e drammatica si mise in moto sin dal 1833, dopo la scottatura di una recensione, nemmeno pubblicata, ma da lui letta, da parte di John Stuart Mill al poemetto *Pauline*. La vocazione libertaria sopravvive nell’ambientazione dei suoi drammi, che rievocano, dunque in modo soggettivamente vicario, le lotte inglesi del parlamentarismo contro la dittatura. A fine anni Trenta Browning aveva appoggiato apertamente la causa del popolo in Inghilterra, Francia e Italia, e deplorato la ‘defezione’ di Wordsworth (un “duca traditore”, 1845) e la sua accettazione della carica di Poeta laureato, sotto la spinta delle agitazioni cartiste (un pallido corrispettivo inglese dei movimenti rivoluzionari europei) nei famosi, “affamati” anni Quaranta. William Clyde De Vane, nel suo ancora prezioso *A Browning Handbook*,<sup>2</sup> si prova a tracciare un riassunto degli anni fiorentini di Browning, ed è un riassunto molto breve, da cui questa passione libertaria non esce più prioritaria, bensì molto ridimensionata. Scrive Browning poemetti di arcigno tenore teologico, peraltro di spunto perfettamente inglese; trascorre il tempo da sfaccendato, passeggiando a Firenze e visitando negozi di antiquari e rigattieri dove acquista mobili rococò; in un negozio di granaglie si appropria di vecchi dipinti che attribuisce a Giotto e al Ghirlandaio. Questo atteggiamento svagato, questa alienazione con la Firenze contemporanea, traspare da una sua composizione enigmatica come *How It Strikes A Contemporary*, governata dalla bizzarra e improbabile metafora del poeta come ispettore spagnolo a spasso per le strade di Valladolid. Browning affermò che l’Italia e Firenze erano stati “la sua università”. Ma a differenza di Dickens ebbe rapporti solo con inglesi e americani espatriati o *visiting*, non con la cultura e la quotidianità italiana di allora. Ciò sebbene sia vero che, come Dickens, che era come lui un nevrotico, appianasse in Italia le sue nevrosi. Si può aggiungere che Browning preferisse Venezia e Roma, e decisamente Asolo, a Firenze, città che trovava, a detta di De Vane, “a little still”. Il sonetto “Why I am a Liberal” fu scritto,

molto più tardi (1885), per giustificare la sua opposizione – addirittura! – al progetto di legge gladstoniano dell'autonomia irlandese. Il suo libertarismo era all'epoca completamente sfumato, come prova un progettato, o minacciato dramma non scritto contro il suffragio elettorale femminile.

A Firenze Browning compose appunto decine e decine di monologhi drammatici – in larga parte – su figure ed episodi dell'arte fiorentina del Medioevo, del Rinascimento e del barocco. Riprendeva Vasari, ma la sua falsariga è seguita liberamente e fantasiosamente ricreata e perciò scavalcata in lavori di immensa suggestione. Tra i monologhi drammatici pittorici su figure artistiche fiorentine spiccano quelli su Lippo Lippi e su Andrea del Sarto, due *specimens* sottoposti dai critici a esegesi sofisticatissime sin dal loro apparire. Cosicché i componimenti browninghiani sulla vita contemporanea italiana, e *a fortiori* fiorentina, sono in macroscopica minoranza rispetto a quelli di vita italiana e toscana del passato. Quasi mai scaturiscono dunque da una “first-hand observation”. È sintomatico che una lirica si intitoli “Old Pictures in Florence”. La scarsità delle espressioni di solidarietà con il patriottismo risorgimentale è solo spezzata da “The Italian in England”, sulla traccia dell'insurrezione dei Fratelli Bandiera, e da “The Englishman in Italy”, lirica affabile, leggibile, caleidoscopica, ma anche piuttosto stereotipata nei suoi quadri. I riferimenti italiani e risorgimentali furono tutti tolti e soppressi da “The Patriot” del 1855, perché la lirica è un apologo sulla volubilità umana più che un tributo al patriottismo. “Up at a Villa”, la più bella, ariosa e arguta singola poesia toscana di Browning, è congegnata come il monologo di un nobile male in arnese che vorrebbe vivere in città: ma la vita è cara, e si rassegna ad abitare in campagna. Qui lo iato tra la memoria erudita e il sapore autentico del vissuto effettivamente si riduce.

L'unico momento lirico, autenticamente e festosamente personale del Browning fiorentino, l'unico spunto ricreativo della Firenze contemporanea sono, a ripensarci, nel primo libro del suo capolavoro *The Ring and the Book*. Questo lunghissimo poema, che tratta da dieci angolazioni diverse un caso giudiziario effettivamente docu-

mentato del tardo Seicento italiano, fu ricavato dagli atti processuali, i cui originali Browning scoprì per puro caso, e acquistò, da una bancarella di libri usati di Piazza San Lorenzo, nel mattino di un giorno di giugno del 1860. Il primo libro racconta come, acquistatili per una lira, cominciasse a sfogliarli, anzi a leggerli avidamente durante il percorso dal mercato a casa propria:

Do you see this square old yellow Book, I toss  
I’ the air, and catch again, and twirl about  
By the crumpled vellum covers [...]

L’infatuazione e il tripudio sono incontenibili, ma sono in definitiva per un libro (“My heart in hiding / Stirred for a bird”, avrebbe detto analogamente Hopkins nel suo più bel sonetto), non per una città. Tale esordio del poema, primo terzo del libro primo, è insieme l’episodio più narrato e descrittivo dell’intera poesia browninghiana. Frenetico è il diorama di immagini dal vivo che preziosamente restituisce allo storico e allo studioso delle tradizioni l’aspetto mutevole di questo mercato nel corso dei tempi. Il registro è fatico, il pubblico inglese è direttamente apostrofato; il successo del brano sta nel tono riverente-irriverente, sospeso e abbacinato e subito dopo desacralizzante e dissacrante: facondo, ciarliero, autoironico. Senonché il tema del poema non è contemporaneo bensì antiquario, e come esiste il romanzo storico questo sarà nei suoi dodici libri un *poema* storico. Quel “fatto” è storia di due secoli prima, “when hearts beat hard” (a differenza dell’oggi), laddove tutte le cianfrusaglie della piazza evocano esse stesse medianicamente un tempo palpitante e persino elettrico, “When reds and blues were indeed red and blue”.

È evidente il nesso che si stabilisce tra la biografia di Elizabeth, il suo libertarismo e il suo sostegno all’indipendenza italiana: intendendo dire il fatto che sin da piccola Elizabeth e i fratelli e le sorelle fossero sottomessi all’autoritarismo paterno (la madre era mancata precocemente). Il padre vedovo era figlio e nipote di possidenti di piantagioni della Giamaica, e quindi anche di schiavi (che analogia con il padre di Browning!); sentiva poi o sospettava di avere sangue impuro nelle vene, e impediva ai figli di sposarsi anche per questa

ragione. Per contraccolpo Elizabeth studiava da piccola, di nascosto dal padre, Gibbon, Voltaire, Rousseau, Paine e altri illuministi o giacobini (e che altra analogia con i primi studi e le prime passioni di Browning!). Il padre di Elizabeth era in casa un dittatore imprevedibile che sottoponeva i figli ai suoi *diktat*, o piuttosto un tiranno bifronte temuto e riverito. La vita e l'opera di Elizabeth possono interpretarsi come una tormentosa forma di risarcimento, perché la poetessa sapeva di vivere e che avrebbe vissuto di rendita, grazie ai proventi e alle eredità giamaicane e al sistema che appoggiava la schiavitù. Di qui il contrappasso, e cioè il sostegno alla causa di ogni popolo che lottava per liberarsi e affrancarsi da una tirannide. Ai primi anni Trenta risale il provvedimento di abolizione della schiavitù, che spezzò irrimediabilmente il sistema economico su cui la famiglia Barrett sussisteva: ma, in quanto provvedimento liberale e progressista, razionalmente approvato. Ne nacque, appunto, una dolorosa aporia.

Sulla scia, la vita e l'opera di Elizabeth Barrett si regolano sul paradigma liberazione-sottomissione. Anche nel rapporto con Browning, riflesso dapprima nel carteggio del 1845-1846, Elizabeth si offre alla sottomissione di Browning subito dopo la tentata liberazione dal padre. C'è un buffo scambio di cavallerie a un certo punto del carteggio: lei vuole sottomettersi a lui, il quale non desidera altro che servire lei! Si legga questa frase dall'epistolario: "the next thing to serving you, is to be – what shall I say? – served by you". Entrambi ingabbiati, in stato di incatenamento psichico, e di oppressione intollerabile. Cosicché casa Barrett diventa un microcosmo che riflette il mondo *at large*. E il paradigma si sovrappone anche nei fatti e negli eventi della storia. Browning parlava di una "slavery" da cui lui l'avrebbe liberata, ed Elizabeth si figurava che, con Browning, si sarebbe sottomessa a un tiranno più umano. La liberazione dal conquistatore o dall'oppressore si gioca nella vita di Elizabeth Barrett su vari livelli: quello più grottesco è la liberazione di Flush, il cagnolino spaniel, da una gang di ladri che l'aveva trafugato per ben due volte. Ma si guardi a questo aneddoto riferito dalla biografa Dormer Creston in *Andromeda in Wimpole Street*: "Flush, be it noted, had

quite given up trying to bite Browning, but had adopted the more subtle revenge of turning him into his slave; in fact, Browning had fallen completely under the sway of that autocratic paw”.

Un simile *transfert* spiega alcuni dati leggendari dell’ideologia libertaria di Elizabeth Barrett: quello della “ardent supporter” del Risorgimento, o della morte di Cavour come concausa della sua nel 1861; e inoltre la dedica alla “grata Firenze” dei *Last Poems* del 1862 e la stima goduta presso i letterati italiani del tempo, come il Tommaseo, ben superiore rispetto a quella del marito.

Il poema per eccellenza toscano di questa poetessa, che fino al 1840 contese a Tennyson la palma di più grande poeta inglese vivente, è *Aurora Leigh*. Nei suoi nove libri la poetessa si costruisce come *alter ego* una figura femminile che è l’eroina eponima, una poetessa essa stessa, immaginata figlia di un inglese e di un’italiana, fiorentina più precisamente. Per le donne inglesi l’Italia rappresentava spesso quella patria altra e quell’altrove cui anelavano per sfuggire ai condizionamenti storici del loro ruolo: la critica femminista, che ha studiato a lungo e a fondo questo paradigma, ha parlato di *matria* più che di *patria*, a voler dirci di una società senza padre e soprattutto senza maschi, che era vagheggiata dalle donne. Il poemetto barrettiano si chiude a Bellosguardo, quando l’innamorato giovanile di Aurora sale da lei, divenuto cieco, per chiedere e alle fine ottenere il suo amore. Questa cecità del maschio, incidentalmente, è un ulteriore paradigma che ricorre nei testi delle scrittrici inglesi (anche Rochester alla fine di *Jane Eyre* è diventato cieco). È una forma simbolica di mutilazione, o anche di simbolico risarcimento, che intendeva significare la punizione e insieme la sottomissione del maschio alla donna.

La coppia era fuggita dall’Inghilterra – il padre di Elizabeth contrario alle nozze – e si era stabilita quasi subito a Firenze, a Casa Guidi, vicino alla chiesa di San Felice, svoltata piazza Pitti. Una lapide, sul muro della Casa in via Santo Spirito, riporta i versi iniziali di *Casa Guidi Windows*: “Udii l’altra notte un bambinello che cantava / Sotto le finestre accanto alla chiesa, / *O bella libertà, o bella*”; quest’ultimo verso in italiano nel testo. Nella Firenze del 1847 e del 1851 – concessione della guardia civica da parte del Granduca,

e, secondo atto, rientro del Granduca nella città scortato dagli austriaci – è tutto ambientato *Casa Guidi Windows*, uno dei più nobili poemetti risorgimentali italiani mai scritti in inglese. È un inno alla mai spenta energia creativa divina originaria del cosmo, dovuto a una poetessa ironicamente semiparalizzata.



## Riferimenti bibliografici

Browning, Robert. *The Ring and the Book*. Ed. Richard D. Altick. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

Creston, Dormer. *Andromeda in Wimpole Street*. London: Eyre & Spottiswoode, 1950.

De Vane, William Clyde. *A Browning Handbook*. New York: Appleton Century Crosts, 1955.

Hollington, M., Orestano, F. (eds.). *Dickens and Italy: “Little Dorrit” and “Pictures from Italy”*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Waters, C., Hollington, M. Jordan, J. (eds.). *Imagining Italy: Victorian Writers and Travellers*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.



Gabriella Romani

## **Un poeta americano a Firenze: Longfellow e le “calate dei barbari” al salotto di Emilia Peruzzi nei ricordi di De Amicis**

Il fervore culturale che caratterizzò Firenze negli anni in cui fu capitale d'Italia può essere in parte attribuito alle attività e personalità legate ai vari salotti cittadini, alcuni letterari, altri più prettamente politici, che riunivano nelle dimore private di fiorentini benemeriti le principali figure artistiche e politiche dell'epoca. Tra questi si contraddistinse il salotto di Emilia Peruzzi, che pur avendo avuto diverse sedi (Parigi, Torino, e Firenze), proprio negli anni che vanno dal 1865 al 1871, costituì a Firenze un fondamentale punto di riferimento per l'intellettualità nazionale. Tenuto da ottobre a maggio in città, nel famoso salotto rosso di Borgo de' Greci, il salotto Peruzzi si riuniva il resto dell'anno solo di domenica nella residenza estiva all'Antella. Emilia Toscanelli, moglie di Ubaldino Peruzzi<sup>1</sup> era una colta signora, intorno alla quale gravitavano nelle serate di ricevimento le principali figure politiche e intellettuali non solo di Firenze ma dell'intera giovane nazione italiana. Diversi stranieri parteciparono a queste serate, ma senza lasciare una forte impressione su un ambiente intellettuale che, sebbene sollecitasse la presenza di ospiti provenienti da altri paesi, di fatto, assumeva un atteggiamento disinteressato verso quelle persone o quei fatti che esulavano dai confini degli stretti interessi politici o culturali nazionali. Rinomato per il carattere eminentemente politico dei dibattiti che ne animavano le conversazioni serali, il salotto Peruzzi non a caso venne soprannominato la “succursale del Parlamento”,<sup>2</sup> in quanto lì si ritrovavano la sera a discutere delle questioni più scottanti della politica e attualità

del paese, politici, senatori, pubblicisti, scrittori e chiunque fosse in sintonia con l'atmosfera politica dichiaratamente moderata del salotto. Tra gli ospiti più assidui vanno annoverati Silvio Spaventa, Carlo Tenca, Ruggero Bonghi, Pasquale Villari, Gabrio Casati, Sidney Sonnino, Leopoldo Franchetti, e Renato Fucini. Edmondo De Amicis, che cominciò a frequentare il salotto nel 1868, poco dopo il suo trasferimento a Firenze come direttore del periodico ministeriale *L'Italia militare*, e che strinse una profonda amicizia con Emilia Peruzzi, divenuta in breve tempo sua musa ispiratrice e personale consulente linguistica, ne ha tracciato un affettuoso ritratto in un libro, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, pubblicato nel 1902, a due anni dalla morte dell'amica. Quando De Amicis scrisse questo libro sulla Peruzzi, i due ormai non si vedevano più da diverso tempo, a causa in parte della distanza fisica (lui risiedeva a Torino e lei a Firenze), che non gli consentiva facilmente di far visita alla sua vecchia amica, ma anche del dichiarato socialismo di De Amicis che la Peruzzi poco tollerava. È chiaro, però, dal tono usato da De Amicis che egli volle qui fare omaggio non solo a un'amica che molto lo aveva aiutato durante il suo apprendistato fiorentino alla carriera di scrittore, ma anche al solotto Peruzzi, un simbolo e mito fiorentino dell'Italia unita – un luogo della memoria nazionale, per dirla con Mario Isnenghi – e istituzione culturale ormai in declino.<sup>3</sup> Il libro, già nel titolo, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, anticipa la rievocazione nostalgica di un luogo simbolico dell'intellettualità nazionale ma anche centro pratico di formazione di un'intera generazione di intellettuali e politici italiani. I ricordi di De Amicis si concentrano soprattutto sui tre anni (1868-1871) in cui egli si trovò a frequentare assiduamente il salotto, riportando descrizioni di figure intellettuali e conversazioni che avevano colpito maggiormente la sua curiosità e la sua immaginazione. Leggendo le descrizioni offerte da De Amicis colpiscono subito due aspetti, solo apparentemente contraddittori, del salotto Peruzzi, ovvero da una parte l'aspirazione a elevarsi a centro culturale nazionale se non internazionale che, sebbene raccolto entro gli spazi domestici di una dimora privata, ambiva a divenire spazio pubblico, a dare cioè visibilità e concretez-

za a una comunità nazionale di intellettuali; dall'altra, la tendenza di chiusura verso l'esterno che contraddistingueva questo cenacolo di intellettuali, i quali, uniti da comuni aspirazioni e simili posizioni ideologiche, non esitavano a ostracizzare chiunque fosse recepito come estraneo all'ambiente, per modi o parole usate che risultavano disdicevoli all'armonia di una convivialità fondata su precise regole e rituali stabiliti dalla padrona di casa, in tacito accordo con il gruppo. Il processo di autodefinizione implica, necessariamente, l'adozione di criteri di differenziazione da identità altre, da ciò che si percepisce come diverso o incompatibile allo statuto fondativo del gruppo, ma ciò che colpisce qui è lo scarto che si intravede, leggendo le pagine di De Amicis, tra l'immagine che il gruppo desiderava proiettare di se stesso, come nucleo rappresentativo di una giovane nazione pronta al confronto internazionale, e la realtà di disagio vissuta dai protagonisti di queste serate qualora si trovavano di fronte a ospiti stranieri. Benché, infatti, costituita quasi esclusivamente da figure politiche e culturali italiane, questa comunità non poteva rimanere circoscritta ai soli confini nazionali, per poter veramente assurgere a classe dirigente della nuova nazione, doveva farsi conoscere anche all'estero, acquisire prestigio agli occhi degli stranieri, e apparire all'altezza del dibattito culturale e politico internazionale. Di qui l'importanza di avere nei salotti anche ospiti stranieri che potessero, una volta tornati in patria, riportare l'impressione e la testimonianza che l'Italia, all'indomani della sua unificazione, una classe dirigente capace di governare e guidare il paese di fatto l'aveva. Non a caso, Domenico Zanichelli in un articolo apparso su *Nuova Antologia*, poco dopo la morte della Peruzzi nel 1900, sottolineava la cura con cui i Peruzzi ricercavano e ospitavano gli stranieri nel loro salotto. Zanichelli scriveva che la signora Emilia:

[...] e il suo Ubaldino li cercavano, li invitavano, cogliendo ogni occasione per conoscerli, per farseli amici, non ad appagamento di volgare e pedantesca vanagloria, ma perché essi portassero grato ricordo delle accoglienze avute in Italia, perché la conoscessero e non serbassero i pregiudizi inveterati, purtroppo, negli altri paesi contro di noi e le cose nostre.<sup>4</sup>

I Peruzzi, ribadisce lo Zanichelli, volevano mostrare inoltre che Firenze non “dovesse essere solo la capitale politica del paese, ma anche quella artistica e letteraria”.<sup>5</sup> A Firenze in altre parole, e per estensione al salotto Peruzzi, gli stranieri avrebbero potuto conoscere e apprezzare degnamente la storia e la cultura italiana e riportare dell’Italia un’immagine positiva come paese di antica tradizione artistica ma anche di contemporaneo fervore politico e intellettuale. I Peruzzi ci tenevano a promuovere questa immagine dell’Italia e pertanto erano molto accorti su chi invitare, ambivano a creare sinergie e conversazioni che producessero armoniosi scambi di opinioni,<sup>6</sup> e non di meno non mancavano di redarguire quegli ospiti che, durante una delle serate di ricevimento al salotto rosso o all’Antella, creavano scandalo, sbandierando ai quattro venti i problemi nazionali, come quando, per esempio, a Vilfredo Pareto, un giovane ingegnere che disquisiva con fervore delle miserie italiane, Emilia Peruzzi aveva fatto notare che le sue teorie economiche e sociali erano troppo ardite e “non vanno dette sull’*Economista* e molto meno sulla *Revue des Deux Mondes*”.<sup>7</sup>

Di questa apertura verso l’internazionalizzazione del salotto Peruzzi, non si trova, però, grande riscontro in *Un salotto fiorentino del secolo scorso*. Pochi furono, infatti, gli stranieri che frequentarono questo salotto, secondo De Amicis, il quale rammenta la presenza di alcuni francesi tra cui Eugene Forcade, direttore della prestigiosa *Revue de Deux Mondes*, il generale spagnolo Juan Prim y Prats e il poeta americano Henry Wadsworth Longfellow. “La presenza degli stranieri metteva”, come riporta De Amicis:

un po’ di freddo per la ragione che a loro erano sconosciuti o quasi la maggior parte degli italiani illustri presenti [...] le serate degli stranieri [...] non erano piacevoli se non per i commenti lepidissimi che, quando se n’erano andati, faceva qualcuno di loro, imitandone la voce e la pronuncia, l’impagabile Giacomelli, al quale garbavano poco quelle “calate di barbari” che a Firenze eran già troppi, e che avrebbero finito, diceva, con relegare i fiorentini fuor di porta e ridurli a parlar con la gorgia.<sup>8</sup>

Gli stranieri che venivano in visita al salotto Peruzzi, e che spesso masticavano un italiano scolastico imparato attraverso lo studio dei classici della letteratura italiana (Dante, Petrarca, Boccaccio, e così via), incapaci quindi di sostenere una conversazione arguta sulle questioni attuali e scottanti dell'Italia postunitaria, venivano percepiti come dei "barbari" da parte degli intellettuali italiani, la cui insofferenza verso i visitatori dimostra però, se letta col senno di poi, un malessere causato non solo dai limiti linguistici degli stranieri ma anche dalla difficoltà con cui gli stessi intellettuali riuscivano a misurarsi con delle realtà a loro poco familiari o sconfinanti dall'ambito della cultura e politica nazionale. Vale la pena soffermarsi sul modo in cui De Amicis descrive l'ostentata difficoltà con cui gli stranieri cercano di esprimersi in un italiano che provoca tra gli astanti, per le storpiature di pronuncia, grande ilarità:

Ricordo l'effetto strano che faceva l'udir straziare la nostra lingua con ogni specie di pronunzie esotiche fra quelle pareti dove solitamente suonava così puro e armonioso l'idioma gentile; poiché non pochi di quei visitatori s'ingegnavano di parlar l'italiano, anche stralunando gli occhi, in segno di omaggio alla padrona.<sup>9</sup>

Manzoniano per elezione affettiva oltre che letteraria, De Amicis riconosceva nel fiorentino "quell'idioma gentile" che avrebbe linguisticamente condotto l'Italia verso il compimento di una ideale unità culturale nazionale. Nella sua ultima opera, intitolata per l'appunto *L'idioma gentile* (1905), De Amicis, rivolgendosi a un pubblico di giovani lettori, sottolineava l'importanza dell'identità linguistica di un popolo, considerata:

[...] la nostra nutrice intellettuale, il respiro della mente e dell'animo nostro, l'espressione di quanto è più intimamente proprio della nostra indole nazionale, l'immagine più viva e più fedele e quasi la natura medesima della nostra razza. L'amiamo perché è il vincolo più saldo della nostra unità di popolo, l'eco del nostro passato, la voce del nostro avvenire, verbo non solo, ma essenza dell'anima di patria.<sup>10</sup>

Per rinsaldare questo concetto di intima connessione tra lingua e identità nazionale, De Amicis addirittura scoraggiava i suoi giovani lettori a intraprendere lo studio di lingue straniere se non dopo aver acquisito l'assoluta padronanza della propria. "Come riuscire a dir con esattezza e con garbo in un'altra lingua quelle cose che non sappiamo dire se non confusamente e senza garbo nella nostra lingua?" chiedeva De Amicis al suo giovane lettore, che esortò a concentrarsi sullo studio dell'italiano, con queste parole conclusive: "Dammi retta: fatti prima un buon vestito italiano".<sup>11</sup>

Non è difficile immaginare come gli intellettuali riuniti nel salotto Peruzzi – tra i quali, sicuramente alcuni parlavano bene almeno il francese, ma che sembravano privilegiare l'uso dell'italiano come lingua di comunicazione anche con gli stranieri – potessero identificarsi con questi sentimenti nazional-linguistici e considerassero appunto la lingua italiana lo strumento attraverso il quale l'Italia avrebbe conquistato non solo una sua interna organicità linguistica e culturale, ma anche un'immagine positiva da proiettare all'esterno, come nazione moderna. Lo stesso Vincenzo Gioberti, nel suo *Del Primato morale e civile degli italiani* (1843) – uno dei testi fondativi del movimento risorgimentale – identifica nell'"illustre lingua" (l'italiano) uno degli strumenti necessari per avviare il processo di rigenerazione civile e morale del paese attraverso l'intervento di una fascia specifica della popolazione che Gioberti chiama "la nobiltà cittadina".<sup>12</sup> Accettare pertanto che la lingua italiana venisse ridicolizzata, seppure in modo innocente e benigno, significava mettere a repentaglio le fondamenta di un costrutto ideologico che poneva il nesso lingua/patria al centro degli sforzi di rinascita nazionale.<sup>13</sup> In definitiva, se gli stranieri, privi dei necessari strumenti linguistici, facevano fatica a inserirsi nella sfera della sociabilità mondana dei Peruzzi, gli stessi intellettuali italiani, chiusi in una presunta superiorità culturale, fondata sul principio del primato delle proprie radici classiche, ponevano chiari limiti alla possibilità di interagire con lo straniero, percepito inevitabilmente come esterno all'endofasico discorso nazional-culturale.

Gli studiosi del *Gran Tour* hanno ampiamente dimostrato come il viaggiatore straniero che percorre l'Italia dalla fine del XVI a tutto il



XIX secolo sia un pellegrino che guarda all'Italia come a un museo, "come terra della classicità, come immemore arcadia", spesso senza alcuna comprensione, se non farcita di impressioni negative, dell'Italia contemporanea.<sup>14</sup> Joseph Luzzi, per esempio, autore di uno studio sul mito romantico dell'Italia in Europa a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento suggerisce, a questo riguardo, che nel periodo che va dal 1775 al 1825 è possibile identificare il momento di transizione da una visione dell'Italia come museo a una, invece, come mausoleo.<sup>15</sup> Se l'antichità e il Rinascimento rappresentavano patrimonio culturale indiscusso, ammirato e studiato dall'*élite* intellettuale occidentale, nella sua modernità e attualità l'Italia veniva percepita come *terra incognita*, un mondo impenetrabile e incomprensibile se non attraverso la rivisitazione delle memorie di ciò che essa aveva rappresentato in passato. Per dirla con Shelley, l'antichità italiana oscurava di gran lunga "the puny generations" dell'Italia contemporanea, lillipuzianamente inferiore e di poco interesse culturale.<sup>16</sup> Gli intellettuali italiani erano coscienti di questa realtà, e non a caso il Risorgimento come termine segnalava appunto la rinascita, non solo agli occhi degli italiani ma anche e soprattutto del mondo esterno, di un'Italia che, desiderosa di entrare nell'era moderna, non poteva più adagiarsi sugli allori delle antiche glorie patrie. A tal proposito, la storica Silvana Patriarca, sottolinea come il dibattito politico e morale sviluppato durante il Risorgimento nasce dall'esigenza avvertita dagli intellettuali italiani non solo di rigenerare le sorti di un paese sprofondato in un secolare declino morale e politico, ma anche di arginare l'incessante campagna denigratoria che, circolando sia in Europa che in Italia, dipingeva il paese, e con esso l'intero carattere nazionale italiano, come fundamentalmente vizioso e moralmente corrotto.<sup>17</sup> Citando, Gioberti, Balbo e Mazzini, Silvana Patriarca illustra la modalità retorica con cui dal periodo del *Gran Tour* in poi cresce in Italia la netta consapevolezza di questa immagine negativa. Ozio, mollezza dei costumi, cicisbeismo, questi furono alcuni dei comportamenti che venivano riconosciuti agli italiani come esempi di una degenerazione che doveva essere estirpata tra i cittadini della nuova nazione italiana.

Per tornare al salotto Peruzzi e al tema di questo volume, possiamo capire bene l'ansia che investiva gli ospiti italiani del salotto, qualora si trovavano dinanzi a un visitatore straniero, balbettante un italiano scolastico, infarcito spesso di idee precostituite e negative sul popolo italiano e sull'Italia e con cui alla fine gli italiani preferivano limitarsi a uno scambio formale di convenevoli che poca traccia lasciavano sullo spirito fiero italiano che animava quegli incontri. Malgrado gli intenti dei Peruzzi a internazionalizzare le loro serate, il loro salotto mantenne il carattere di un *hortus conclusus* all'interno di un discorso nazional-culturale incapace di proiettarsi oltre quelle barriere di comunicazione in parte certo imposte dagli stessi visitatori, limitati nella loro espressione linguistica o comprensione della realtà moderna italiana, in parte però anche dettate da un orgoglio di gruppo che inevitabilmente portava all'autoreferenzialità.<sup>18</sup> Emblematica, in tal senso, è la figura del poeta americano Henry Wadsworth Longfellow, grande estimatore della cultura italiana, ma anche osservatore critico e superficiale dell'Italia durante le due visite compiute in questo paese nel corso della sua vita. Considerato dai suoi contemporanei il principale poeta nazionale americano, Longfellow venne invitato al salotto Peruzzi nel 1868, quando giunse in Italia per compiere il suo quarto e ultimo viaggio in Europa. Studioso di Dante, Longfellow aveva tradotto la *Divina Commedia* in un momento molto difficile della sua vita, ovvero dopo la morte accidentale della moglie nel 1861. In quegli anni, Longfellow aveva anche fondato il Dante Club che si riuniva ogni mercoledì a casa sua per discutere i canti che andava via via traducendo. Dal 1863 al 1867 Longfellow si dedicò quasi esclusivamente a questa traduzione, trovando in Dante, come lo stesso poeta ammise, un efficace diversivo alla sofferenza e alla depressione che lo afflissero dopo l'incidente. "I have taken refuge in this translation of the *Divine Comedy*, I have done this work when I could do nothing else",<sup>19</sup> confidava il poeta ai suoi amici. Incapace in quel periodo di scrivere persino nel suo diario, "What is the use of this record?" diceva Longfellow, "What I feel and suffer I cannot record. It would only redouble my sorrows".<sup>20</sup> Nel 1863, Longfellow incominciò con l'*Inferno*, traducendo un canto al giorno, 34 canti

per tutto il mese di marzo e la prima settimana di aprile per arrivare nel 1867 alla traduzione dell'intera *Divina Commedia*. L'importanza di questa traduzione, la prima versione americana del poema dantesco, non è legata solo al fatto che essa rappresentò con le sue quattro edizioni ripubblicate in un solo anno, l'evento letterario del 1867 ma anche al fatto che negli ambienti letterari dell'epoca questa traduzione, presentata da Charles Eliot Norton come un "restorative labor", fu vista come un progetto che segnò la rinascita spirituale di Longfellow.<sup>21</sup> In Dante, Longfellow ritrovò la forza spirituale e lo spirito creativo con cui riuscì a superare la tragedia personale e a recuperare l'estro poetico con cui avrebbe raggiunto la fama non solo nazionale ma anche internazionale. Considerando il ruolo che Dante aveva svolto in questa sua rinascita personale e poetica, si può facilmente immaginare quanto il poeta fosse felice di trovarsi a Firenze nel suo ultimo viaggio in Europa nel 1868-1869. E, invece, scorrendo le pagine del suo diario e delle lettere scambiate nel periodo in cui si soggiornò in Italia, troviamo sorprendentemente poche parole lusinghiere verso non solo Firenze ma l'Italia in generale, se non in qualche riga in cui offriva un ritratto alquanto stereotipato delle bellezze naturali della penisola. Che la realtà della città di Firenze fosse diversa dall'immagine che uno straniero potesse averne da lontano, Longfellow lo aveva subito capito durante la sua prima visita nel 1828, quando era giunto in Italia per studiare l'italiano.<sup>22</sup> Ma durante il suo secondo viaggio a Firenze nel 1868, forse perché segnato malinconicamente dalla tragedia, o forse perché viaggiava ormai in tarda età, Longfellow aveva perso l'entusiasmo del turista neofita, Longfellow nel 1868 arrivò in Italia con la speranza di andarsene al più presto.

L'artista, che viaggiava con un gruppo numeroso di parenti al seguito, giunse a Firenze alla fine di Novembre del 1868 passando per Bologna. Il 29 Novembre, in una lettera a James Russell Lowell, scriveva:

We arrived here last night, from Bologna, by the railway, over and through the Appenines, with their forty five tunnels. A soft, moonlight night, with glimpses of valley and river and town.

Very beautiful.

We are very sumptuously lodged in a palace on the Lung'Arno within a stone throw of the Ponte Vecchio. My bedroom, looking on the river is thirty three feet by thirty and high in proportion. I feel as if I were sleeping in some public square, that of the Grand Duca for instance with the David and Perseus looking at me. I was there [Piazza della Signoria] this morning before breakfast, so that I was fairly woken up there, and rubbed my eyes, and wondered if I were awake or dreaming!<sup>23</sup>

Anche se infatuato dalla bellezza della città, Longfellow non mancò di criticare Firenze perché deluso dalla mancanza di una moderna riconfigurazione degli spazi urbani. In una lettera a un amico scritta da Roma il mese dopo, scriveva:

At Florence we stayed two or three weeks, right in the heart of the medieval city, in pleasant rooms on the Arno, close to the Ponte Vecchio. This part of the town is unmodernized. No Haussmann has been here. It is all the heart of man can desire, in that direction. Here books again! And such books! Among them the beautiful folio editions of Dante, Boccaccio, Petrarca and the rest, published in Pisa and other smaller game.<sup>24</sup>

George Eugène Haussmann, prefetto parigino dal 1853 al 1870, era stato uno dei fautori della modernizzazione di Parigi – i boulevard di cui ha tanto scritto Walter Benjamin – che certo non conobbe una figura corrispondente in Italia, dove le grandi opere di smembramento e ristrutturazione urbanistica iniziarono molto più tardi rispetto al resto d'Europa. Ma Longfellow non passeggia sul Lungarno come un *flâneur* di baudelaireana memoria che, cercando un antidoto allo smarrimento dei tempi moderni, sperimenta nuove relazioni con gli spazi e gli abitanti di luoghi a lui ignoti. Arriva a Firenze non per perdersi, ma al contrario per ritrovare e confermare delle idee già precostituite della città. Tutto ciò che non rientra nella sua mappatura ideale del viaggio letterario nella patria dantesca rappresenta, per lui, una seccatura o una semplice e noiosa distrazione. Roma per Longfellow fu ancora più deludente. In fondo, se a Firenze

riusciva a trovare ristoro nelle librerie dove si diletta nella ricerca di volumi danteschi, a Roma, centro della classicità e del cattolicesimo, ambiti verso i quali sentiva poca predisposizione, si sentì ancora più isolato. È a Roma che esprime le parole più affettuose verso Firenze, la sola città italiana verso cui sentiva almeno una certa affinità artistica. In una lettera del 31 dicembre scriveva:

We have been here some ten days of soft, damp or rainy weather, very depressing and discouraging. I feel all the time as if I were fighting against fever and miasma; and if I had my own way I should be off tomorrow. You may be sure that I grew every day more Protestant, more Republican and more American, if possible.<sup>25</sup>

E il 30 gennaio, stanco della città eterna, concludeva:

Florence was charming. We were there only three weeks, but are going back again. We had a beautiful apartment on the Lung'Arno [...] close by was the little church of San Stefano where Boccaccio read his Comment on Dante, and the Uffizi and the Palazzo Vecchio and Giotto's tower [...]. It was delightful to be there. Ah, if you were here! Here in Rome we are at a new hotel built in the gardens of Sallust's Villa, on a spur of the Quirinal [...]. In the rear the windows look across the Campagna to the Alban Hills. In front we have all Rome unrolled like a panorama and crowned by St. Peter's. But with all this I find Rome very depressing. It is a death-in-life, incredible, surprising, beyond description; a beleaguered city bombarded by public opinion and the new ideas, but still holding out, ringing its alarm bells, and living in old shoes. I said so to Cardinal Antonelli the other day, and he answered, taking a pinch of snuff: "Yes, thank God!"<sup>26</sup>

A maggio, Longfellow era di nuovo a Firenze. Non ne parla nel diario o nelle lettere agli amici, ma De Amicis ne accenna nel suo libro sul salotto Peruzzi e alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze si possono trovare quattro lettere che il poeta americano aveva inviato in quei giorni, dal 4 all'11 Maggio del 1869, a Emilia Peruzzi.<sup>27</sup>

Non sono molte le informazioni contenute nelle lettere. Longfellow, sebbene fosse un assiduo corrispondente e rispondesse puntualmente a quelli che lui definiva “the hordes of entire strangers who assaulted him by mail or besieged his door”,<sup>28</sup> era parco di dettagli nelle sue lettere, limitandosi a trasmettere le informazioni più essenziali. In una delle missive, la ringrazia dell’offerta di scrivere per lui delle lettere di presentazione per quando andrà a Siena e la informa delle sue intenzioni di passare una sera (giovedì) al suo salotto; in un’altra si scusa per non essere potuto andare a trovarla la volta successiva. L’aspetto più interessante di queste lettere è il tono di amichevole familiarità con cui Longfellow, poeta ormai di fama internazionale, si rivolge ai Peruzzi i quali gli donano una medaglia in argento con l’effigie di Dante, creata in occasione del 500° anniversario della nascita del poeta fiorentino, mentre lui stesso invia, a sua volta, una sua foto autografata per un album letterario, allora in voga, che una loro amica stava compilando. Non troviamo nelle lettere riferimenti o accenni alla serata trascorsa al salotto, ma il fatto che Longfellow ricusi dal tornarci prima di lasciare Firenze e profusamente si scusi della sua assenza (“I tried very hard to reach your house last evening but it was impossible”<sup>29</sup>), ci fa pensare che considerava quest’occasione di ritrovo come un semplice obbligo sociale da evitare. Che in quella prima visita al salotto Peruzzi, Longfellow si fosse sentito annoiato o ‘cordialmente’ ignorato dagli astanti non ci è dato di saperlo, ma di sicuro quella fu un’opportunità mancata di incontro e confronto tra un poeta straniero a cui la cultura italiana stava molto a cuore, e i protagonisti di un salotto che consideravano quella stessa cultura parte imprescindibile del progetto di rigenerazione morale e civile della nazione anche e, soprattutto, al cospetto del giudizio del mondo esterno.

Quei brevi contatti, che pur ci furono, possono essere interpretati come semplici gesti di cordiale riconoscimento reciproco della propria figura e funzione pubblica; i Peruzzi e i loro amici, come personaggi prominenti della vita culturale e sociale fiorentina e Longfellow come poeta di fama internazionale. Di questi scambi formali rimangono oggi solo delle ‘tracce’, una medaglietta, delle

brevi lettere, pochi ricordi annotati da Edmondo De Amicis, a testimonianza di un'occasione di incontro fugace, di un'infatuazione reciproca che mai però si trasformò in un vero sconfinamento da quegli stretti ambiti nazionali in cui si trovavano a operare sia Longfellow che gli intellettuali italiani del salotto Peruzzi.

## Note

- 1 Ubaldino Peruzzi fu gonfaloniere di Firenze quando la città faceva ancora parte del Granducato di Toscana (1848-1850), ministro dei Lavori pubblici e dell'interno dal 1861 al 1864, e sindaco di Firenze dal 1870 al 1878. Cfr. Bagnoli, Paolo e Andreucci, Franco (a cura di). *Ubaldino Peruzzi: Un protagonista di Firenze capitale*. Atti del convegno di Firenze, 24-26 gennaio 1992. Firenze: Festina Lente, 1994; Piccini, Giulio. *Vita di Ubaldino Peruzzi*. Firenze: R. Paggi, 1891; Del Lungo, Isidoro. "Ubaldino Peruzzi", in *Pagine letterarie e ricordi*. Firenze: Sansoni, 1893, pp. 275-311.
- 2 Espressione usata da De Amicis che scrive: "Allo svolgimento della politica del giorno si assisteva in quella casa [salotto Peruzzi] come in una succursale del Parlamento, nei giorni di invito in special modo, quando v'arrivavano l'un sull'altro i deputati, uscenti dalle tempeste di Palazzo della Signoria, ancora frementi e accesi dei discorsi fatti o sentiti". In *Un salotto fiorentino del secolo scorso*. A cura di Elisabetta Benucci. Pisa: Edizioni ETS, 2002, pp. 72-73.
- 3 Cfr. Isnenghi, Mario (a cura di). *I luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza, 1996, in cui si può leggere "Il salotto" di Mariucci Salvati, che definisce appunto il salotto come 'luogo della memoria', come spazio culturale funzionale alla formazione di una coscienza nazionale italiana, pp. 175-195.
- 4 Zanichelli, Domenico. "La signora Emilia Peruzzi", in *Nuova Antologia* vol. 87 fasc. 683 (1 giugno 1900), pp. 696-709 e 701.
- 5 Ivi.
- 6 Zanichelli riporta a tal proposito: "Ma l'abilità della signora Emilia nel procurare che le conversazioni nel suo salotto riuscissero a vantaggio dell'Italia e contribuissero a diffonderne nel mondo la conoscenza e l'amore, arrivava alla massima espressione quando all'Antella compariva qualche straniero illustre. Se era uno scienziato, ella gli faceva fare la conoscenza personale dei competenti nella sua branca scientifica che dimoravano a Firenze [...] se era un letterato o uno storico, tutti i letterati e gli storici di Firenze, o vecchi o giovani, o già illustri, o alla soglia della notorietà, erano invitati all'Antella a fare onore



all'illustre ospite, ma anche a mostrargli che in Italia v'erano uomini valorosi come all'estero. Se era un uomo politico o un pubblicista che si occupasse delle cose italiane, tutti erano messi a contribuzione per illuminarlo, per persuaderlo, per renderlo amico sincero all'Italia". Cit., p. 706.

- 7 Citato da Gaetano Imbert in "Due salotti fiorentini dell'Ottocento", in *Nuova Rivista Storica* 33 (gennaio-giugno 1949) p. 168.
- 8 De Amicis, Edmondo. *Un salotto fiorentino del secolo scorso*. Cit., p. 99.
- 9 *Ibid.*, pp. 98-99.
- 10 De Amicis, Edmondo. *L'idioma gentile*. A cura di Andrea Giardina. Milano: Baldini & Castoldi Dalai, 2006, p. 61.
- 11 *Ibid.*, p. 76.
- 12 Vincenzo Gioberti scrive a proposito del rapporto tra lingua e nazione: "Così il ceto medio e colto crea l'idioma illustre, scegliendo nell'ampia miniera delle dizioni popolane le più belle e acconce, forbendole, incastonandole a guisa di gioie elette, collocandole a proposito e dandole patente di nobiltà cittadina, coll'introdurle nei crocchi signorili, nei parlamenti, e nelle scritture". In "Del Primato civile e morale degli italiani", in *Opere*. Vol. V. Napoli: Stamperia Il Vaglio, 1849, p. 340.
- 13 Bisogna considerare che il salotto della Peruzzi, così come ogni altro salotto, era un luogo innanzitutto di sociabilità mondana che richiedeva il rispetto di precise regole di comportamento sociale e culturale. Come giustamente afferma Maria Teresa Mori, il salotto di conversazione (definizione che la studiosa estende anche al salotto Peruzzi) "costituisce infatti un'occasione di forte riconoscimento per sé e per il gruppo di cui fanno parte, e le convenzioni non scritte della mondanità il filtro attraverso cui si attuano le dinamiche di inserimento e di partecipazione, un gioco dei ruoli e all'interno di una modalità di ritrovo che tutto sommato non lascia molto spazio alla casualità e all'improvvisazione". Cfr. *La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci, 2000, p. 14.
- 14 Cfr. Brilli, Attilio. *Il viaggio in Italia: Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: il Mulino, 2006, p. 10.

- 15 Cfr. Luzzi, Joseph. "Italy without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth", in *Modern Language Notes* 117 (2002), pp. 48-83. Luzzi scrive: "First, Italy's magnificent cultural residue from Antiquity and the Renaissance overwhelmed any signs of cultural activity in modern Italy, which assumed the didactic function of the "world's university" (Goethe). In this geographically remote classroom, European exiles and Grand Tourists could educate themselves and experiment with their identities for a fixed amount of time before returning to their homelands and their attendant responsibilities. Second, Italy and its people were effeminate, a gender characteristic that helped explain their prowess in the imaginative arts and their role in providing cultural access and opportunities to otherwise oppressed Northern European women. Third, Italians were primitive and violent, often to the point of being murderous; yet this same primitive violence also contributed to their creative accomplishments. Last and most important, Italian society and public order basically did not exist; thus, any sense of law and morality in the country had to be created internally by individual Italians, who had no recourse to the written laws and public institutions that Northern European countries enjoyed" (p. 51).
- 16 Espressione usata in una lettera inviata da Shelley a Thomas Love Peacock, datata 22 dicembre 1818 e citata da Luzzi, *ibid.*, p. 52.
- 17 Silvana Patriarca scrive (e cito dall'originale in inglese): "The view that Italian character was in a sorry state and needed regeneration permeated also national-patriotic discourse during the central years of the Risorgimento (c. 1815-1860). While patriots were eager to proclaim the cultural uniqueness and even superiority of their nation in order to claim their historical right to statehood, they had still to account for the actual political inferiority and the stagnation of Italy. [...] Hence, the praise of Italian civilization was rarely disjoined from a denunciation of the many 'vices' that needed to be eradicated among actual Italians in order for Italy to reacquire its legitimate place in Europe. The lofty Italy of the patriotic imaginary sharply contrasted with the sobering reality of its 'degenerate' people". Cit. in *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010, pp. 22-23.

- 18 Sebbene di tenore aneddotico, la descrizione che Sergio Camerani offre della famiglia Peruzzi è utile in questa mia analisi per capire la natura autoreferenziale del gruppo Peruzzi (in questo caso osservata in una dimensione locale o al più nazionale, ma certo non meno significativa dal punto di vista della sua capacità di superare questa dialettica di mera distinzione). "La Firenze del tempo era piccina, i fiorentini veri si conoscevano un po' tutti e i distacchi, – veniva da sé – si riducevano, per quel riconoscersi appartenenti a un unico ceppo, insomma a un'etnica a cui, signori e popolani, tutti tenevano moltissimo, in quanto consentiva una reciproca sia pur rispettosa familiarità dalla quale erano decisamente esclusi gli altri, quelli che eran venuti di fuori. Per esempio, Ubaldino Peruzzi [...] era e sarebbe rimasto sempre per i fiorentini, senza distinzione di classe, il 'Sor Ubaldino' e la consorte la 'Sora Emilia'. E questo è uno degli elementi da tener presente se si vuol capire quell'orgoglio municipalistico di cui s'è avuto occasione di dire: sentirsi distinti dagli altri coi quali si poteva e si voleva collaborare, certo, ma non confondersi. A Firenze in quegli anni giunsero emigrati veneti e romani, ma fecero gruppo a sé [...] italiani sì, d'accordo, ma prima di tutto fiorentini". *Cronache di Firenze capitale*. Firenze: Olschki Editore, 1971, pp. 25-26.
- 19 Cit. in Matthew Pearl, "Preface" in Dante Alighieri *Inferno*. Translated by Henry Wadsworth Longfellow, edited and with a preface by Matthew Pearl. Introduction by Lino Pertile. New York: The Modern Library, 2003, p. xiii.
- 20 Ivi.
- 21 *Ibid.*, p. xv
- 22 In una lettera scritta a sua madre da Firenze il 18 gennaio 1828, Longfellow scriveva: "I suppose the very names of Florence and the Arno are full of romance and poetry for you, who have not seen them, and that you imagine me sitting at night in the shadow of some olive grove, watching the rising moon and listening to the song of the Italian boatman or the chimes of a convent bell. Alas! Distance and poetry have so much magic about them. Can you believe that the Arno – *that glassy river / Rolling his crystal tide through classic vales* – is a stream of muddy water, almost entirely dry in summer? And that

- Italian boatmen, and convent bells, and white-robed nuns, and mid-night song and soft serenade – are not altogether so delightful in reality as we sometimes fancy them to be?”. Cit. in *Life of Henry Wadsworth Longfellow with Extracts from his Journals and Correspondence*. Ed. Samuel Longfellow. Vol. I. Boston and New York: Houghton, Mifflin & Company, 1891, p. 140.
- 23 *The Letters of Henry Wadsworth Longfellow*. Ed. Andrew Hilen. Vol. V (1866-1974). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Press, 1982, pp. 268-269.
- 24 *Ibid.*, p. 271.
- 25 *Ibid.*, p. 270.
- 26 *Ibid.*, pp. 273-274.
- 27 Le quattro lettere datate 4, 8, 11, e 11 Maggio 1869 sono raccolte nel Fondo Emilia Peruzzi, cassetta 110, inserto 15.
- 28 Cit. in *The Letters of Henry Wadsworth Longfellow*. Cit., p. 1.
- 29 Lettera datata 11 maggio 1869 e scritta dall’Hotel dell’Arno.

## Riferimenti bibliografici

- Alighieri, Dante. *Inferno*. Translated by Henry Wadsworth Longfellow. Edited and with a preface by Pearl Matthew. Introduction by Lino Pertile. New York: The Modern Library, 2003.
- Bagnoli, Paolo e Andreucci, Franco (a cura di). *Ubaldo Peruzzi: Un protagonista di Firenze capitale*. Atti del convegno di Firenze, 24-26 gennaio 1992. Firenze: Festina Lente, 1994.
- Benucci, Elisabetta (a cura di). *Un salotto fiorentino del secolo scorso*. Pisa: Edizioni ETS, 2002.
- De Amicis, Edmondo. *L'idioma gentile*. A cura di Andrea Giardina. Milano: Baldini & Castoldi Dalai, 2006.
- Brilli, Attilio. *Il viaggio in Italia: Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: il Mulino, 2006.
- Camerani, Sergio. *Cronache di Firenze capitale*. Firenze: Olschki Editore, 1971.
- Del Lungo, Isidoro. “Ubaldo Peruzzi”, in *Pagine letterarie e ricordi*. Firenze: Sansoni, 1893.
- Gioberti, Vincenzo. “Del Primato civile e morale degli italiani”, in *Opere*. Vol. V. Napoli: Stamperia Il Vaglio, 1849.
- Hilen, Andrew (ed). *The Letters of Henry Wadsworth Longfellow*. Vol. V (1866-1974). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Press, 1982.
- Isnenghi, Mario (a cura di). *I luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- Longfellow, Samuel (ed). *Life of Henry Wadsworth Longfellow with Extracts from his Journals and Correspondence*. Vol. I. Boston and New York: Houghton, Mifflin & Company, 1891.
- Luzzi, Joseph. “Italy Without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth”, in *Modern Language Notes* 117 (2002).
- Patriarca, Silvana. *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010.
- Piccini, Giulio. *Vita di Ubaldo Peruzzi*. Firenze: R. Paggi, 1891.

GABRIELLA ROMANI

Mori, Maria Teresa. *La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci, 2000.

Zanichelli, Domenico. "La signora Emilia Peruzzi", in *Nuova Antologia* Vol. 87 fasc. 683 (1 giugno 1900).

Alyson Price

## Janet Ross at Poggio Gherardo



Carlo Orsi, Janet Ross.

Janet Ross was born in 1842, the daughter of Alexander Duff Gordon and Lucie Austin. She describes herself as a “spoiled and rather lonely” child;<sup>1</sup> her friends were adults from the social and literary circles in which her parents moved. It was said that “she was brought up in a layer of English society just below the Ducal, but right at the top of political and intellectual life”.<sup>2</sup> At her 5<sup>th</sup> birthday dinner, Janet presided over a table that included Thackeray, the author of *Vanity Fair*. Thackeray offered her an oyster, telling her it was like cabinet pudding.<sup>3</sup> What a horrible thing to do to a child! Yet Janet responded by liking the oyster and demanding two more off Thackeray’s own plate. Janet presided over tables and places for the rest of her life, and offered an immediate, intelligent,

forthright response to whatever came her way. The commanding, enthusiastic, involved, capable child became the woman known at Poggio Gherardo as Aunt Janet, an astute and formidable woman with strong opinions, “a well-known terrifier”, a queen of all she surveyed.

When Janet was in her early teens her parents “suddenly realized that I knew little else but how to saddle a horse and how to ride him”,<sup>4</sup> and her neglected education was rapidly made up. She was sent to spend a year at a school in Dresden and then to Paris in 1856 to learn French, far too late to tame the independent spirit she had become. Janet was intelligent and quick, a reader but not bookish. She was an excellent horsewoman and enjoyed hunting – in the years she spent in Egypt after her marriage, she raced an English thoroughbred that she bought in the square at Alexandria for £40 against Halim Pasha on his Arab mare – and won. She developed into an unconventional young woman who had no airs about her, who was not intimidated by the great and the good, who was curious and brave, and who could talk to anyone. She was also beautiful – A.W. Kinglake, author of *Eothen*, and the polymath Austen Henry Layard became her devoted friends for life and the writer George Meredith fell in love with her and portrayed her as Rose Jocelyn in his novel *Evan Harrington*.

In 1860 Janet married Henry Ross, twenty years her senior. Ross was a friend of Layard and had accompanied him on his excavations at Ninevah. Janet later described her husband as an admirable rider, a kind man and an excellent conversationalist.<sup>5</sup> He offered her jewels, she asked for books. The couple spent the next few years in Egypt, where Janet had a son, rode and conversed and became a correspondent for *The Times*, until difficulties suffered by the bank in which Henry was a partner. From 1867, Henry and Janet began to set up a permanent home in Florence.

Janet found a small apartment on the Lung'Arno Torrigiani and mentions it in her autobiography only to recall her first encounter with the Tuscan songs, the *stornelli* and *rispetti*, she would later sing herself and transcribe for publication. She remembers Ulisse and his



“fine tenor voice” who “often passed at night down via de’ Bardi”. “It was a little difficult to catch a tune from Ulisse”, Janet wrote, “as he seldom sang it in exactly the same way”.<sup>6</sup>

Henry and Janet soon moved out of town where they rented a wing of the spacious villa of Castagnolo near Signa that belonged to the Marchese della Stufa. Here Janet learnt all she needed to know about Tuscan farming in order to be able to run her own property and farms when she and Henry bought Poggio Gherardo in 1888. Her articles “Vintaging in Tuscany” and “Oil-Making in Tuscany”, published in *Macmillan’s Magazine* and later in her book *Italian Sketches* (1887), are impressive descriptions of contemporary practice.

This brings us to Poggio Gherardo, the castellated villa described by Boccaccio, leaping over years that included, for example, the Ouida scandal or Janet’s buying and selling of Signorelli’s *School of Pan*. Madge Symonds, the daughter of John Addington Symonds, first visited Poggio Gherardo only a couple of years after the Rosses had moved in and was a regular visitor until her father’s death in 1893. In the archive of the British Institute of Florence we are fortunate to have Madge’s short memoir of Janet Ross and Poggio Gherardo, written in 1922.<sup>7</sup>

On her first visit, Madge arrived ill:

We had come through the crowded streets of Florence out into the open country and up through the carefully tended olives and vineyards of Poggio Gherardo, to the huge wooden door of the villa; this was flung open to us by the hospitable butler of those days, Fortunato, and we passed through the lofty entrance halls with their vaulted ceilings and scagliola floors and came to the big drawing room where Mrs. Ross was waiting for us, her arms flung open in welcome.<sup>8</sup>

Janet would have been fifty at the time, her hair already white and carried high at the back of her head, caught in a big silver pin, her distinctive thick eyebrows still black. Madge was taken straight to bed, “the softest and whitest and the sweetest”, linen she had ever met with.

Madge's memories of Poggio Gherardo are certainly coloured by a nostalgia for her Italian past and the time she spent there with the father she loved so much. She remembered using her senses and this gives us a feel for the atmosphere at Poggio and for the daily life of its staggeringly active reigning queen, Aunt Janet.

"The sweet smell of olive wood", used on the open fires, permeates the rooms of the villa and there are flowers everywhere "pushed" into vases rather than arranged. In a small drawing room cages filled with "tiny and half tropic" birds line the walls. In the air you can hear the toy terrier, Moschino, bark, a big white cockatoo scream, while Leone the great Maremmana sheep dog sleeps. Outside, in the private woods of ilex, umbrella pine, cypress and sweet bay (their stems kept clear of twigs by the lady of the house herself) are goldfinches, nightingales and golden pheasants. On the immense cypress trees "roses trail long arms to fall in glorious cascades on the roof. At night there is a heavy scent of gardenia, sweet verbena, orange and lemon. Periwinkles grow in the thin spring grass, and butcher's broom and sarsaparilla. Fir cones fall and plop down onto paths in the wood. Florence is visible through gaps in the trees".

Madge felt that Henry's "more quiet presence permeated the atmosphere of the entire life" of the villa. His orchid collection, kept in a great glass house, was known all over Europe. He imported from Japan the gold fish with double tails that were kept in the great round pond on the terrace. In the evenings, Madge says, he told stories "of endless rides across the desert – the wandering caravans – the koords – the Pashas – the fascinating impenetrable inconceivable personages".

But while Henry's presence quietly "permeated", it was Janet's that was the authoritative voice of Poggio Gherardo. According to Madge, the portrait by Lord Leighton, "was more like her than any other when I first saw her thirty years ago. It gives the majestic form of her head and the rather haughty lift of the heavy brows". Yet, she adds, "The finest portrait of her taken as a picture is really, I think, the very early full faced one by Watts – an eager splendid child's face [...] looking full out at one from the canvas: a haunting courageous

child, foreshadowing the woman". 'Aunt Janet' "never looked ruffled or untidy. Her simple clothes fitted her. They were always made at home by her clever Tuscan maid who adored her, and they were stitched by two nun-like contadini in that upstairs room of her old villa where the lavender and herbs lay drying".

During the week Janet and her household saw very few visitors. She rose early, had coffee and toast for breakfast and went straight to drawing her husband's orchids. After this she dealt with the farm accounts. That done she spent all day long, "busy with the podere, managing herself with the utmost minuteness the intricate affairs of all those many crops and of fruits and oil and flowers, and directing the work of every man and woman on the place. Endlessly good and generous as she was to her servants and her peasants, she expected them to work for her". Janet managed everything, "from the spraying and pruning of the vines, from the cultivation and crushing of her olives, down to the grafting of some rare rose tree or the capture of a destructive caterpillar". Impatient of all social bores, intolerant of fools, she instead had infinite patience with the blunders of genuine labourers, and much preferred to be with them in their work. Besides all her farms and farmers, she had 30 servants and labourers under her own thumb and she told them all exactly what to do and how to do it. In her Preface to *Italian Sketches* Janet wrote: "Some will think my pictures of the Tuscan peasants flattered and highly coloured. I can only say that I have lived among them for eighteen years, and that nowhere does the golden rule, 'Do as you would be done by', hold good so much as in Italy".<sup>9</sup> Formidable and demanding she may have been, but she asked as much of herself as she asked of anyone else.

In the evening, while Henry told his stories, Janet occupied her hands. Madge tells us that she "scattered out her splendid coloured silks, and began to embroider one of those great squares of flame pattern (of which I think she must almost have embroidered miles, rather than yards, in her time)". When talking herself, she was "a remarkable if dogmatic talker", she continued to embroider. Kinglake once said to her, "Sometimes, my dear Janet, you even improvise

a sentence before I, in my slow way, have decided what to say".<sup>10</sup> And if not listening or talking of an evening, Madge writes that Janet "sang of the stormier passions of love, of flowers, and broken vows" in her rich contralto voice, "conveying the wild and romantic joys and sorrows of our human life", accompanying herself on the guitar.

Janet opened her house on Sunday afternoons when, "the city came up to the villa in very great crowds". She had a string of house guests and on Sundays she was visited by anyone of any note who came through Florence, some of whom saw her more often than others, like Mark Twain. Janet's closest local friend was probably Mary Berenson (Bernard Berenson described Janet as "an epic person"),<sup>11</sup> who lived a stone's throw away at I Tatti.

Life at Poggio was expensive. Janet sold vegetables and fruit, oil and wine, and her special vermouth made from a secret Medici recipe (kept locked up in her bedroom) but this was not enough. Janet wrote for money. And when on earth did this extraordinarily busy, extraordinarily physically active woman, summon yet more energy and fit in the time to sit down and write? "At night", writes Madge, "when most were thinking of bed, Aunt Janet settled down to her writing, or her translations. In her long life she must have earned some small fortune by her pen".

Janet's writing was part of her life at Poggio, and indeed her writing and publishing really took off in the late 1880s, precisely when she and Henry bought Poggio Gherardo. She wrote about what she knew, beginning with her family, and moving on to what was around her, interpreting Italy for an English audience. Between 1887 and 1927, the year of her death, Janet produced 18 books, the majority original to her, others were translations or collections of letters edited by her. Among her works on Italy are books on Pisa and Lucca, collections of essays, some of which were first published in magazines, such as *Italian Sketches*,<sup>12</sup> the descriptive travel book *The Land of Manfred*, which took her readers to Puglia, *Florentine Palaces and their Stories* and the sumptuous *Florentine Villas*. She produced two collections of Italian songs, *Canti d'Italia* and *Italian Popular Songs*;

and a cookbook, still in print, *Leaves from our Tuscan Kitchen; or, How to Cook Vegetables*.

Janet's directness and pragmatism emerge clearly in her writing, not only in her style but also in what she achieves in her relationships with people. Her impatience with etiquette meant she spoke with anyone to satisfy her curiosity, getting fantastical stories and solid information out of them. If she did not already know the subject she was writing about, such as in her articles on farming, Janet researched, and her work on the Medici shows how prodigious this research was. She looked for as much accuracy in historical or architectural description as she did in reporting what she saw with her own eyes.

Janet made a significant contribution to nineteenth and early twentieth-century writing on Italy and both she and her very readable work deserve revisiting. I am glad to report that an analytical biography is now in progress.<sup>13</sup> That child who immediately knew the oyster was not cabinet pudding, and who responded boldly and in good part, is the same person who later in life recognised things for what they were and dismissed abstractions. Kenneth Clark reported: "when she was translating a book by an early Italian traveler she came on the word Equator, 'Equator, what on earth is that, my dear?' she asked me. 'It's an imaginary line drawn round the earth, Aunt Janet'. 'Imaginary line; what nonsense. I shall leave it out'"<sup>14</sup>

## Endnotes

- 1 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. London: Constable & Co. Ltd., 1912, p. 7.
- 2 Clark, Kenneth. *Another Part of the Wood: A Self-Portrait*. London: John Murray, 1974, p. 125.
- 3 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., pp. 12-13. Cabinet pudding was a steamed bready pudding containing dried fruit.
- 4 *Ibid.*, p. 33.
- 5 *Ibid.*, p. 84.
- 6 *Ibid.*, p. 184.
- 7 All the extracts credited to Madge Symonds are from an unpublished manuscript, *Memoirs of Mrs Janet Ross*, in the Waterfield Collection in the Archive of the British Institute of Florence.
- 8 See note 7.
- 9 Ross, Janet. *Italian Sketches*. London: Paul, Trench & Co., 1887, p.v.
- 10 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., p. 81.
- 11 Secrest, Meryle. *Being Bernard Berenson: A Biography*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979, p. 222.
- 12 *Old Florence and Modern Tuscany* (1904) is a reprint by Dent of *Italian Sketches* (1887) that leaves out the Ghetto essay.
- 13 Ben Downing's *Queen Bee of Tuscany: The Redoubtable Janet Ross* is forthcoming from Farrar, Straus & Giroux, tentatively in 2012.
- 14 Clark, Kenneth. *Another Part of the Wood: A Self-Portrait*. Cit., p. 126.

## Works cited

### *Unpublished work*

A memoir by Margaret Vaughan, née Symonds, titled *Memories of Mrs. Janet Ross*. Waterfield Collection, Archive of the British Institute of Florence: WAT:II:D. The MSS is typed and runs to forty pages.

### *Published work*

Clark, Kenneth. *Another Part of the Wood: A Self-Portrait*. London: John Murray, 1974.

Ross, Janet. *Italian Sketches*. London: Kegan, Paul, Trench & Co., 1887.

Ross, Janet. *The Land of Manfred*. London: John Murray, 1889.

Ross, Janet. *Canti d'Italia*. London: Pitt and Hatzfeld, c. 1891.

Ross, Janet. *Italian Popular Songs*. London and Edinburgh: Paterson and Sons, 1898.

Ross, Janet. *Leaves from our Tuscan Kitchen; or, How to Cook Vegetables*. London: J. M. Dent & Co., 1899.

Ross, Janet. *Florentine Villas*. London: J. M. Dent & Co., 1901.

Ross, Janet. *Old Florence and Modern Tuscany*. London: J. M. Dent & Co., 1904.

Ross, Janet. *Florentine Palaces and Their Stories*. London: J. M. Dent & Co., 1905.

Ross, Janet. *The Fourth Generation*. London: Constable & Co., 1912.

Secrest, Meryle. *Being Bernard Berenson: A Biography*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.





Irene Campolmi

**Janet Ross: collezionista d'arte  
o *marchande amateur*?**  
**Un insolito caso  
di collezionismo femminile  
nella Firenze di fine Ottocento**

*[...] what you really collect is always  
yourself.<sup>1</sup>*

J. Baudrillard

*There is nothing like being determined to  
do a thing that one always succeeds [...].<sup>2</sup>*

Janet Ross

**1. “An exciting adventure”<sup>3</sup>**

Durante la seconda metà dell'Ottocento, Firenze fu la patria eletta di intellettuali e scrittori stranieri, e Janet Duff Gordon, nota ai più con il cognome acquisito da sposata di Ross, una tra gli *expatriates* più note. Le sue credenziali parlavano da sole: ogni membro della sua famiglia aveva arricchito il capitale culturale dell'Inghilterra vittoriana,<sup>4</sup> e artisti, politici, scrittori e intellettuali tra i più importanti del suo tempo, avevano animato quei salotti letterari che, sia i nonni Austin, sia i genitori Duff Gordon, avevano organizzato nelle proprie abitazioni. Janet possedeva il carattere caparbio e indipendente delle donne<sup>5</sup> che l'avevano cresciuta e soprattutto guidata, e da giovanissima aveva sposato Henry,<sup>6</sup> un banchiere inglese vent'anni più anziano di lei, preferendo un matrimonio dalla rendita economica 'sicura' a una romantica storia d'amore. Nei primi

sei anni della loro convivenza avevano vissuto in Egitto<sup>7</sup> e, nel 1866 si erano trasferiti in Italia, scegliendo Firenze perché, più di altre città italiane, aveva conservato la peculiarità di essere *life-enhancing* – come avrebbe sostenuto anche Sir Harold Acton un secolo più tardi.<sup>8</sup>

I vicoli animati ancora dai mercati colmi di manufatti, anticherie e frammenti antichi, i monumenti, i palazzi e le rilevanze artistiche che la caratterizzavano, emanavano l'aura di secoli vissuti ma vivi nella memoria, e trasmettevano una schiettezza di spirito che, fin dai tempi di Dante, era stata caratteristica del luogo. Città storiche come Firenze, che vivono il presente attraverso i reperti del passato,<sup>9</sup> provano quanto il filosofo Giambattista Vico,<sup>10</sup> a ragione, credeva che ogni generazione vivesse sulle spalle della precedente.

Durante l'Ottocento, la ricerca di un contatto con il passato costituiva l'obiettivo di tutti gli stranieri in visita in Italia, e l'acquisto di manufatti datati era la chiave d'accesso più semplice per ottenere una simile esperienza. All'aumento della richiesta di oggetti e opere d'arte antica, molti *art dealers*, artisti amatori e non ultimi pittori-restauratori, orchestrarono un *business* per vendere sia opere d'arte false,<sup>11</sup> sia originali.<sup>12</sup> Tra gli stranieri presenti in città, era consueta abitudine acquistare oggetti da collezione e opere d'arte, che i nobili fiorentini svendevano allora sul mercato. Così, parecchi collezionisti anglo-americani, educati al gusto vittoriano per i mobili "in stile", i vasi cinesi, le *chinoserie* e le porcellane di Sèvres e di Capodimonte, convertirono il proprio gusto verso forme d'arte che allora potevano essere acquistate con maggiore facilità, come i fondi oro tardo-medievali o le opere su tela del primo Rinascimento.<sup>13</sup>

Tra i nuovi avventori del mercato fiorentino vi era anche Janet Ross. Sono molte le qualità che gli storici le hanno attribuito nel tempo: scrittrice di biografie e guide storico-artistiche, giornalista per quotidiani di fama internazionale quali il *Times*, *connoisseur* e studiosa della storia italiana e fiorentina, e persino abile *manager* delle proprie tenute agricole.<sup>14</sup> Nessuno però l'aveva ancora definita

‘collezionista’ di opere d’arte. All’epoca di Firenze capitale (1865-1870), gran parte dei nobili fiorentini aveva concentrato i propri investimenti sul mattone, mettendo in vendita a prezzi esigui alcuni tra i capolavori dell’arte fiorentina medievale, rinascimentale e manierista, che per secoli gli antenati avevano considerato una dote di famiglia. I Ross non erano certo tra i più abbienti del loro ceto sociale<sup>15</sup> ma, una volta lasciato l’Egitto, avevano venduto molti beni mobili e la totalità dei terreni posseduti, guadagnando così una discreta somma di denaro.<sup>16</sup> Perciò, sostenuta da una certa agiatezza economica, Janet si era lasciata contagiare dalla moda collezionistica assai diffusa a Firenze, e aveva iniziato ad acquistare opere d’arte e mobili all’“antica” nelle botteghe dei pittori e dei restauratori fiorentini,<sup>17</sup> per i quali era una pratica consueta, ma soprattutto rigorosa, aggiustare – se non direttamente emulare (e in parole povere, falsificare) – i dipinti rinascimentali originali, per supplire a una domanda di mercato che spesso eccedeva l’offerta. Anche Janet comprava questi oggetti per arredare le stanze della propria abitazione, seguendo il costume dell’alta società inglese.<sup>18</sup> Così facendo, si era creata una fitta rete di contatti nel mercato dell’arte, e aveva conquistato una posizione di rispetto tra gli acquirenti più facoltosi di Firenze.

Nonostante queste prime esperienze in ambito artistico, l’avventura più emozionante di Janet Ross avvenne nel 1869,<sup>19</sup> quando un corniciaio di fiducia le svelò segretamente che un capolavoro d’arte pittorica di epoca laurenziana poteva essere acquistato sul mercato fiorentino per “un tozzo di pane”.<sup>20</sup> Si trattava del quadro di Luca Signorelli raffigurante *La Scuola di Pan*, appartenuto da generazioni alla famiglia Salviati-Corsi,<sup>21</sup> la quale, sfortunatamente, l’aveva relegato nelle soffitte del proprio palazzo per non curanza.



*Luca Signorelli, La Scuola di Pan, 1490, già al Kaiser Friedrich Museum, Berlino (distrutto nella Seconda Guerra Mondiale).*

Incaricato dalla famiglia di restaurare alcuni dipinti a soggetto religioso, Angelo Tricca, noto pittore e restauratore dell'epoca, e *habituè* del Caffè Michelangelo, si era imbattuto nella suddetta tela, che oltre a imponenti dimensioni,<sup>22</sup> possedeva un soggetto vagamente familiare. Dopo aver ripulito i drappi ottocenteschi che rivestivano le nudità delle figure, e trascorso notti insonni a studiare le *Vite* vasariane, Tricca aveva riconosciuto nell'opera il dipinto del Signorelli da secoli ormai dato per disperso.<sup>23</sup> Alla vista di tanti nudi scampati ai 'braghettoni' controriformisti, il cardinale autorizzò il pittore fiorentino a esporre il quadro nel suo studio privato di Via de' Benci. Sperando che l'opera fosse comprata da un degno acquirente, come uno dei grandi musei d'Europa, Tricca realizzò due accurate riproduzioni a matita, inviandone una copia al Louvre di Parigi e l'altra alla National Gallery di Londra.<sup>24</sup> Purtroppo, entrambe le istituzioni rifiutarono l'offerta, e Tricca fu costretto a ricalibrare le proprie ambizioni per adattare alle esigenze più modeste del mercato artistico fiorentino, che purtroppo mancava di acquirenti capaci di compren-

dere il valore dell'opera.<sup>25</sup> Così, il mercante fiorentino vendé il quadro ai Ross per un prezzo di favore, ma si riservò il diritto di riscuotere una percentuale, nel caso in cui questo fosse stato nuovamente alienato.<sup>26</sup> A ogni modo, i 20.000 franchi richiesti da Tricca erano un 'boccone' piuttosto sostanzioso per la coppia inglese, e all'occhio esperto di Janet sembravano troppi per un falso, e troppo pochi per un originale.<sup>27</sup> Al momento del pagamento,<sup>28</sup> orgoglioso dell'affare concluso, Tricca esclamò che "tanto oro non si era mai visto in città",<sup>29</sup> ma certo di poter ottenere un profitto ancora più vantaggioso, il mercante fiorentino continuò incessantemente la caccia di un acquirente 'ideale', cercando l'appoggio di *art dealers* di grande notorietà – come William Blundell Spence<sup>30</sup> – per convincere Mrs Ross a vendere il quadro e riscuotere così la somma pattuita.<sup>31</sup>

Nel 1870, il direttore della National Gallery di Londra, William Boxall,<sup>32</sup> si trovava a Firenze per l'acquisto di dipinti rinascimentali e tavole medievali, in grado di accrescere la qualità delle collezioni del museo, secondo il progetto concepito fin dal 1856 da Charles Eastlake. Ligio ai dettami della morale vittoriana,<sup>33</sup> Boxall convenne che l'indecenza dei nudi non gli permetteva di accettare il capolavoro di Signorelli, sostenendo che questo sarebbe stato più appropriatamente esposto in una galleria privata, piuttosto che in un museo pubblico.<sup>34</sup> Non era la prima volta, però, che egli rifiutava la tela.<sup>35</sup> Nel 1866 anche il mercante russo, Francis Pulszky, lo aveva informato che *La Scuola di Pan* del Signorelli, il "Pucci's Botticelli and the San Donato's Crivelli [...]",<sup>36</sup> erano a sua disposizione per tutto l'anno, qualora fosse stato interessato ad acquistarli per la National Gallery di Londra, ma anche allora l'affare non era andato in porto.<sup>37</sup>

Fu Wilhelm Bode, l'intrepido storico dell'arte e giovane assistente di Julius Von Meyer alla direzione della Gemäldegalerie di Berlino, che nel 1873 acquistò l'opera tramite Tricca, pagando in contanti<sup>38</sup> ben 66.000 franchi, consistenti tre volte tanto la cifra inizialmente versata da Janet. Per testimoniare che un esemplare così importante della storia dell'arte rinascimentale era entrato nelle sue collezioni, Mrs Ross ne acquistò il disegno che in precedenza Tricca aveva realizzato per il Louvre,<sup>39</sup> e lo appese nel suo *boudoir*<sup>40</sup> di Castagnolo.<sup>41</sup>



Boudoir privato di Janet Ross, Villa al Castagnolo (fotografia datata tra 1870-1880). (Waterfield Collection, Archivio del British Institute of Florence).

L'acquisto della *Scuola di Pan* non trasformò i Ross in 'collezionisti', ma fu il loro biglietto d'ingresso nel fervente mercato artistico fiorentino di fine secolo.

Viene spontaneo chiedersi per quale motivo i Ross non potevano definirsi 'collezionisti' se, come tanti loro connazionali, acquistavano opere d'arte? Krzysztof Pomian ha sostenuto che le raccolte d'arte sono microcosmi ordinati, che non sussistono senza una metodologia di raccolta, un programma e un criterio d'ordinamento.<sup>42</sup> Purtroppo, non esiste alcun documento per dimostrare che i coniugi Ross ebbero tale 'progetto collezionistico', o almeno il desiderio di costruire una propria raccolta d'arte, e dallo svolgimento dei fatti sembra evidente che l'acquisto de *La Scuola di Pan* rappresentò probabilmente un investimento puramente economico. Ciò non toglie importanza alla stima che Janet si guadagnò tra i mercanti e gli artigiani fiorentini, presso i quali comprò opere d'arte, manufatti e mobili antichi per arredare i propri interni abitativi. Nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, le *drawing rooms* della villa a Castagnolo,

come di quella a Poggio Gherardo, diventarono un vero *gathering point* per le *élites* di stranieri residenti in città, e Janet fu per questi un'affidabile consulente artistica.



Drawing Room della Villa al Castagnolo, affittata dai coniugi Ross tra il 1870 e il 1888. (Waterfield Collection, Archivio del British Institute of Florence).



Drawing Room della Villa di Poggio Gherardo, acquistata dai Ross nel 1889. (Waterfield Collection, Archivio del British Institute of Florence).

Il primo a ipotizzare il ruolo ‘mercantile’ di Mrs Ross fu lo storico dell’arte John Fleming nel 1973, quando, studiando il carteggio di William Bundell Spence,<sup>43</sup> aveva trovato il nome di Janet citato ben due volte.<sup>44</sup> Nel primo caso, si trattava di una ricevuta d’acquisto datata 1872, con cui Mrs Ross vendeva a Blundell Spence un ‘Lorenzo di Credi’ dal soggetto sconosciuto, mentre la seconda testimonianza era una lettera scritta da Lady Anne Lindsay,<sup>45</sup> che nello stesso anno risiedeva a Firenze, indirizzata alla sorella, Lady Harriet Wantage, allora nota collezionista inglese. Sostenendo che a detta di Mrs Ross si poteva ancora acquistare “un buon numero di bellissimi oggetti antichi nei negozi dei restauratori [...]”,<sup>46</sup> Mrs Lindsay si riferiva a Janet con il piglio di cliente piuttosto che di amica, e lasciava intendere la sua posizione di *marchande amateur*.

Contrariamente a Blundell Spence o James Hudson, conosciuti per la loro fama di *picture dealers*,<sup>47</sup> Janet si presentava come conoscitrice di arredi “all’antica”, e restringeva così volutamente la propria clientela a un *target* femminile, che all’epoca, soprattutto in Inghilterra, era ritenuto *mâitre a penser* nell’arredamento d’interni.<sup>48</sup> Oltre alla buona reputazione nel mercato dell’arte, Janet maturò anche una certa dimestichezza nel trattare affari, che per sua sfortuna, non ebbero mai l’esito positivo sperato. Probabilmente, in questi anni, acquistò il ‘presunto’ disegno originale della *Deposizione di Cristo*<sup>49</sup> di Andrea Del Sarto, da un tale “Ingegniere” (sic) del Sarto, che si spacciava come l’ultimo erede della famiglia del pittore.<sup>50</sup> Nel 1886, a causa della scarsa rendita fondiaria di Poggio Gherardo e della costosa retta universitaria del figlio Alick, Janet aveva scritto a Sir Henry Austen Layard,<sup>51</sup> storico dell’arte, archeologo e *art dealer* di fama mondiale, dichiarando di voler vendere l’opera e richiedendo il suo aiuto nella ricerca di acquirenti interessati all’acquisto. Rimangono ancora sconosciute le sorti del disegno, ma indagando attraverso ricerche d’archivio, ho scoperto che, nel 1895, il British Museum di Londra aveva acquistato l’intera collezione di disegni autografi eseguiti dai grandi artisti del Rinascimento, appartenuta un tempo al nobile inglese, John Malcom di Poltalloch, da poco decedu-



to. All'interno del *corpus*, c'era un disegno raffigurante il soggetto in questione che, nel 1869, Sir John Charles Robison,<sup>52</sup> curatore della sezione Arti Decorative del South Kensington Museum e consulente artistico privato di Malcom, aveva chiaramente classificato come l'originale della tela dipinta da Andrea Del Sarto per la pieve di San Piero in Luco.

Le numerose mostre dedicate al tema hanno di recente confermato l'attribuzione;<sup>53</sup> ciò implica che l'opera in possesso di Janet era falsa, o – quanto meno – un'egregia riproduzione. Nelle sue lettere non si menzionano altre opere d'arte fino al Maggio 1895, quando un violento terremoto colpì Firenze e le aree circostanti, causando la caduta della torre di Poggio Gherardo, la villa non distante da Settignano, acquistata dai Ross nel 1889. Per ripagarne le spese di ricostruzione, Janet pensò di liberarsi di altri due dipinti, che aveva acquistato assieme al marito negli anni in cui il mercato artistico della Firenze capitale offriva ancora esemplari di alto valore e a poco prezzo.<sup>54</sup> L'incerta provenienza delle opere le aveva fatto dubitare negli anni non solo della loro autenticità, ma soprattutto della loro qualità. Per stabilire il prezzo che tali tele avrebbero avuto sul mercato attuale, lo scrittore americano Charles Dudley Warner, allora residente nella villa un tempo di Lord Savage Landor, l'aveva indirizzata al giovane connazionale e storico dell'arte, Bernard Berenson, che già da un anno era consulente personale della nota collezionista americana, Isabella Stewart Gardner.<sup>55</sup> Il giudizio di Berenson avrebbe finalmente decretato se le opere erano “quello che effettivamente Janet aveva sempre supposto essere, e se dunque valevano qualcosa”.<sup>56</sup> Berenson identificò Alessio Baldovinetti come l'autore di una *Madonna con Bambino*,<sup>57</sup> lasciando incerta l'attribuzione del secondo pittore. Non è necessario sapere se le sue stime furono corrette: esse bastarono a spedire i quadri a Londra, dove il pittore George Frederick Watts riuscì a venderli per “several hundred pounds”.<sup>58</sup> L'episodio ebbe un'importanza maggiore perchè sancì ‘ufficialmente’ l'inizio della lunga e sincera amicizia tra Janet e i Berenson, per i quali la scrittrice inglese fu un punto di appoggio nei loro primi anni trascorsi a Firenze.<sup>59</sup>

Non vi sono altre testimonianze dirette che dimostrano la presenza di opere d'arte antica tra i beni dei Ross, anche se investigando tra le carte d'archivio e i resoconti autobiografici, ho riscontrato che Janet fu effettivamente interessata all'arte dei pittori del Rinascimento. Nel 1860, Sir Henry Austen Layard le scriveva da Venezia per raccontarle<sup>60</sup> di aver trovato una tela raffigurante *San Giorgio e il Drago*, ritenuta opera di Palma il Vecchio, e la segnalava alla sua attenzione, convinto che ne avrebbe apprezzata la finissima fattura.<sup>61</sup> Viene dunque spontaneo chiedersi per quale motivo Layard consultasse Janet su un dipinto che *lui* intendeva acquistare, sostenendo che a *lei* sarebbe piaciuto. Era forse questo un modo per invitarla a prender parte ai suoi affari o una proposta indiretta a dividere le spese di un possibile guadagno? A ogni modo, in quel momento, Janet viveva in Egitto, ed è improbabile che abbia partecipato in qualche misura all'acquisto dell'opera, sebbene ciò non sminuisca il suo interesse riguardo alle tendenze artistiche che andavano di moda nella madrepatria.<sup>62</sup> Gli stessi interni delle *drawing rooms* di Castagnolo e Poggio Gherardo, affollati di quadri alle pareti e arredati con ventagli, decorazioni esotiche, piume di struzzo e mobili all'antica, mostravano un elevato numero di vasi cinesi, *chinoiserie*, fotografie, candelabri, statuette, tabacchiere e della merce più stravagante che era allora in vendita sul mercato.<sup>63</sup> Inoltre, tali oggetti confermavano le radici di gusto tipicamente 'vittoriane' che i Ross possedevano in materia artistica. Se dunque Janet non intendeva realizzare una collezione d'arte, era un altro il motivo che la spingeva a 'tappezzare' le pareti della propria abitazione con un numero così elevato di dipinti. Non è audace supporre che molti restauratori, mercanti d'arte o pittori fiorentini, desiderosi di vendere le proprie copie dei capolavori rinascimentali, le concedessero in usufrutto alcune opere, contando sul suo *brokeraggio* per venderle più facilmente ai collezionisti anglo-americani, che abitualmente le facevano visita.<sup>64</sup>

Tra le opere appese alle pareti del *boudoir* di Castagnolo, c'era anche una copia a olio raffigurante *Lo Svenimento di Santa Caterina*, che il Sodoma aveva affrescato nella Chiesa di San Domenico a

Siena alla fine del XV secolo.<sup>65</sup> Una riproduzione dell'immagine era stata conservata da Janet all'interno di un album con altre fotografie di dipinti e affreschi, molti provenienti dall'area umbro-toscana. Probabilmente queste immagini mostravano i dipinti più amati da Janet, e rappresentavano l'ausilio visivo, che lei stessa sottoponeva ai pittori e ai restauratori quando intendeva commissionare delle copie a olio da inserire nella propria raccolta. La pratica di conservare e catalogare riproduzioni di opere d'arte, o immagini di mete visitate, era comune a molte altre collezioniste di allora, specialmente americane, tra cui Isabella Stewart Gardner,<sup>66</sup> Catherine Lorillard Wolfe, Cornelia Stewart e Louisine Elder Havemeyer.<sup>67</sup> L'ordine e la precisione con cui le fotografie dei monumenti, degli abitanti del luogo, delle opere d'arte e dei paesaggi, erano schedate nelle pagine di questi *scrapbooks*, dimostravano che, più di semplici memorie, questi albums rappresentavano forse l'unica vera 'collezione' personale di Janet.

## 2. Janet Ross e il mondo dell'arte contemporanea.

Janet Ross collezionò anche opere d'arte contemporanea dipinte per lei dagli artisti con cui, nel tempo, aveva stabilito solidi rapporti di amicizia quali Henry Wydham Phillips, George Frederick Watts, Val Prinsep e Lord Leighton. Nonostante sia ancora difficile chiarire i contenuti del *corpus* di opere d'arte antica posseduto dai Ross, attraverso le risorse biografiche e i documenti d'archivio ma, soprattutto, le immagini contenute negli album fotografici,<sup>68</sup> ho tracciato un catalogo ragionato delle opere d'arte contemporanea che Janet ebbe, o desiderò avere. Tutti gli artisti della sua raccolta segnano, ciascuno diversamente, le varie fasi della sua vita, e s'identificano principalmente in tre categorie, che ho personalmente stabilito per convenzione: gli artisti-amici di famiglia, i pittori del circolo pre-raffaellita, con cui trascorse i pomeriggi della giovinezza presso Little Holland House e la villa di Aldermaston e, infine gli artisti conosciuti a Firenze, che illustrarono alcune delle sue pubblicazioni. Tra gli artisti che influenzarono la sua infanzia, è doveroso menzionare i maestri della corrente simbolista, Henry

Wyndham Phillips e George Frederick Watts. Negli anni Quaranta dell'Ottocento, erano stati i capisaldi della *Gordon Arms*,<sup>69</sup> il circolo di letterati, artisti, politici e scrittori radunato dai Duff Gordon prima a Londra, presso Queen Square, poi a Esher, dove la famiglia si era trasferita negli anni Cinquanta. Phillips era stato il suo precettore, e Virgilio nella visita della *Great Exhibition* al Paxton Palace nel 1851.<sup>70</sup> Di lui, Janet possedeva un ritratto raffigurante la madre Lucie,<sup>71</sup> realizzato dall'artista alla metà del secolo, e due acquarelli con volto femminile, l'uno raffigurante una giovane abissina già serva in casa dei Ross, l'altro invece Ingi Khanoun, vedova dello sceicco Halim Pasha, che Phillips aveva servito come artista di corte dal 1864. Entrambi erano stati acquistati a buon prezzo grazie alla mediazione dello scrittore inglese, Tom Taylor, che alla morte dell'amico, nel 1867, era stato l'esecutore delle sue volontà testamentarie.<sup>72</sup>



*Henry Wyndham Phillips, Lucie Duff Gordon, 1851,  
olio su tela, Londra, National Portraits Gallery.*

Nella sua collezione d'arte contemporanea era però George Frederick Watts, da tutti chiamato all'italiana 'Signore',<sup>73</sup> il suo artista preferito, e indubbiamente meglio rappresentato. Era stato

lui che, alla metà degli anni Cinquanta, l'aveva coinvolta nel circolo letterario e artistico di Little Holland House, che aveva sede a Londra nell'omonima tenuta affittata dai Prinsep.<sup>74</sup> Qui, Watts aveva presentato Janet alla cerchia dei pittori preraffaelliti, tra i quali Sir Frederick Leighton,<sup>75</sup> William Holman Hunt, John Everett Millais, Edward Burne Jones e Valentin Prinsep.

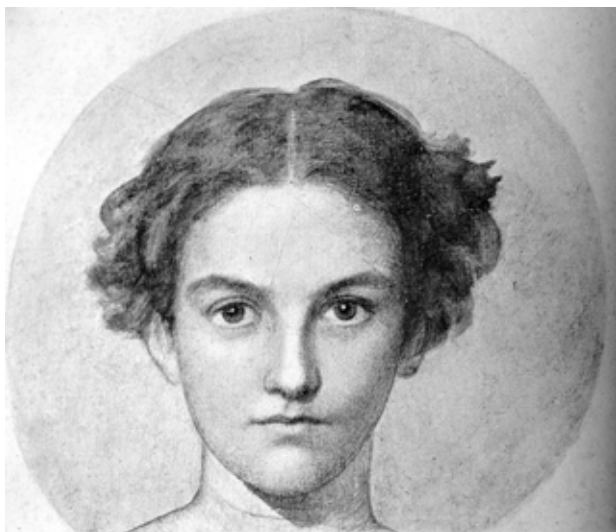


*George Frederick Watts, Lucie Duff Gordon, matita su carta, 1850 circa. (Da: Duff Gordon, Lucie, Letters from Egypt).*



*George Frederick Watts, Alexander Duff Gordon, matita su carta, anni Cinquanta. (Da: Duff Gordon, Lucie, Letters from Egypt).*

Di Watts possedeva soltanto opere di grafica, comprendenti i profili dei genitori,<sup>76</sup> un acquarello che la ritraeva infante nelle braccia del *baby-sitter* di colore, Hatty,<sup>77</sup> e due ritratti personali della metà degli anni Cinquanta.<sup>78</sup>



*George Frederick Watts, Janet Ross, acquarello, 1857-58. (Disegno preparatorio per la figura di Patroclo, affresco datato 1858, soggetto: "Achille e Briseide", villa di Lord Landsdowne, Bowood, Inghilterra). (Da: Ross, Janet, The Fourth Generation).*

Tra queste, vi era anche un ritratto di piccole dimensioni, datato alla metà degli anni Quaranta,<sup>79</sup> che immortalava il volto di Caroline Norton,<sup>80</sup> scrittrice scozzese di fama e intima amica di famiglia.



*George Frederick Watts, Mrs Caroline Norton, acquarello, 1848. Coll. Ross. (L'immagine è tratta da: Ross, Janet, The Fourth Generation).*

Janet pensava che queste opere fossero tra le più eloquenti e rappresentative della sua storia familiare, e per questo aveva assegnato loro un posto di rilievo nelle pareti dei suoi *boudoirs*.<sup>81</sup>



Boudoir privato di Janet Ross, Villa di Poggio Gherardo (1889-1927).  
(Da: Ross, Janet, *The Fourth Generation*).

Nel periodo trascorso presso Little Holland House, Janet ampliò la sua collezione includendovi anche le opere donatele dai pittori pre-raffaelliti, con cui nei mesi estivi soleva ‘migrare’ nelle campagne inglesi, ospite di Lord Highford presso la tenuta di Aldermaston.<sup>82</sup> Qui, nell’estate 1865, Val Prinsep l’aveva ritratta di profilo, dandole i tratti fisionomici della *femme fatale* preraffaellita per soddisfare la committenza del noto antiquario romano, Fortunato Castellani,<sup>83</sup> che aveva richiesto l’opera a *pendant* di un’antica medaglia romana già in suo possesso.



*Val Prinsep, Janet Ross, July 10th 1865, Little Holland House.  
(Da: Ross, Janet, The Fourth Generation).*

Nonostante il fascino di questo disegno, fu Lord Leighton<sup>84</sup> a restituire l'immagine più sincera ed eloquente del suo spirito vittoriano.<sup>85</sup>



*Sir Frederick Leighton, Janet Ross, 1869, Kensington.  
(Da: Ross, Janet, The Fourth Generation).*



Entrambi questi ritratti mostravano Janet nel suo aspetto più delicato e femminile, che poi scemò negli anni avvenire, col trasferimento a Firenze, a causa dell'impatto con una cultura senza dubbio più schietta e meno mondana della Londra vittoriana.

A Firenze, Janet cercò non soltanto di conoscere con interesse antropologico le usanze, le tradizioni e i costumi della popolazione autoctona,<sup>86</sup> ma ne imparò le tecniche agricole e, grazie a queste, soprintese alla direzione delle tenute sia di Castagnolo<sup>87</sup> che di Poggio Gherardo. Entrò nel rispetto dei suoi braccianti a tal punto che, quando il cronista inglese Augustus Hare<sup>88</sup> la visitò a Castagnolo nel 1874, rimase colpito dalla stima e dal rispetto che i contadini le riservavano, e dall'umanità con cui lei stessa li trattava.<sup>89</sup> Il lato più mascolino del suo carattere preponderava nei rapporti con gli altri, al punto che Henry James la definì con un sarcasmo ironico, "l'unica donna che avesse mai conosciuto priva di alcun attributo femminile".<sup>90</sup> Al contrario, la scrittrice Ouida, descrivendola nei panni dell'instancabile protagonista di *Friendship*, riconobbe nel pragmatismo di Janet, il vero segreto del suo successo.<sup>91</sup> Infine, a Firenze, Janet conobbe gli artisti italiani allora presenti in città, e tra tutti, Carlo Orsi<sup>92</sup> fu, senza dubbio, il suo prediletto. Voci indiscrete riferivano che tra i due vi fosse molto più di una semplice amicizia, e difatti all'immagine della loro relazione pubblica di artista-committente, si era aggiunta quella più intima e indiscreta, di amanti. Un acquarello datato 1875,<sup>93</sup> nel quale Orsi ritraeva Janet di profilo mentre indossava un ampio cappello da passeggio, era indubbiamente eloquente del loro rapporto pubblico. Janet adorava quest'immagine, e la riteneva una delle migliori tra le molte che la raffiguravano, sebbene Frederick Burton, un caro amico ed esperto d'arte di fama mondiale, e successore di Boxall alla direzione della National Gallery di Londra, aveva sostenuto più volte che il disegno possedeva un carattere 'didattico' ed era ben distante dall'esprimere la sua vera personalità.<sup>94</sup> Sono convinta che Burton non avrebbe detto lo stesso del nudo che Orsi le aveva dipinto cinque anni prima, dove Janet – sebbene di spalle – giaceva sdraiata, pudicamente velata come la *Danae* di

Correggio ma provocante e sensuale come la *Maya Desnuda* di Goya o l'*Olympia* di Manet.



Carlo Orsi, Janet Ross, *Coll. Privata*, 1870, olio su tela.  
(Waterfield Collection, Archivio del British Institute of Florence).

Tra Carlo Orsi e Janet Ross si stabilì un'intesa professionale che andò ben oltre il legame privato, ed egli fu l'illustratore ufficiale delle sue pubblicazioni più importanti, come *Italian Sketches*<sup>95</sup> del 1887, così intitolata per la stretta connessione tra il testo di *lei* e le immagini di *lui*, e *The Land of Manfred*, scritta appena due anni più tardi.<sup>96</sup>



Carlo Orsi, The Dove of Holy Saturday, *matita su carta*.  
(Da: Ross, Janet, *Italian Sketches*).

Grazie al patronato di Janet, Orsi proseguì la sua carriera in Inghilterra, dove morì inaspettatamente nel 1894. Con il suo addio, Janet avviò nuove collaborazioni, prima con l'illustratrice inglese Nelly Erichsen,<sup>97</sup> che arricchì con bellissimi disegni l'edizione limitata di *Florentine Villas*,<sup>98</sup> pubblicata con Dent nel 1901, poi con Adelaide Marchi, che nel 1905 collaborò a una pubblicazione del tutto simile intitolata *Florentine Palaces and Their Stories*.<sup>99</sup>



*Nelly Erichsen, Villa di Poggio Gherardo, illustrazione matita su carta.  
(Da: Ross, Janet, Florentine Villas).*

Se in età giovanile Janet aveva aspirato al ruolo di collezionista ed esperta d'arte, in età adulta si presentò come *patron* degli artisti, e alla fine degli anni Novanta sponsorizzò l'attività di molti di loro. Nel 1896, per esempio, aiutò Walter Crane<sup>100</sup> a trasferirsi a Firenze per un soggiorno di breve permanenza, durante il quale egli sposò la causa dell'Associazione Fiorentina per la difesa di Firenze Antica,<sup>101</sup> e nell'inverno 1910, ospitò a Poggio Gherardo il pittore Frank Crisp,<sup>102</sup> quell'anno vincitore del premio annuale della Royal Academy di Londra. Nonostante questi rapporti, l'amicizia più sincera fu quella che Janet ebbe con l'artista canadese James Kerr Lawson, che nel 1894 si presentò durante una delle aperture domenicali di Poggio

Gherardo al pubblico con una lettera di raccomandazione scritta niente meno che da Watts.<sup>103</sup> Tra i due si stabilì una stima reciproca al punto che Mrs Ross lo nominò persino esecutore delle sue volontà testamentarie.<sup>104</sup> Tutte le opere di questi pittori confluirono nelle raccolte d'arte di Janet, assieme al sostanzioso numero di oggetti d'arte decorativa che arricchiva gli interni della sua abitazione, tra cui le già menzionate porcellane di Derby e Chelsea, le ceramiche di Sèvres, varie *chinoiserie* e altri oggetti bizzarri come carte da gioco, ventagli, piume di pavone e persino acquasantiere da cappella. In entrambe le sue residenze, gli spazi del *boudoir* e della *drawing room* testimoniano la predilezione di Janet per le tappezzerie orientali e gli oggetti di piccolo formato, e attestano la sua adesione al gusto vittoriano già osservato in altre collezioniste inglesi dell'epoca, quali Lady Charlotte Schreiber, Lady Dorothy Nevill e Lady Wantage. Janet non soltanto ebbe un'inclinazione verso i ventagli come Schreiber, ma piuttosto che collezionarli, li dipingeva a mano per poi rivenderli sul mercato inglese, dove questi godevano di una grande popolarità.<sup>105</sup> Se il collezionismo e il commercio di ventagli sembrava un'attitudine insolita per il carattere 'mascolino' di Mrs Ross, quello delle carte da gioco appariva ancor più bizzarro, soprattutto perché in Inghilterra era spesso associato al gusto *bric-à-brac* delle donne d'alta società come Lady Dorothy Nevill.<sup>106</sup> Diversamente da quest'ultima, Janet era interessata al loro valore economico e non estetico, e lo specificava in una lettera inviata a Layard nel 1887, dove si scusava con sua moglie per aver venduto al museo di Monaco "quelle famose carte"<sup>107</sup> a cui era interessata, giustificando che questi gliel'aveva pagate ben "twelve pounds each".<sup>108</sup>

In conclusione, la raccolta d'arte di Janet Ross potrebbe definirsi il risultato della sua attività segreta – o meglio, sottaciuta – forse più di mercante, che di collezionista.<sup>109</sup> A ogni modo, il rapporto di Janet con l'arte non fu solo a scopi di lucro. Si diletta infatti nella pittura e realizzò una serie di quadretti floreali dedicati alle diverse specie di orchidee, che il marito coltivava nelle sue serre private.<sup>110</sup> Tuttavia, non si può definire Janet Ross né un'artista, né tanto meno una *connoisseur*. Anzi, dal momento che questa comprava opere d'arte al fine

di rivenderle, direi piuttosto che Janet fu una *marchande-amateur*. Infatti, a eccezione dei disegni che gli artisti contemporanei realizzarono per lei e per i suoi parenti, da lei considerati al pari di memorie familiari, Janet concepì l'arte e la scrittura come utili strumenti per guadagnare non tanto la gloria, quanto uno stipendio.<sup>111</sup> Definita da alcuni come una giovane cresciuta sulle spalle dei "giganti del suo tempo"<sup>112</sup> e, da lei stessa, come l'esempio della "quarta generazione" di *Victorian ladies*,<sup>113</sup> Janet rappresentò in Italia uno dei pochi esempi di gusto femminile inglese e, nel suo piccolo, rifletté a Firenze la *Weltanschauung* dell'intera società vittoriana. Il suo atteggiamento nei confronti del collezionismo non rivelava la passione o il desiderio di possesso espresso dalle collezioniste inglesi a lei contemporanee, quanto piuttosto lo spirito di un'intera nazione, che Oscar Wilde descrisse eloquentemente con un aforisma di quegli anni. In fondo, sosteneva, "è molto meglio possedere una rendita permanente che esserne affascinati".<sup>114</sup>

*Ringrazio il personale del British Institute of Florence e, in particolare, la Dott.ssa Alyson Price, archivista presso lo stesso e autrice del catalogo completo dedicato al fondo documentario della famiglia Duff-Gordon-Waterfield, di cui si riportano le signature dei documenti consultati e utilizzati per la scrittura del seguente testo, la prof. Pegazzano, per avermi indirizzato al tema e la prof. De Benedictis per il supporto costante.*

## Note

- 1 Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. London: Verso, 1996, p. 91.
- 2 Cfr. Lettera di Janet Ross a Mary Berenson, 15 Settembre 1918. Firenze: Archivio del British Institute. Serie I, Waterfield Collection. E. Corrispondenza personale di Janet Ross, WAT: I: E: 6 cc 1-10, cc 4-5.
- 3 Ross, Janet. *The Fourth Generation: Reminiscences by Janet Ross*. London: Constable, 1912, p. 185.
- 4 Si fa riferimento al saggio di Alyson Price incluso nel presente volume.
- 5 Ross, Janet. *Three Generations of English Women*. London: Murray, 1888 (II ed. 1893). Nel libro, Janet racconta la biografia di tre antenate, che erano state per la propria generazione un modello femminile esemplare: la madre Lucie Duff Gordon, scrittrice di romanzi, la nonna Sarah Austin, traduttrice di opere in lingua tedesca e moglie del filosofo del diritto, John Austin, e la bisnonna, Susanna Taylor di Norwich. In una recensione tratta dalla *Pall Mall Gazette* in data 10 Gennaio 1889, si leggeva: “Three Generations of English Women is something more than an ordinary memoir of mother, daughter and granddaughter. [...] The power of heredity is strikingly revealed. The ability varies, but there are three common qualities: courage, insight and enthusiasm”. Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: C: 3 cc 1-112, c 48.
- 6 Ross, Janet. *The Fourth Generations*. Cit., p. 38. Vi si riporta: “Henry makes 5000 £ every year, and he will make more, and we shall live with 1000 £ a year, so put by 4000 £ and at the end of five or six years ...CLICK [sic]!”.
- 7 *Ibid.* Negli anni Sessanta, Janet si era trasferita in Egitto con il marito Henry, che allora lavorava per conto della banca inglese, *Brigg & Co.*, occupata nel finanziare le operazioni di costruzione del Canale di Suez in partnership con l'*Egyptian Cooperation & Trading Company*. Mrs Ross vi aveva vissuto sei anni scandendo le giornate tra la corte dello sceicco Halim Pasha e la colonia inglese, e aveva iniziato a collaborare come inviata per il *London Times*. Nel 1866, la crisi economica delle

banche europee nota come *The Black Friday* colpì anche la *Brigg & Co.* e i due coniugi lasciarono l'Egitto, trasferendosi in Italia, dove la comunità anglosassone era ben radicata. Nella biografia inedita dedicata alla prozia Janet Ross, Gordon Waterfield aveva ricostruito nel dettaglio la vita di Janet in Egitto, dedicando a questo suo soggiorno i capitoli 6-11. Si rimanda al catalogo della Collezione Waterfield, redatto dalla Dott.ssa Price e conservato al British Institute of Florence.

- 8 Acton, Harold. *Discorso agli Studenti delle Università Americane a Firenze*. Firenze: Edizioni Unione Fiorentina, 1974. (Discorso tenuto a Palazzo Vecchio, in occasione della Giornata Internazionale di Studi, 5 maggio 1974).
- 9 Acidini Luchinat, Cristina. "Vendere, acquistare e collezionare", in Mannini, Lucia. *Le Stanze dei Tesori: Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Ed. Polistampa, 2011, pp. 21-25.
- 10 Vico, Giambattista. "Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni. Corretta, schiarita e nobilmente accresciuta", in *Opere*. A cura di Paolo Rossi. Milano: Rizzoli, 1959.
- 11 Si riportano di seguito alcuni tra gli studi più esaustivi sul ruolo dei pittori-mercanti d'arte di cui Angelo Tricca era tra i più noti. In Alessio, Martina, Silvestra Bietoletti. "Angiolo Tricca", in *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'Ottocento*. Firenze: Giunti 1993, pp. 11-30; De Marchi, Andrea. "Sulle Tracce dei Falsari: il caso Tricca", in *Florilegium: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Carlo Bertelli*. Milano: Electa, 1995, pp. 92-97; Bassignana, Lucia. "Tricca: Mercanti e Falsari tra Valtiberina e Firenze", in *Arte in terra d'Arezzo: l'Ottocento*. Firenze: Edifir, 2006, pp. 195-212 e 200.
- 12 Tra il 1866 e il 1867 il commercio di opere d'arte incrementò radicalmente a causa dell'emanazione delle leggi di soppressione degli enti ecclesiastici proclamata dal Regno d'Italia.
- 13 Fu il caso della facoltosa collezionista inglese, Lady Charlotte Schreiber, che nella primavera 1869 visitò Firenze con il secondo marito Charles Schreiber, guidata da William Blundell Spence, in qualità di Cicerone. In Herrmann, Frank. *The English as Collectors: A Documentary Sourcebook*. London: Chatto & Windus, 1972 (ed. cons. Nottingham: The Plough Press, 2002, pp. 329-342). In

un estratto dei *Journals* (1911) di Lady Charlotte Schreiber (Lady Charlotte Schreiber, *Journals*, Florence, Vol. I, 1911, riportati in *ivi* pp. 334-337), datato *May 28 1869*, si leggeva: “[...] Went out with Mr Spence. Visited a great many curiosity shops. *Found very little in them to our taste*. A great quantity of earthenware (terracotta), modern Capodimonte and pictures. [...] During our short stay we ransacked all the shops we could find for English china with no success [...]”. Delusa per non aver trovato a Firenze gli esemplari di arte decorativa che invece cercava, Schreiber acquistò ingenuamente da Spence alcuni dipinti che egli da tempo non riusciva a vendere. In Fleming, John. “Art Dealing in the Risorgimento III”, in *The Burlington Magazine* CXXI (1979), pp. 568-580, p. 570, nota 17. Su Lady Charlotte Schreiber si rimanda alla seguente bibliografia: Guest, M. J. *Lady Charlotte Schreiber's Journals: Confidences of a Collector of Ceramics and Antiquities throughout Britain, France, Holland, Belgium Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from 1869-1885*. Vol. II. London: Bodley Head, New York: The John Lane Company, 1911; Rackham, B. *The Schreiber Collection*. Catalogo della collezione di arte decorativa. London: Victoria & Albert Museum, 1915; Guest, R., A.V. John. *Lady Charlotte: A Biography of the Nineteenth Century*. London: 1989; Eatwell, A. “Private Pleasure, Public Benefice: Lady Charlotte Schreiber and Ceramic Collecting”, in Campbell Orr, C. (ed.). *Women in Victorian Art World*. Manchester: Manchester University Press, 1995, pp. 125-145.

- 14 Si rimanda alla biografia di Janet scritta da Gordon Waterfield. Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: H.
- 15 Dentler, C. Louise. *Famous Foreigners in Florence, 1400-1900*. Firenze: Bemporad Marzocco, 1964; Herrmann, F. *The English as Collectors*. Cit. Nella prima metà del XIX secolo, molti collezionisti britannici e *amateurs* si stabilirono a Firenze, tra questi Mr and Mrs Lindsay, William Blundell Spence, Sir William Temple Leader, Lord Landor, Lord Holland, Mrs Caroline Norton, George Frederick Watts e Lord Leighton. Soltanto nella seconda metà dell'Ottocento, a conclusione del conflitto civile tra gli Stati del Sud e quelli del Nord, Firenze aprì le proprie porte a scrittori, collezionisti, artisti e mercanti d'arte americani come Henry James, Charles Dudley



- Warner, Bernard Berenson, Samuel Clemens, James Kerr Lawson, William Merritt Chase, James Montgomery Flagg e infine Hortense Mitchell e Arthur Acton.
- 16 Firenze: Archivio del British Institute. Cit. WAT: II: H: 9 cc 1-12 (Cap. 14, *The Family breaks up*).
- 17 Ivi. WAT: II: H: 9 cc 12-21 (Cap. 15, *The School of Pan*), c 12. *Ibid.* “[...] she continued to search for pictures in the back street studios, where skilfull artists restored and copied old masters”.
- 18 Sugli arredamenti d'interni in epoca vittoriana si rimanda alla seguente bibliografia: Gloag, J. *Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900*. Newton Abbot: David and Charles, 1962; Branca, P. *Silent Sisterhood: Middle-class Women in the Victorian Home*. London: Croom Helm, 1975; Calder, J. *The Victorian Home*. London: BT Batsford, 1977, p. 83. Lo storico dell'arte sosteneva che i precetti della chiesa anglicana avevano contribuito a forgiare la morale vittoriana secondo la quale l'abitazione privata rappresentava una sorta di “palestra” dove il cittadino “allenava” la propria condotta morale. Si rimanda anche a: Calder, J. *The Victorian and Edwardian Home from Old Photographs*. London: BT Batsford, 1979; Sackho Macleod, D. “Victorian Patronage of the Arts: F. G. Stephen's ‘the private collection of England’”, in *The Burlington Magazine* 8 (1986), pp. 597-607; *Idem*, “Art Collecting and Victorian Middle-Class Taste”, in *Art History* 10 (1987), pp. 328-350; Cambell Orr, C. *Women in the Victorian Art World*. Cit.; Logan, T. “Decorating Domestic Space: Middle Class Women and Victorian Interiors”, in Dickerson, V. (ed.). *Keeping the Victorian House*. New York: Garland Press, 1995, pp. 210-211.
- 19 La vendita del dipinto è narrata in tre testimonianze: in ordine cronologico, l'autobiografia di Janet *The Fourth Generation*, quella della nipote di Janet, Lina Waterfield, intitolata *Castle in Italy*, e infine la biografia inedita scritta dal figlio di quest'ultima, Gordon Waterfield, negli anni Ottanta del Novecento. Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 185; Waterfield, Lina. *Castle in Italy: An Autobiography*. London: Murray, 1962, pp. 39-40; Waterfield, Gordon. Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT:II: H: 9 cc 12-21, (Cap. 15, *The School of Pan*).

- 20 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT:II: H: 9 cc 12-21, c 13. “An old man from whom Janet bought picture frames came to see her and told her that a Signor Tricca, a well-known restorer of paintings with a studio in Via dei Benci had a magnificent picture which he has prepared to sell at a very low price. [...]”. La testimonianza dimostra che Janet dunque era già acquirente abitudinaria di “*picture frames*”.
- 21 Si menzionano di seguito solo due delle più recenti pubblicazioni sulla vita del pittore in cui si riporta la *bios* collezionistica del quadro: Smith, Mark. “Signorelli’s Court of Pan: a search for the subject of a familiar piece”, in *Kunsthistorisk tidskrift* 80 (2011) 4, pp. 193-206; Kanter, Lawrence B., T. Henry, *The Complete Paintings of Luca Signorelli*. London: Thames and Hudson, 2002.
- 22 Si rimanda alla nota 28 del seguente testo, nella quale Tricca descrive il quadro come largo 260 cm e alto 190 cm.
- 23 Ivi. WAT: II: G: 16 c 4. Tra gli appunti di Gordon Waterfield, si conservava un estratto dal volume dello storico dell’arte Maud Cruttwell, *The Great Masters in Painting and Sculpture* (Londra: George Bell & Sons, 1899), dove nel terzo capitolo lo storico dell’arte descriveva il quadro del Signorelli (pp. 41-43) con queste parole: “[...] about thirty years ago, the painting was found by the late Tricca, a noted restorer of pictures, in the attics of the Palazzo Corsi, in Florence. He hesitated at first to recognize it certainly as the work of Signorelli, for *all the figures were covered from head to foot with draperies* of obviously eighteenth century paintings. [...] It seemed it has passed into the possession of the Rinucci family as part of the dowry of one of the Medici, and then to the Corsi thanks through the marriage of one of the Ladies of Rinucci with the Marchese Corsi again formed part of the bride’s portion. Soon after its discovery and the restoration, the Marchese Corsi died, and his brother, the Cardinal Corsi inherited the property. Objecting to the picture on account of the nude figures, he desired Signor Tricca to sell it, and it was then bought by Mr H. J. Ross [...]”.
- 24 Ivi. WAT: II: H: cc 12-21, c 12.
- 25 *Ibid.*

- 26 *Ibid.*
- 27 Ivi. c 14.
- 28 Ivi. serie II. E. Ricevute. WAT: III: E: 1 cc 2-3. Nella ricevuta di pagamento effettuata dal pittore Angelo Tricca, datata 10 Ottobre 1869, si leggeva: “Sono lire italiane ventisettemila, che io sottoscritto ricevo dal Sig. Enrico Ross, che mi paga per avergli venduto La Scuola di Pan, un dipinto in tela ritrovato in casa Corsi Salviati, rappresentabile la “Scuola di Pan”, largo 2.60 mi e alto 1.90 cm, che Luca Signorelli da Cortona fece per Lorenzo il Magnifico, citato dal Vasari nel volume VI, p. 141, e in Crosse e Cavalcaselle pp. 5-6 vol.III”. In realtà, nella sua autobiografia, Janet riferiva di aver pagato il quadro 15.000 franchi in oro, in Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 186.
- 29 *Ibid.*
- 30 Sul ruolo di *mercante-amatore* di William Blundell Spence si veda: Blundell Spence, W. *The Lions of Florence and its Environs or the Stranger Conducted through its Principal Studios, Churches, Palaces and Galleries by an Artist*. Firenze, 1852 (trad. ital. a cura di A. Brilli. *Firenze. Guida alla Capitale dei Granduchi*. Siena: Nuova Immagine, 1986); Kerr-Lawson, James. “Two Portraits of William Blundell Spence”, in *The Burlington Magazine* 5 (1904), pp. 310-319; Fleming, John. “Art Dealing in the Risorgimento I”, in *The Burlington Magazine* CXV (1973), pp. 4-16; *Idem*. “Art Dealing in the Risorgimento II”, in *The Burlington Magazine* CXXI (1979), pp. 492-508; Ivi. pp. 568-580; Levi, Donata. *William Blundell Spence: Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*. Pisa: Annali della Scuola Normale di Pisa, 1985; *Idem*. “Mercanti, conoscitori e ‘amateurs’ nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin”, in *L’idea di Firenze: temi e interpretazioni nell’arte straniera dell’Ottocento*. Firenze: Centro Di, 1989, pp. 105-116; Callman, E. “William Blundell Spence and the Transformation of Renaissance Cassoni”, in *The Burlington Magazine* 141 (1999), pp. 338-348.
- 31 Fleming, J. “Art Dealing in the Risorgimento III”. Cit., p. 576; Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT:II: G: 16: c 16. Janet sosteneva che William Blundell Spence era “a man not much given to pay calls”.

- 32 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: H: 9 cc 13-21, c 14. Quando Spence le fece visita, Janet gli mostrò “the many pictures she had in her drawing room”, tenendo l’ospite ben lontano dal soggiorno, dove il quadro del Signorelli era esibito per motivi di spazio. Janet non intendeva concedere a Spence alcun profitto sulla vendita del dipinto a Boxall. *Ibid*, c 15.
- 33 Per una bibliografia sul gusto artistico e architettonico in età vittoriana si rimanda: Gloag, J. *Victorian Taste*. Cit.; Hall, C. “The Early Formation of the Victorian Domestic Ideology”, in Schoemaker, R., M. Vincent. *Gender and History in the Western Art*. London: Arnold, 1998; Davidoff, L. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle class 1750-1850*. London: Routledge, 2002 (II ed.); Davidoff, L. “Gender and the ‘Great Divide’: Public and Private in British Gender History”, in *Journal of Women History* 15 1 Primavera, pp. 11-27.
- 34 Fleming, J. “Art Dealing in the Risorgimento III”. Cit., p. 576, note 59, 63, 64. Firenze: Archivio del British Institute Cit., WAT: II: G: 16 cc 1-35, c 18, dove si riporta un estratto scritto da Boxall nella sua relazione annuale al *Board of Trustees* della National Gallery, in data 1 Novembre 1866. “In my opinion, though I am quite ready to admit its great qualities, the work is more fitted for an Academy than for a National Gallery”.
- 35 Nel corso della sua carriera, Boxall rifiutò il dipinto ben tre volte, negando all’Inghilterra l’occasione di possedere tale capolavoro per sempre. Nella relazione citata in nota 33, si leggeva: “the picture had been much restored but the figure of Pan has a coarseness which would render it objectionable in the eyes of the public”.
- 36 Fleming, J. “Art Dealing in the Risorgimento III”. Cit., p. 576. Si veda anche i documenti di ricerca di Gordon Waterfield in, Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: G: 16: cc 1-35, c 17. Lettera scritta da Angelina Morhange, archivista presso la National Gallery di Londra, 12 Maggio 1980: “The first mention of Signorelli’s “School of Pan” amongst the Boxall papers is a letter from Francis Pulszky to Boxall, dated 20 August 1866, where he says ‘The Pucci Botticelli, the Corsi Signorelli and the San Donato Crivelli will be at your disposal in 1867 as they are now’”.

- 37 *Ibid.* WAT: II: G: 16: c 18. La dott. Morhage riportava a Gordon anche la testimonianza che dimostrava l'effettivo rifiuto di Boxall all'offerta avanzata da Tricca: "On October 29, 1866 Boxall wrote to Tricca that he is sorry but it is impossible to settle negotiations for the two Signorellis".
- 38 Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 186.
- 39 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT:II: H: 9 cc 13-21, c 14.
- 40 In epoca vittoriana, il *boudoir* e la *drawing room* erano considerati spazi "femminili", diversamente dalla *smoking room*, *dressing room*, *bedroom* o *dining room*, attribuiti a una frequentazione maschile. In Walker, L. "Home making and an architectural prospective", in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27 3 (2002), pp. 823-835 e 826; Halttunen, K. "From "parlour" to living room: Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality", in Bronner, D. J. *Consuming Visions: Accumulations and Display of Goods in America 1820-1920*. New York: Norton & Company, 1989, p. 158. Sul ruolo degli interni domestici in età vittoriana, si rimanda alle seguenti pubblicazioni: Dickerson, V. *Keeping the Victorian House*. Cit. Edwards, C. "Women's Home-crafted Objects as Collections of Culture and Comfort, 1750-1900", in Potvyn, J. e A. Myzelev, *Material Culture, 1750-1900: The Meanings and Pleasures of Collecting*. Farnham: Ashgate Publishing, 2009, pp. 37-53.
- 41 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., serie V.A. Album fotografici, WAT: V: A: 1-2; 1 (cc 1-31); 2 (cc 1-135). Il disegno di Tricca è attualmente disperso; la sua esistenza è attestata soltanto dalle fotografie conservate da Janet all'interno dei suoi *scrapbooks*, qui riprodotte alle pp. 93 e 103.
- 42 Pomian, Krzysztof. *Collezionisti, amatori e curiosi, Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*. Milano: Il Saggiatore, 1989, p. 347.
- 43 Firenze: Archivio del British Institute. Cit. Serie I. I. Corrispondenza di Gordon Waterfield, WAT: I: H: 4 cc 6-12. Si tratta delle lettere scambiate tra Gordon Waterfield e la Marchesa Della Stufa, erede del carteggio di William Blundell Spence; in queste, il nipote di Janet chiedeva di poter consultare l'archivio delle carte appartenute al mer-

- cante inglese, per constatare di persona se effettivamente non vi erano altri documenti in cui Mrs Ross veniva menzionata.
- 44 Fleming, J. “Art Dealing in the Risorgimento III”. Cit., pp. 570-571.
- 45 *Ibid.* Lady e Lord Lindsay, lo storico dell’arte autore di *Sketches of the History of Cristian Art* (1848), furono tra i clienti più facoltosi di Spence; tra gli acquirenti che si affidavano al suo *brokeraggio* per l’acquisto di opere d’arte vi era la regina Victoria, Lord Darnley, Lady Waldegrave, la duchessa di Hamilton, Fortnum, il duca d’Aumale, i Rothschild di Parigi, Lady Marion Alfons e il Marchese Marquis. Lord Lindsay acquistò la pala d’altare, all’epoca attribuita a Cosimo Rosselli ma oggi riconosciuta come del Botticini, che Spence giudicava essere il capolavoro della sua collezione.
- 46 *Ibid.*, p. 577, nota 69.
- 47 Fleming, J. “Art Dealing in the Risorgimento II”. Cit., p. 503, note 60 e 62. Fu il padre di William Blundell Spence il primo a etichettare il figlio con l’ingrato appellativo di “*picture dealer*”, giudicando eccessivo, e dunque poco onorabile, il suo coinvolgimento nel mercato dell’arte. “If you do not entirely give this up – sosteneva il padre – “you will get the fame of ‘*picture dealer*’, which brother artists will not be slow to dub you with”. E continuava: “If you meet in Florence with some good old paintings and *buy them for YOUR OWN COLLECTION*, and a visitor is struck by one of them and begs you to transfer it to him, well and good – and you have a fair right to your profit. But all such transactions should take place in this way *only* – and at Florence [...]”.
- 48 Verso la metà degli anni Cinquanta, la società inglese d’epoca vittoriana sperimentò il fenomeno ‘sociale’ definito dagli storici come ‘femminizzazione del gusto nazionale’. Esso si manifestò in maniera più palese nell’arredamento degli interni abitativi, dove le donne potevano guadagnare visibilità all’interno della società e della propria famiglia. Consapevole della predilezione femminile per gli arredi interni, e soprattutto intenzionata a non occupare un’area di mercato come quella dei dipinti, già di dominio di Spence, Janet scelse di commerciare mobili e forniture d’arredamento “all’antica”, ricavandosi una propria clien-

- tela tra il pubblico inglese di allora. In Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT:II:H: 9 cc 13-21, c 19.
- 49 *Ibid.* WAT: I: E: 23: cc 1-10, cc 6-8. Lettera inviata da Janet Ross a Henry Austen Layard, 29 Marzo 1886.
- 50 *Ibid.* “[...] If anyone asks about pictures for sale, I wish if you think it *good* [sic], you would mention our Andrea del Sarto’s sketch. We bought it fifteen years ago from the last of the family, an old Ingegniere del Sarto, and we paid 230 £ for it. If you could sell it for two hundred pounds, we would be glad. *Henry and I bought it together.* I would be quite willing to send over to England. It is the original tempera drawing for the deposition in the Uffizzi [sic]”.
- 51 Dentler, C. Louise. *Famous Foreigners in Florence*. Cit., pp. 146-147. Sir Henry Layard (1817, Parigi-1894, Londra) visse a Firenze dall’età di tre anni abitando con la famiglia nel Palazzo Rucellai di Via della Vigna Nuova. Figlio di un padre con un debole per stampe e disegni dedicati alla famiglia Medici, Layard visitò fin da piccolo le gallerie fiorentine e si interessò alle recenti scoperte archeologiche in Toscana, dove nell’area del Volterrano erano stati rinvenuti i resti di alcune necropoli etrusche. Dopo aver viaggiato in Europa e in Egitto, nel 1845 era tornato in Italia per terminare la scrittura di un manuale sull’arte pittorica italiana intitolato *Handbook of Italian Painting*, e assieme a Morelli, William Blundell Spence e James Hudson, aveva iniziato ad acquistare dipinti e opere d’arte a nome di musei nazionali come la National Gallery di Londra. Per quest’ultima acquistò un dipinto del Pordenone, due quadri del Guardi nella collezione Castellani di Torino e un prezioso Crivelli, già nella chiesa di San Francesco. Nello stesso anno iniziò una sua campagna di scavi in Egitto che portò alla scoperta delle città egiziane di Nineveh e Nimrud, di cui pubblicò i risultati tra il 1848 e il 1849 presso l’editore Murray. Ritornato in Inghilterra, Layard contribuì a fondare l’Arundel Society, si unì al *Board of Trustees* del British Museum e acquistò uno *showroom* sulla Oxford Street per la vendita di vetri colorati veneziani e altre manifatture d’importazione. Per una biografia completa si rimanda a: Sorensen, L. “Sir Henry Austen Layard”, in *Dictionary of Art Historians*, [www.dictionaryofarthistorians.org/layard.htm](http://www.dictionaryofarthistorians.org/layard.htm).

- 52 Attualmente, il disegno in questione fa parte delle collezioni di grafica del Dipartimento di Stampe e di Grafica del British Museum di Londra, dove è registrato con il seguente numero: 1895, 0915.771.
- 53 Nel 1869, Sir Charles Robinson aveva pubblicato un catalogo ragionato dedicato alle opere della collezione, dove sosteneva che l'opera di Malcom era l'unica autografa realizzata dal pittore per la chiesa di San Piero a Luco nel 1504. Sulla dibattuta attribuzione dell'autore del disegno si rimanda alla seguente bibliografia: Robinson, J. C. *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch*. London, 1876, n° 324; Loeser, C. "I disegni italiani della raccolta Malcolm", in *Archivio Storico dell'Arte* II-III (1897), p. 356; *Andrea Solario en France* (catalogo di mostra a cura di J. Renè Béguin). Parigi: Museo del Louvre, 1985, scheda n° 42; Brown, D. A. *Andrea Solario*. Milano: Electa, 1987, scheda n° 47; Van Cleave, C. *Master Drawings of the Italian Renaissance*. London: British Museum Press, 2007, p. 108; Chapman, H. e M. Faietti. *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings* (catalogo di mostra, British Museum). London: Lund Humphries, 2010, scheda n° 74, pp. 254-255.
- 54 Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 347.
- 55 A margine della sterminata bibliografia che racconta il rapporto tra Gardner e Berenson, si rimanda alle pubblicazioni più importanti: *The Letters of Bernard Berenson to Isabella Stewart Gardner: 1887-1924*. Boston, Northeastern University Press, 1987; Goldfarb, H. *Isabella Stewart Gardner Museum: a Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995; *Cultural Leadership in America: Art Patronage and Patronage*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1995; Gere, Charlotte & Vaizey, Marina. *Great Women Collectors*. London: Philip Wilson, New York: Harry & Abrams Incorporated, 1999; Rubin, Paula. "Portrait of a Lady: Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the Market for Renaissance Art in America", in *Apollo* 152 (2000) 436, pp. 37-44; Dowling, Gregory. "Paying Court': Chilvarous Language of Art and Money in the Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner", in Mamoli Zorzi, Rossella (a cura di). *Before Peggy Guggenheim: American Women Art*



- Collectors*. Venezia: Marsilio, 2001, pp. 85-97; Hawley, Anne. *Isabella Stewart Gardner: Eye for Collecting*. Cit., pp. 59-64; Chong, Alan & Lingner, Richard. *The Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Beacon Press, 2003.
- 56 Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 347.
- 57 Waterfield, L. *Castle in Tuscany* Cit., p. 71; Benjamin, Sarah. *A Castle of Tuscany: The Remarkable Life of Janet Ross*. Sydney: Murdoch Books, 2006, p. 130.
- 58 Ivi.
- 59 *Ibid.*, p. 131.
- 60 Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., pp. 81-83. Lettera inviata da Henry Austen Layard a Janet Ross, Venezia, 2 Ottobre 1860.
- 61 *Ibid.*
- 62 *Ibid.*, p. 103. Lettera inviata da George Meredith a Janet Ross, Esher, 21 Maggio 1861. Meredith le riferiva dei dipinti esibiti quell'anno nell'esposizione annuale della Royal Academy, e menzionava in particolar modo le opere di quattro artisti, amici di entrambi: Edwin Henry Landseer, John Everett Millais, William Holman Hunt and Friedrich Leighton. Il primo aveva esposto una tela raffigurante una cavallerizza molto conosciuta in epoca vittoriana, Alice Reynold, e intitolata *The Taming of the Shrew*; Holman Hunt aveva ottenuto un buon successo con un quadro dal titolo *Street Wooing in Cairo*; e infine, Lord Leighton aveva presentato una tela raffigurante *Paolo and Francesca*, "dipinta seguendo letteralmente il libro, e per questo sono sicuro che tu la disprezzeresti!", *ibid.*
- 63 Si rimanda alla nota 40 del seguente testo.
- 64 *Ibid.*, p. 310. Lettera scritta da J. A. Symonds a Janet Ross, Zurigo, 13 Novembre 1891, dove si fa riferimento alla *drawing room* dei Ross a Poggio Gherardo: "In your dear drawing room, while the presence of the Arno valleys and the hills is always felt inside the house and adds dignity and charm to what we say". La *drawing room* di Poggio Gherardo era considerata un luogo di aggregazione e di incontro per la comunità anglo-americana a Firenze, e Samuel Clemens – meglio noto con lo pseudonimo di Mark Twain – era solito definirla "the nearest

- way to everywhere". *Ibid.*, p. 322. In epoca vittoriana, la *drawing room* era ritenuta l'immagine più appropriata del gusto familiare, come già riconosciuto da Charles Eastlake, che aveva dedicato all'argomento un capitolo intero del suo volume *Hints in Household Taste in furniture, upholstery and other details* (London: Longsman Green edition, 1869; ed. cons. New York: Dover, 1969), pp. 156-182.
- 65 La fotografia si trova negli album fotografici di Janet. Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: V: A: 2, cc 1-135. Ringrazio la prof. Donatella Pegazzano per avermi aiutato ad attribuire il dipinto allo stile del Sodoma.
- 66 Il catalogo completo degli album fotografici di Isabella Stewart Gardner è consultabile *on line* sul sito del museo. Si veda: <http://www.gardnermuseum.org/microsites/travelalbums/>. È sorprendente la somiglianza tra gli album fotografici di Isabella Stewart Gardner e quelli di Janet Ross.
- 67 Gli album fotografici e gli *scrapbooks* di Janet conservano una serie ben documentata di fotografie di opere d'arte tra cui quadri, affreschi e pale d'altare conservate nelle città toscane e umbre di Siena, Pisa, Perugia e Assisi. Tra le opere schedate, si riconosce la *Deposizione* di Cristo del Sodoma (ora alla Pinacoteca di Siena), gli affreschi del Pinturicchio nella biblioteca Piccolomini e quelli del Perugino nella Sala del Cambio del Palazzo Comunale di Perugia; sempre del Perugino, vi si distingue la *Natività* affrescata nel 1503 per la Chiesa di San Francesco, a Montefalco; la *Madonna della Consolazione* (1496-1498), dipinta per la confraternita dei frati di Santa Maria Novella e attualmente conservata presso la Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia; e infine la *Natività* proveniente dal *Polittico di Sant'Agostino* del 1512.
- 68 A tal proposito, si rimanda alla bibliografia su Janet Ross citata nel catalogo della Waterfield Collection, conservata presso il British Institute of Florence. Uno studioso australiano sta preparando una biografia completa su Janet Ross, che sarà pubblicata il prossimo anno.
- 69 Ross, J. "Memoir", in Duff Gordon, Lucie. *Letters from Egypt*. London: R. Brimley Johnson, 1902, p. 10; *Idem*, *The Fourth Generation*. Cit., p. 29.

- 70 Ivi.
- 71 *Ibid.*, p. 32. Il dipinto, a detta di Janet “l'unico che la rappresentava veramente”, rimase appeso alle pareti della *drawing room* di Poggio Gherardo fino al 1946, quando l'intera proprietà fu venduta dalla nipote Lina Waterfield, che l'aveva ereditata alla morte della zia Janet nel 1927. Un recente studio condotto da Marilena Tamassia, e dedicato alla villa di Poggio Gherardo, documenta attraverso un nucleo esaustivo d'immagini l'arredamento delle stanze e l'esatta collocazione del dipinto. In Tamassia, M. “Uno Sguardo sulla Villa di Poggio Gherardo: in ricordo di Umberto Baldini, direttore del Gabinetto Fotografico”, in *Numero Speciale dedicato a Umberto Baldini*. Firenze: Le Lettere, 2008, pp. 127-134. L'opera fu poi acquistata dalla National Portraits Gallery di Londra, dove è tuttora conservata con il numero d'inventario NPG 55 84.
- 72 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., p. 180.
- 73 Waterfield, Lina. *A Castle in Italy*. Cit., pp. 80-81.
- 74 Dentler, C. Louise. *Famous Foreigners in Florence*. Cit., p. 113. Little Holland House era stata in origine proprietà del quarto barone di Holland, Sir Henry Fox, il quale aveva servito l'Inghilterra a Torino e San Pietroburgo in qualità di Ministro Britannico; più tardi, trasferitosi a Firenze, aveva vissuto tra il 1839-1846 nel Villino Torrigiani di Via de' Serragli. Approfittando della sua assenza, nel 1850 Sir Henry Thoby Prinsep, già membro del comitato inglese a Calcutta, aveva affittato la proprietà e insieme al pittore George Frederick Watts, vi aveva radunato un circolo di artisti, intellettuali e letterati, che presto si era trasformato in un *circle bohémien*. Scrittori del calibro di Lord Alfred Tennyson, George Meredith, Sir Robert Collier, Tom Taylor and Alexander Kinglake diventarono presto *habitués*, e a loro si unirono i rappresentanti della comunità pre-raffaellita come Lord Leighton, William Holman Hunt e John Everett Millais.
- 75 *Ibid.*, pp. 149-150.
- 76 I ritratti dei genitori Duff Gordon furono pubblicati nella II edizione di *Letters from Egypt* (1902), assieme al disegno di Lear in cui si raffigurava il villaggio vicino Luxor dove aveva abitato la madre. In Duff Gordon, L. *Letters from Egypt*. Cit.

- 77 Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 7.
- 78 *Ibid.*, p. 39. Uno dei disegni costituiva lo studio preparatorio per la figura di un Patroclo, che Watts aveva affrescato nella sala da pranzo della villa di Lord Lansdowne presso Bowood tra il 1857 e il 1858. Il soggetto, dipinto “a fresco”, raffigurava il rapimento di Briseide e il ricongiungimento dei fratelli Gracchi con la madre: entrambi gli affreschi sono stati staccati dalla locazione originale, e adesso si conservano presso la Watts Gallery di Compton. Janet aveva posato per il pittore insieme alla madre Lucie, Mrs Norton e Lady Somers indossando un’armatura all’antica per impersonare la figura di Patroclo. Per ricompensare la fatica spesa, il pittore le aveva regalato il disegno preparatorio dell’affresco, e Janet lo aveva considerato talmente veritiero e rappresentativo di sé, che ne aveva fatta eseguire una copia in grandi dimensioni, poi appesa nei suoi *boudoirs* di Castagnolo e di Poggio Gherardo. Si veda Firenze: Archivio del British Institute (cit.), WAT: IV: A: 3 cc 1-4, c 5. Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 39. Non era la prima volta che Janet posava per un artista: era già stata la modella dello scultore italiano Marocchetti durante la realizzazione del monumento funebre per la Principessa Elizabeth.
- 79 *Ibid.*, pp. 201-202. Il disegno rimase appeso alle pareti del *boudoir* di Castagnolo fino all’inverno 1877, quando pochi mesi dopo la morte di Mrs Caroline, Sir William Stirling Maxwell, secondo marito, giunse a Firenze per cenare con i coniugi Ross. Vedendo il dipinto di Watts sulla parete del *boudoir*, egli chiese a Janet di poterlo avere in prestito per commissionarne una copia da regalare alla figlia, Carlotta Norton, e mormorò qualcosa sulla Galleria Nazionale di Dublino di cui Janet non colse l’immediato significato. Pochi giorni dopo, Sir Stirling Maxwell morì a Venezia, e gli eredi furono abbastanza corretti da restituirle il quadretto. Qualche anno più tardi, Henry Doyle, direttore della Galleria Nazionale di Dublino, visitò Janet al Castagnolo e riconosciuto nel piccolo acquarello lo stile di Watts, chiese di poter esporre l’opera nelle sale della galleria, dal momento che il museo non possedeva nessuna opera di lui, né alcuna immagine di lei. Le parole di Sir William riaffiorarono allora alla mente di Janet, che per una malaugurata idea decise di concedere l’opera, richiedendo in cambio soltanto una copia fatta a mano. Doyle non rispettò i patti e le inviò

una semplice fotografia del ritratto, che mostrava l'oscena volgarizzazione con cui il direttore aveva aggiunto un orribile colletto bianco e una veste nera, ritenendo sconsideratamente il volto incompleto e rovinando lo stile dell'opera.

- 80 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., p. 15. Janet era solita chiamare Mrs Norton con l'appellativo di "Zia Carrie", sebbene non vi fosse alcuna parentela. In Dentler C. L. *Famous Foreigners in Florence*. Cit., pp. 189-190. Caroline Sheridan Norton (1808-1887, Keir, Scotland), scrittrice e musicista, si trasferì in Italia ospite del ministro inglese Sir Henry Fox presso il Villino Torrigiani di Via dei Serragli.
- 81 Si rimanda alla documentazione fotografica (imm. 1 e 3) riportata in appendice al testo.
- 82 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., p. 63. "At Aldermaston, I spent many of the happiest days of my youth. [...] Many a good friend did I make at Aldermaston".
- 83 Sarà oggetto di studi futuri analizzare i rapporti tra i mercanti d'arte romani, Alessandro e Augusto Castellani, figli del menzionato Fortunato, Sir Henry Layard, intimo amico di Janet Ross, che con essi aveva frequenti rapporti, e Stefano Bardini, il quale nel 1884 entrò in possesso di una cospicua porzione della loro collezione.
- 84 *Ibid.*, p. 172. Si riportano le parole di Lord Leighton: "All of your friends have had a try at you, now it is my turn".
- 85 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., Series II. D. Madge Symonds Vaughan, copia dattiloscritta, biografia di Janet Ross intitolata: *Memoirs of Janet Ross*, WAT: II: D: 1, cc 1-40, cc 7-8. "I think the portrait of Lord Leighton was more like her than any other [...]. It gives the majestic form of her head [...]. She had a noble figure of that early Victorian type dear to court painters". Una copia del ritratto è conservata: *ibid.*, WAT: V: A: 2, cc 1-135.
- 86 Ross, Janet. *Preface to Italian Sketches* (illustrazioni di C. Orsi). London: Kegan Paul, 1887, pp. 13-15: "Some will think my pictures of the Tuscan peasants flattered and highly colored, for as my mother says in her letters from Egypt, 'I sit among the people, and do not make myself big' [...]".

- 87 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: H: 10: cc 1-29 (Cap. 16, *Il Castagnolo*) cc 1-13, c 8. “Life in Castagnolo suited Janet admirably. She was immensely busy in acquiring knowledge of Tuscan farming methods and in superintending the running of the farm. She made friends with the peasants working on the estate”.
- 88 *Ibid.* Serie G. Materiale di ricerca di Gordon Waterfield per la stesura della biografia inedita su Janet Ross, WAT: II: G: 16, cc 1-35, cc 8-9. Egli riporta un estratto dalle cronache di Augustus Hare, in cui lo scrittore descriveva Janet Ross. Hare, A. “The Story of my Life”. Vol. 4, in *Journal Florence* 10 Maggio 1874, pp. 193-196; *ibid.*, WAT: II: G: 16: c 10; Ivi, pp. 319-320, 3 Maggio 1975. “The Marchese is charming, living in the hearts of his people, sharing all their interests, working with them, [...]. *But the presiding genius of the place is Mrs Ross*, who has redeemed lands, planted vineyards, introduced new plans for pressing the grapes – whose whole heart and soul are in the work here”.
- 89 *Ibid.*, WAT: II: H: 10 cc 1-13, c 7. “I have a great deal of Mrs Ross [...]. She has a noble head, which is almost more full of expression than that of anyone I know and I am sure her character is noble too”.
- 90 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: H: 10 cc 14-29 (Cap. 17, *Ménage à Trois*), c 28; qui Gordon riprende una citazione di Henry James tratta dai diari di Mary Berenson, 23 Febbraio 1899, Archivio di Villa I Tatti (riferimento archivistico non riportato sul testo): “She was the only woman he had ever met, who had nothing feminine about her”.
- 91 *Ibid.*, c 23. Ouida concepì la protagonista del libro, Lady Joan, come l'esatto *alter ego* di Janet Ross. In Ouida. *Friendship*. London: Chatto & Windus, Piccadilly, 1878.
- 92 Sulla biografia artistica di Carlo Orsi, si rimanda a: Comanducci, A. M. *Dizionario illustrato i pittori, disegnatori e incisori modernie contemporanei*. A cura di Servolini, L. Voll. I-IV. Milano: Patuzzi, 1970-74, p. 2267.
- 93 Si rimanda all'immagine pubblicata nel saggio di Alyson Price pubblicato nel seguente volume.

- 94 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., p. 228.
- 95 Ross, Janet. *Italian Sketches*. Cit.
- 96 Ross, Janet. *The Land of Manfred*. London: John Murray Edition, 1889.
- 97 Nelly Erichsen illustrò anche due guide storico-artistiche di Janet, dedicate alle città medievali di Pisa e Lucca e pubblicate con l'editore Dent tra il 1909 e il 1912: Ross, J. *The Story of Pisa*. London: Dent, 1909; *Idem*. *The Story of Lucca*. London: Dent, 1912. Sulla carriera artistica di Nelly Erichsen, si rimanda al necrologio pubblicato alla sua morte nel 1918 da Edward Hutton: Hutton, E. "Miss Nelly Erichsen", in *Anglo-Italian Review* (Dicembre 1918).
- 98 Ross, Janet. *Florentine Villas*. London: Dent, 1901.
- 99 Ross, Janet. *Florentine Palaces and their Stories* (illustrazioni di Adelaide Marchi). London: Dent, 1905.
- 100 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: I: E: 30, cc 1-28, cc 1-2. Lettera manoscritta di Walter Crane a JR, Londra, Kensington, 23 Gennaio 1906. Qui, l'artista ringraziava Janet per avergli inviato alcuni esemplari di bellissimi "abruzzese" [sic] – probabilmente testi di canzoni folkloristiche – che l'artista intendeva collezionare in vista di una futura pubblicazione.
- 101 Lamberini, Daniela. "The divine country": Vernon Lee in difesa di Firenze antica", in *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*. Firenze: Consiglio Regionale della Toscana, 2006, pp. 38-52, p. 40. L'associazione era nata il 15 maggio 1898 con l'obiettivo di contrastare le inconsulte demolizioni degli antichi edifici, che "producevano il poco invidiabile e lusinghiero risultato di togliere alla nostra città *quel carattere artistico che ne forma la bellezza principale e l'attrattiva più potente per gli stranieri visitatori*" (Ivi). Tra i firmatari dell'accordo vi erano John Temple Leader, Federico Stibbert, Adolf von Hildebrand e Robert Davidson, Alma Tadema, Eugène Müntz, Robert de la Sizeranne e il conte di Carlisle e Edward Poynter, rispettivamente presidente del consiglio e direttore amministrativo della National Gallery. Nelle settimane successive si aggiunsero Camillo Boito, Luca Beltrami, Pompeo Molmenti, Corrado Ricci, Alfonso Rubbiani, Giosuè Carducci e Giuseppe Verdi. Tra gli

- stranieri, spiccavano nomi come Walter Crane, il conte di Carlisle e Edward Poynter, rispettivamente presidente del consiglio e direttore amministrativo della National Gallery.
- 102 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit., pp. 392-393. “Frank Crisp, who had gained the gold medal and the traveling scholarship of the Royal Academy, and I soon became friends [...] In the winter he did several portraits, among them the one forming the frontispiece of this book, which he began half in fun without telling me, while I was at work on “Lives of the Early Medici”, which was published in 1910”. Altre opere di Crisp sono menzionate in una lettera scritta da Janet a Mary Berenson quando, durante la Prima Guerra Mondiale, l'amica si trovava in Inghilterra. In WAT: I: E: 9 cc 1-11. Lettera di Janet Ross a Mary Berenson, 16 Luglio 1920: “If you have time, which I doubt, when in London do look into the cupboard you said had various pictures stored away and see if dear Frank's two small pictures are there: one is a sunset and the other a profile of me in white dress”.
- 103 James Kerr-Lawson studiò in Canada presso l'*Ontario School* (1879-1880), poi a Roma presso l'*Académie de France* e l'*Accademia di Belle Arti* (1880-1881), concludendo gli studi presso l'*Académie Julian* a Parigi nel 1884. Dal 1884 al 1887 ritornò in Canada, dove collaborò con William Brymer e Jomer Watson, e negli anni Novanta si trasferì in Inghilterra, associandosi a George F. Watts, John Lavery e Frank Brangwyn. Nel 1894 si trasferì a Firenze, dove strinse amicizia con Bernard Berenson, che diventò suo mentore e *private dealer*. In Hill, Charles. *The Canadian Encyclopedia online*: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0010136>.
- 104 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: III: E: 2 cc 1-4, c 2; il testamento dattiloscritto con annotazioni a mano riporta la data 6 Luglio 1910.
- 105 Non era una pura coincidenza che Janet commerciasse ventagli in Inghilterra attraverso il *brokeraggio* di Sir Henry Austen Layard: egli aveva infatti sposato Edim Guest, figlia di Lady Schreiber, e per tanto conosceva bene il gusto della clientela femminile della società vittoriana di allora. Non è improbabile ipotizzare che tramite lui, Janet



- fosse riuscita a vendere alcuni ventagli a Schreiber, che dal 1884 si era dedicata al collezionismo di carte e ventagli, aiutando Sir Charles Robinson, curatore del South Kensington Museum, nella stesura di due cataloghi esaustivi, l'uno dedicato alle sue collezioni di ventagli e pubblicato nel 1888, l'altro alle carte da gioco edito due anni più tardi. Collezionare ventagli diventò una moda diffusa in tutta la nazione e già nel biennio 1870-71, sia il South Kensington Museum che l'Arundel Society avevano organizzato mostre dedicate alle diverse tipologie di ventagli provenienti da tutto il mondo. In Armstrong, N. *A Collector's History of Fans*. London: Studio Vista, 1974, pp. 80-83.
- 106 Si riporta di seguito una breve bibliografia su Lady Dorothy Nevill: Nevill, G. *Exotic Groves: A Portrait of Lady Dorothy Nevill*. Salisbury: Whiltshire, 1894; Nevill, R. *The Reminiscences of Lady Dorothy Nevill*. London: Edward Arnold, 1906; Idem. *The Life and the Letters of Lady Dorothy Nevill*. London: Methuen & Co., 1916; Gere, C., M. Vaizey. *Great Women Collectors*. Cit., pp. 90-92.
- 107 Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: I: E: 25: cc 1-4, lettera inviata da Janet Ross a Henry Austen Layard, 27 Febbraio 1887.
- 108 Nonostante la testimonianza sia vaga e non permetta l'identificazione del museo in questione, essa rappresenta l'importante prova che Janet aveva rapporti 'commerciali' con istituzioni internazionali.
- 109 All'interno dell'archivio, altre lettere testimoniavano il ruolo mercantile di Janet. In data 4 Aprile 1886, Janet scriveva a Layard di aver pagato a Carlo Orsi due placchette dipinte, che l'amico inglese gli aveva commissionato per decorare un mobile antico acquistato a Firenze. Per paura che l'amico dimenticasse di restituirle i soldi, dopo neppure venti giorni Janet gli scriveva di nuovo proponendo di saldare l'acconto con l'invio di uno di quei "practical and beautiful pensilcases", che Janet intendeva regalare all'amico poeta Sir Theo Martial. In Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: I: E: 24: cc 6-8, lettera inviata da Janet Ross a Henry Austen Layard, 4 Aprile 1886; *Ibid.*, WAT: I: E: 24: cc 1-2, lettera scritta da Janet Ross a Henry Austen Layard, 22 Aprile 1886.
- 110 Dagli anni Settanta, Henry si dedicò al giardinaggio e alla cura di una serra di orchidee, che comprendeva più di mille specie. La serra

acquistò presto una fama internazionale e fu visitata da molti botanici, tra cui il floricoltore di St. Alban, Mr Sanders, il Professor H. G. Reichenbach di Amburgo e Marie Maxime Cornu, curatore del *Jardin des Plantes* di Parigi. A complemento dell'attività del marito, Janet aveva preso l'abitudine a dipingere quadretti a olio degli esemplari più rari, che tutti i visitatori elogiavano per la qualità della bellissima fattura. Alcuni di questi furono esposti su invito dell'amica Marianne North nella sua Galleria d'arte dei giardini reali di Kew, e servirono da supporto iconografico per il pittore inglese J. T. Nettlehip, nella realizzazione di quadri con sfondo di vegetazione. In Ross, J. *The Fourth Generation*. Cit., p. 205 (Marianne North); *Ibid.*, p. 349, (Lettera inviata dal pittore J. T. Nettlehip a Janet Ross), 58 Wigmore Street Londra, 8 Novembre 1895; Firenze: Archivio del British Institute. Cit., WAT: II: H:12: cc 1-11 (Cap. 20, *Poggio Gherardo*), c 5.

- 111 *Ibid.*, WAT:II: 9: cc 13-21 (Cap. 19, *Problems of Autorialship*), c 15. "I am so hard up – scriveva in una lettera a Layards nel 1886 – "that I am really writing for money and not for honor and glory".
- 112 *Ibid.*, WAT: II: C: 2, vol. II, cc 84-99, ritaglio di giornale tratto da *The Observer* 8 Settembre 1912.
- 113 Ross, Janet. *The Fourth Generation*. Cit.
- 114 Wilde, Oscar. *Aforismi*. Roma: Newton Compton, 2007, p. 31.

## Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv. *Studi e ricerche di collezionismo e museografia: Firenze 1820-1920*. Pisa: Annali della Scuola Normale di Pisa, 1985.
- Acton, H. *Discorso agli Studenti delle Università Americane a Firenze*. Firenze: Edizioni Unione Fiorentina, 1974.
- Aleen, G. "The Philosophy of Drawing Rooms", *The Cornhill Magazine* 41 (Marzo 1880).
- Alessio, M., S. Bietoletti. "Angiolo Tricca", in *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'Ottocento*. Firenze: Giunti 1993.
- Armstrong, N. *A Collector's History of Fans*. Londra: Studio Vista, 1974.
- Bassignana, L. "Tricca: Mercanti e Falsari tra Valtiberina e Firenze", in Liletta Fornasari e Alessandra Giannotti (a cura di). *Arte in terra d'Arezzo: l'Ottocento*. Firenze: Edifir, 2006.
- Baudrillard, J. *The System of Objects*. Londra, Verso, 1996.
- Benjamin, S. *A Castle of Tuscany: The remarkable life of Janet Ross*, Sydney, Murdoch Books, 2006.
- Berenson, B. *The Letters of Bernard Berenson to Isabella Stewart Gardner: 1887-1924*. Boston: Northeastern University Press, 1987.
- Blundell Spence, W. *The Lions of Florence and its environs or the stranger conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries by an Artist*. Florence, 1852 (Trad. Ital. *Firenze. Guida alla Capitale dei Granduchi*. A cura di A. Brilli. Siena: Nuova Immagine, 1986).
- Bossi M., e L. Tonini (a cura di). *L'idea di Firenze: Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Firenze: Centro Di, 1989.
- Branca, P. *Silent Sisterhood: Middle-class Women in the Victorian Home*. Londra, Croom Helm, 1975.
- Calder, J. *The Victorian Home*. Londra: BT Batsford, 1977.
- Callman, E. "William Blundell Spence and the Transformation of Renaissance cassoni", in *The Burlington Magazine*, 141, 1999.
- Cambell Orr, C. *Women in the Victorian Art World*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

- Campolmi, I. *Janet Ross, marchande-amateur: Un caso di collezionismo femminile a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento*. Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte. Università degli Studi di Firenze, 2011.
- Cenni, S. e E. Bizzotto (a cura di). *Dalla Stanza Accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze: Consiglio Regionale della Toscana, 2006.
- Chong, A., R. Linger. *The Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Beacon Press, 2003.
- Comanducci, A. M. *Dizionario illustrato i pittori, disegnatori e incisori moderni e contemporanei*. A cura di L. Servolini. Vol. I-IV. Milano: Patuzzi, 1970-74.
- Crutwell, M. *The Great Masters in Painting and Sculpture*. Londra: George Bell & Sons, 1899.
- Cultural leadership in America: art matronage and patronage*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1995.
- De Marchi, A. "Sulle Tracce dei Falsari: il caso Tricca", in *Florilegium: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Carlo Bertelli*. Milano: Electa, 1995.
- Dentler, C. Louise. *Famous Foreigners in Florence, 1400-1900*. Firenze: Bemporad Marzocco, 1964.
- Dickerson, V. *Keeping the Victorian House*. New York: Garland Press: 1995.
- Duff Gordon, L. *Letters from Egypt*. London: R. Brimley Johnson, 1902.
- Eastlake, C. L. *Hints in Household Taste in Furniture, Upholstery and other Details*. London: Longsman, 1869 (ed. cons. New York: Dover, 1969).
- Fantoni, M. (a cura di) in collaborazione con D. Lamberini e J. Pforresher. *Gli Anglo-Americani a Firenze: Idea e Costruzione del Rinascimento*. Atti del Convegno Georgetown University, Villa "le Balze", Fiesole, 19-20 Giugno 1997. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- Fleming, J. "Art Dealing in the Risorgimento I", in *The Magazine CXV* (1973).
- Fleming, J. "Art Dealing in the Risorgimento II-III", in *The Burlington Magazine CXXI* (1979).
- Gere, C., M. Vaizey. *Great Women Collectors*. London: Philip Wilson Publisher, New York: Harry & Abrams Incorporated, 1999.

- Gloag, J. *Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900*. London: Newton Abbot, 1962.
- Goldfarb, H. *Isabella Stewart Gardner Museum: a Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Guest, M. J. *Lady Charlotte Schreiber's Journals: Confidences of a Collector of Ceramics and Antiquities throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from 1869-1885*. Vol. II. London: John Lane Company, 1911.
- Guest, R., A. V. John. *Lady Charlotte: a Biography of the Nineteenth Century*. London: 1989.
- Halttunen, K. "From 'parlour' to living room: Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality", in Bronner, D. J. *Consuming Visions: Accumulations and Display of Goods in America 1820-1920*. New York: Norton & Company, 1989.
- Haweis, M. E. *Beautiful Houses*. London: Sampson Low, Maston, Searle & Rivington, 1882.
- Haweis, M. E. *The Art of Decoration*. London: Chatto & Windus, 1881.
- Herrmann, F. *The English as Collectors. A Documentary Sourcebook*. London: Chatto & Windus, 1972 (ed. cons. Nottingham: The Plough Press, 2002).
- Houghton, W. E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Hutton, E. "Miss Nelly Erichsen", in *Anglo-Italian Review* (Dicembre 1918).
- James, H. *Italian Hours*. New York-Boston-Londra, 1909.
- James, H. *The Spoils of Poynton*. London: Heinemann, Boston: Houghton Mifflin and Company, 1897.
- Jameson, A. *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London*. London: Murray, 1844.
- Kerr-Lawson, J. "Two Portraits of William Blundell Spence", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 5 (1904).
- Logan, T. "Decorating Domestic Space. Middle Class Women and Victorian Interiors", in Dickerson, V. *Keeping the Victorian House*. New York: Garland Press, 1995.

- Mamoli Zorzi, R. *Before Peggy Guggenheim: American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Marryatt, J. *Collection towards a History of Pottery and Porcelain in the XV, XVI, XVII and XVIII Century, with a Description of the Manufacture, a Glossary and a List of the Monograms*. London: Murray, 1850.
- Nevill, G. *Exotic Groves: A Portrait of Lady Dorothy Nevill*. Salisbury: Wiltshire, 1894.
- Nevill, R. *The Life and the Letters of Lady Dorothy Nevill*. London: Methuen & Co., 1916.
- Nevill, R. *The Reminiscences of Lady Dorothy Nevill*. London: Edward Arnold, 1906.
- Pearce, S. M. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London & New York: Routledge, 1995.
- Potvyn J., A. Myzelev. *Material Culture, 1750-1900: The Meanings and Pleasures of Collecting*. Farnham: Ashgate Publishing, 2009.
- Rackham, B. *The Schreiber Collection*. Vol. I-II. London: Victoria & Albert Museum, 1915.
- Reist, I., R. Mamoli Zorzi. *Power Underestimated: American Art Women Collectors*. Venezia: Marsilio, 2011.
- Robinson, J. C. *The Malcom Collection: Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters*. London: Chicwick Press, 1869.
- Ross, J. *Italian Sketches*. London: Kegan, 1887.
- Ross, J. *Early Days Recalled*. London: Murray, 1891.
- Ross, J. *Three Generations of English Women*. London: Murray, 1893.
- Ross, J. *The Autobiography of a Veteran* (testo in lingua del Generale Enrico della Rocca, trad. inglese di Janet Ross). London: Fisher, 1898.
- Ross, J. *Florentine Villas* (illustrazioni di Nelly Erichsen). London: Dent, 1901.
- Ross, J. *Old Florence, Modern Tuscany*. London: Dent, 1904.
- Ross, J. *Florentine Palaces and their Stories* (illustrato da Adelaide Marchi). London: Dent, 1905.
- Ross, J. *The Story of Pisa* (illustrazioni di Nelly Erichsen). London: Dent, 1909.

Ross, J. *The Fourth Generation: Reminiscences by Janet Ross*. London: Constable & Company, 1912.

Ross, J. *The Story of Lucca* (ill. di Nelly Erichsen). London: Dent, 1912.

Rubin, P. "Portrait of a Lady: Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the Market for Renaissance Art in America", *Apollo* 152 (2000) 436.

Sachko Macleod, D. *Art and Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Sachko Macleod, D. *Enchanted Objects, Enchanted Lives: American Women Collectors and the Making of the Culture 1800-1940*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Sachko Macleod, D. "Art Collecting and Victorian Middle-Class Taste", in *Art History* 10 (1987), pp. 328-350.

Sachko Macleod, D. "Private and Public Patronage in Victorian Newcastle", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 52 (1989).

Sachko Macleod, D. "Victorian Patronage of the Arts: F.G. Stephen's 'the Private Collection on England'", in *The Burlington Magazine* 8 (1986).

Smith, M. "Signorelli's Court of Pan: a Search for the Subject of a Familiar Piece", in *Konsthistorisk tidskrift* 80 (2011) 4.

Tamassia, M. "Uno Sguardo sulla Villa di Poggio Gherardo: in ricordo di Umberto Baldini", *Numero Speciale dedicato a Umberto Baldini*. Firenze: Le Lettere, 2008, pp. 127-134.

Tamassia, M. *Architetture e Paesaggi di Toscana nelle fotografie di Giuseppe e Vittorio Jacquier, 1880- 1930*. Livorno: Le Sillabe, 2004.

Tamassia, M. *Firenze: Uno sguardo d'epoca nelle fotografie di Giuseppe e Vittorio Jacquier*. Livorno: Le Sillabe, 2003.

Tosi, O. "Poggio Gherardo". Sesto Fiorentino. Tipografia E. Casini, 1891, in *Dintorni di Firenze: Raccolta di ventidue note storiche*, Firenze (Miscellanea di articoli pubblicati tra il 1885 e il 1896).

Vico, G. "Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni. Corretta, schiarita e nobilmente accresciuta", in *Opere*. A cura di P. Rossi. Milano: Rizzoli, 1959.

IRENE CAMPOLMI

Waterfield, L. *Castle in Italy: An Autobiography*. London: Murray, 1962.

Wharton, E. *Decoration of Houses*. New York: B.T. Batsford, 1897.

Wilde, O. *Aforismi*. A cura di R. Reim. Roma: Newton Compton, 2007.



## Sitografia

*British Museum:*

[www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/term\\_details.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx).

*Dictionary of Art Historians on-line:*

[www.dictionaryofarthistorians.org](http://www.dictionaryofarthistorians.org).

*The Canadian Encyclopedia:*

[www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0010136](http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0010136)



Elisa Bizzotto

## **Vernon Lee e Eugene Lee-Hamilton: autobiografia e riscrittura in un dialogo a distanza**

Tra le personalità che più attivamente parteciparono alla cultura anglo-toscana tra Otto e Novecento, figure di riferimento per i circoli di espatriati e per gli infatuati viaggiatori stranieri che dialogavano con gli intellettuali locali, spiccano Vernon Lee e il fratello Eugene Lee-Hamilton. Entrambi apprezzati scrittori, nonostante il riconoscimento critico sia stato – a ragione – più largamente tributato alla prima, ed entrambi curiosi e aperti al confronto, essi intrattennero negli anni intense relazioni tra Italia, Inghilterra e Stati Uniti che spesso sono state oggetto di studio. Una certa attenzione ha suscitato anche il loro rapporto personale e artistico, invero assai interessante. A partire dalla prima, celebre biografia di Vernon Lee, scritta da Peter Gunn negli anni Sessanta, fino ai più recenti contributi di Vineta Colby, Christa Zorn e Catherine Maxwell,<sup>1</sup> diversi critici si sono soffermati sulle tante asperità, ma soprattutto sulle profonde affinità nel temperamento e nell'estetica tra i due. In questo saggio mi propongo di tornare a indagare il loro legame con l'obiettivo di riconsiderare l'opera di entrambi e valutare la presenza di influenze reciproche. La mia analisi sarà condotta sulla base dell'accostamento di una poesia di Lee-Hamilton del 1880 e di un racconto novecentesco di Vernon Lee.

Benché non sussistano prove dirette di un dialogo tra questi testi, è pur vero che i riscontri di una studiosa autorevole come Maxwell hanno evidenziato diversi punti di contatto nell'opera dei due artisti. Tali tangenze non implicano soltanto, come sembrerebbe più immediato, l'influenza della più famosa e dotata Vernon Lee sul fratello, ma riguardano anche la presenza di motivi ricorrenti dell'opera del

poeta nei testi leeiani: è quanto accade, per esempio, nei racconti “Dionea” (1890) e “St Eudæmon and his Orange Tree” (1904), che sviluppano ciò che è stato definito “Venus-worship” e rappresentò una costante in Lee-Hamilton fin dalle sue prime liriche.<sup>2</sup> Le considerazioni di Maxwell, insieme al fatto che ambedue i testi qui discussi si basano su un’operazione di esplicita riscrittura del mito di Tannhäuser, e rinviano ancora a un dialogo intertestuale incentrato sulla figura di Venere, mi hanno indotto ad avvicinarli proponendo un percorso esegetico comune.

La leggenda tedesca tardo-medievale di Tannhäuser costituisce un tropo ricorrente nell’arte europea del secondo Ottocento, la cui più famosa rilettura, assai influente per la ricezione della leggenda stessa, è senz’altro quella operistica di Richard Wagner, soprattutto nella sua seconda versione ‘parigina’ del 1861, che fu recensita da Charles Baudelaire nel famoso “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”.<sup>3</sup> Anche solo considerando l’ambito inglese, il mito di Tannhäuser ispirò artisti come A. C. Swinburne, che compose il monologo drammatico *Laus Veneris* (1866), Edward Burne-Jones, che realizzò un dipinto pure intitolato *Laus Veneris* (1870), e Aubrey Beardsley, autore del romanzo incompiuto *Under the Hill* (1896). Secondo l’interpretazione classica che ne propone Barbara Fass in *La Belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism*,<sup>4</sup> il mito acquista crescente popolarità con l’avvicinarsi della fine del secolo poiché si presta idealmente a illustrare la questione cruciale delle estetiche dell’epoca: esso diviene metafora della ricerca affannosa e totalizzante di un ideale di bellezza utopistico nell’arte e nella vita, rappresentato da Venere, da parte dell’artista estetico-decadente, rappresentato da Tannhäuser. Questa chiave di lettura si applica con buona immediatezza alla poesia di Lee-Hamilton, nella quale viene introdotta tuttavia qualche deviazione rispetto al percorso allegorico indicato da Fass Leavy, secondo modalità di sovvertimento del mito che si manifesteranno appieno nel racconto di Lee. In entrambi i testi, inoltre, la leggenda del cavaliere diventa spunto e strumento per esplorare non soltanto il tema della ricerca della bellezza ideale, ma anche la definizione del maschile

e del femminile tra i due secoli, gettando di riflesso luce sulla relazione tra gli autori.

Oggetto in tempi recenti di una discreta riscoperta, che ha tratto origine tanto dalla rivalutazione di espressioni non canoniche nella letteratura di fine Ottocento, quanto soprattutto dalla crescente stima tributata a Vernon Lee, Eugene Lee-Hamilton (1845-1907) fu poeta estetizzante e decadente per la formazione cosmopolita, la vita di *déraciné*, l'angustiata interiorità.<sup>5</sup> Sebbene non costituisse una voce di primo piano nell'ultimo scorcio d'Ottocento, fu apprezzato da importanti contemporanei: Walter Pater ne amava i versi,<sup>6</sup> così come John Addington Symonds,<sup>7</sup> che gli dedicò un breve studio,<sup>8</sup> lo ammiravano Oscar Wilde, che gli fece visita alla villa fiorentina del Palmerino nel 1894,<sup>9</sup> e William Sharp, che pure lo rese oggetto di un saggio piuttosto lusinghiero.<sup>10</sup> Tra il 1878 e il 1894, durante gli anni trascorsi a Firenze con la famiglia, Lee-Hamilton pubblicò sette raccolte poetiche che gli valsero riconoscimenti, malgrado appaiano convenzionali nella forma (si tratta, come spiega Colby, di "rhymed lyrics, mainly sonnets that he connected in narratives or dramatic monologues")<sup>11</sup> e si presentino, nei contenuti, "dark and morbid, gothic in the manner of Edgar Allan Poe".<sup>12</sup> Esse scaturivano tanto dalla lettura di autori ottocenteschi che sviluppavano, o avevano sviluppato, il tema della malinconia: "Leopardi, Baudelaire, Dante Gabriel Rossetti, Swinburne (whom he professed to despise), and, in his dramatic monologues, Robert Browning",<sup>13</sup> quanto dalla condizione personale dell'artista.

Non si sottrae all'emulazione di filoni letterari che privilegiavano stati di coscienza tormentati, al limite della patologia, la lirica "The Last Love of Venus", inclusa nella seconda raccolta del poeta, *Gods, Saints and Men* (1880). Il testo narra la leggenda di Tannhäuser con alcune significative variazioni sul tema. Diversa, rispetto al mito, è la presenza del protagonista a Roma al seguito di un non ben specificato imperatore germanico; diversa è, come si vedrà, la caratterizzazione di Venere e, diversa, è soprattutto la rappresentazione del cavaliere, che, con un leggero umorismo, appare molle e apatico, del tutto inetto alle attività belliche e sedotto dall'arte classica, come un esteta *ante litteram*. Quest'umorismo, pur misurato, costituisce un

ulteriore elemento di originalità non soltanto rispetto al mito nella sua forma tradizionale, ma anche alle sue contemporanee riletture. Esso si pone in particolare come caratteristica moderna e d'avanguardia, poiché apre la strada alla più importante interpretazione della leggenda di Tannhäuser in ambito inglese, ossia quella irriverente di Beardsley, che raffigura un eroe fiacco, grottesco e sessualmente ambiguo. Ancora più direttamente, il Tannhäuser di Lee-Hamilton prelude al cavaliere surreale e farsesco di Vernon Lee.

Fin dai primi versi della poesia, Tannhäuser (qui ribattezzato Wolfram, forse a richiamare l'omonimo personaggio che nel *Tannhäuser* wagneriano è cantore e compagno del protagonista) si delinea come 'altro' rispetto ai compagni d'armi, che mostrano di non apprezzarne l'aria sognatrice e il temperamento di delicato esteta:

[his] o'er-dreamy mood  
 Earned him small love from other knights,  
 He cared not for their tales of fights,  
 He seldom in their converse shared,  
 Nor for their sports and revels cared.  
 [...]  
 He loved the thing which most they loathed.  
 He loved that soft Italian land,  
 He spoke its soft seductive tongue,  
 He loved the southern breeze that fanned  
 The vines which there in garlands hung.  
 But most of all young Wolfram cherished  
 Those Roman ruins, strange and vast,  
 Which vaguely spoke of greatness perished,  
 And of a forgotten past.  
 [...]  
 He loved to roam alone and linger  
 Where Time, with slow reluctant finger,  
 Was wiping gradually away  
 The splendours of the Cæsars' sway.<sup>14</sup>

“The Last Love of Venus” ritrae dunque un cavaliere svigorito e raffinato, che si distingue dai commilitoni per le inclinazioni con-

templative e l'amore per l'arte e tradisce debolezza nella nostalgia per la promessa sposa lasciata in patria ("They call'd him love-sick / For they knew / That he at home had said adieu / To one to whom he was betrothed").<sup>15</sup> Lontano dai modelli tradizionali di maschilità guerriera, Wolfram risalta quale manifestazione di una nuova identità maschile, senz'altro marginale, legata alla cultura di fine secolo. In certa misura, inoltre, il Tannhäuser di Lee-Hamilton sembra riflettere la natura e la singolare vicenda biografica del suo autore.

*Attaché* di belle speranze, poco prima dei trent'anni Lee-Hamilton cadde vittima dell'evento che ne condizionò l'esistenza per i due decenni successivi. Durante un periodo di forte stress, mentre prestava servizio presso l'ambasciata inglese a Parigi, gli si prospettò l'eventualità di un trasferimento a Buenos Aires. Il pensiero di un distacco drastico dalla famiglia, in particolare dalla madre, alla quale lo legava un affetto a tratti morboso,<sup>16</sup> minò il suo già precario equilibrio. Giunse dunque provvidenziale una grave paralisi agli arti, che lo fece regredire a uno stato quasi infantile, da lui stesso descritto come "the posture of the grave".<sup>17</sup> Le circostanze gli imposero di affidarsi alla madre, che lo accudì con grande spirito di abnegazione, poi alla sorella, e quindi a varie infermiere-segretarie, addette anche alla trascrizione dei suoi versi.<sup>18</sup> La patologia, dall'incredibile tempismo, portò Lee-Hamilton a dipendere da un *entourage* tutto femminile, pronto ad acconsentire a ogni suo capriccio, ma anche costante *memento* della sua inadeguatezza virile. L'origine della malattia rimase sempre misteriosa; altrettanto misteriose rimasero le cause che condussero il poeta, dopo oltre due decenni, a una guarigione che ebbe del miracoloso, tanto da permettergli di iniziare una nuova vita, nella quale si sposò con la romanziera Annie E. Holdsworth<sup>19</sup> ed ebbe una figlia.

Questi dati biografici, pur scarni, fanno sorgere dubbi sulla natura della malattia che colpì Lee-Hamilton. Dopo averne rilevato le coincidenze e le singolarità, non appare azzardato avanzare l'ipotesi che si trattasse di un'affezione almeno in parte psicosomatica, molto probabilmente isterica, come già è stato ribadito.<sup>20</sup> Si è indotti a pensare a qualcosa di simile all'isteria di conversione, nella quale il paziente rimuove un conflitto psicologico convertendolo in

alterazione fisica, con la conseguente perdita di funzioni motorie o sensitive.<sup>21</sup> All'epoca, tuttavia, ciò non apparve così evidente ai vari luminari consultati dalla famiglia dello scrittore. Si ricorse addirittura all'autorità di Jean-Martin Charcot, il quale, non senza qualche titubanza, classificò il problema come "cerebro-spinal neurasthenia, with peculiarities, however, which make it very different from the common type", e aggiunse: "To interpret it as of vaso-motor origin is not sufficient to explain its peculiarities".<sup>22</sup> Ne esce una diagnosi piuttosto vaga, che se pure allude all'isteria (il termine 'nevrastenia' designava spesso allora le affezioni isteriche nei maschi)<sup>23</sup> risulta principalmente basata su omissioni e negazioni.

In quegli stessi anni, d'altro canto, poteva risultare difficile ammettere l'origine isterica della patologia di Lee-Hamilton, poiché ciò significava rimandare alla natura tradizionalmente sessuata dell'isteria, denotante fin dall'etimo del termine il femminile.<sup>24</sup> Nonostante si stesse affermando l'idea che l'isteria colpisse in maniera indipendente dal genere sessuale, determinate fasce del mondo scientifico rimanevano ancorate a posizioni vecchie di millenni e 'isteria' continuava a rappresentare una parola ombrello per designare tutto ciò che gli osservatori maschili trovavano di scientificamente inspiegabile nella donna.<sup>25</sup> Agli inizi della carriera Charcot stesso aveva sostenuto l'equivalenza tra isteria e femminilità, per poi ricredersi e diagnosticare, nel 1879, il primo caso d'isteria maschile, seguito da molti altri nei quali egli trovava sempre confermata l'origine traumatica ed emotiva della malattia, così come la presenza di sintomi che rientravano nella categoria delle lesioni motorie.<sup>26</sup> L'eziologia dell'isteria teorizzata da Charcot poneva pertanto questioni non indifferenti a livello di percezione della maschilità, tanto che, come osserva Mark S. Micale, ebbe ripercussioni sulla definizione delle tipologie maschili in atto a fine Ottocento:

[...] for generations the hysterical attack had been interpreted synecdochically, as a sort of bodily symbolism for childbirth, the female orgasm, and feminine nature generally. In the late nineteenth century, the attack was described frequently, and identically, in men. [...] Charcot's bringing of the hysteria diagnosis



to the male sex – his ‘hysterization of men’s bodies’ – offered a direct challenge to the gender-differentiated psychologies of the time. [His] work on masculine hysteria carried, for both science and society, a liberalizing potential. The highly stylized mid-Victorian delegation of physical and emotional characteristics – female sickness, fragility, and frivolity versus male sanity, strength, and self-control – was here modified [...]. A process of a kind of gender relativization was in operation, not only in regard to social, economic, and political behaviours in public settings but in the realm of private medical pathologies.<sup>27</sup>

Con buona probabilità lo stesso Lee-Hamilton, attento e partecipe al dibattito intellettuale del tempo, comprendeva come la malattia lo ponesse per esempio di una tipologia maschile di transizione, insicura, passiva e dalle molte tortuosità mentali, frutto della nuova epoca e intrinseca al contemporaneo processo di relativizzazione dei generi. È altrettanto probabile che egli avvertisse la persistenza della netta dicotomia vittoriana tra maschile e femminile che lo rendeva inadeguato rispetto al modello egemonico: non a caso descrisse la propria condizione come “morbid” e “awful”,<sup>28</sup> mostrando di riconoscerne gli aspetti di deviazione normativa. La distanza dalle forme dominanti di maschilità risulta con evidenza nei suoi versi, improntati a un angosciato lirismo confessionale che tradisce diffusamente le caratteristiche femminili di “sickness” e “fragility” opposte da Micalle alle maschili “sanity, strength, and self-control”. Va al contempo sottolineato come Lee-Hamilton si compiacesse dell’assenza nella sua patologia di volgarità,<sup>29</sup> ovvero della caratteristica che l’avrebbe allontanato ancora di più dal tipo del *gentleman*.

Un’immagine più completa della percezione incompatibile con i tradizionali ruoli di genere vittoriani che Lee-Hamilton poteva avere di se stesso si ricava considerando la sua rivalità nei confronti della sorella, più giovane d’undici anni ma assai più talentuosa. Anche in quest’ambito la paralisi sembra avere agito come meccanismo di difesa: non a caso si manifestò nel febbraio 1873, proprio quando Vernon Lee, appena sedicenne, iniziava ad affacciarsi sul panorama letterario rubandogli la scena.<sup>30</sup>



*Vernon Lee da giovane.*

Il rapporto conflittuale di Lee-Hamilton con i ruoli di genere sembra proiettarsi in “The Last Love of Venus”, dove il protagonista si annulla nel confronto con Venere, che gli si rivolge con atteggiamento materno per poi metterne in dubbio la virilità attraverso l’uso d’immagini piuttosto esplicite:

‘Alas, brave child, thy wish is vain,  
Thy shining blade were weak indeed,  
Where brighter falchions like a reed  
Have hope betrayed and snapt in twain’.<sup>31</sup>

Ne esce il ritratto, che mostra ascendenze autobiografiche, di un cavaliere fragile, bisognoso di rassicurazione e accudimento, dalla mascolinità fiacca e dubbia, che si ritrova nel cavaliere protagonista di “The Gods and Ritter Tánhûser” (1913), il racconto di Vernon Lee che con “The Last Love of Venus” apre un dialogo a distanza.

“The Gods and Ritter Tánhûser” (la forma ‘Tánhûser’ – spiega l’autrice – si attiene alla corretta grafia medievale)<sup>32</sup> è uno dei testi

meno noti di Lee. Inizialmente apparso su rivista, fu quindi incluso nel 1927 nella raccolta *For Maurice: Five Unlikely Stories*, dedicata all'amico e scrittore Maurice Baring (1874-1945), suo ammiratore fin da quando, bambino, aveva letto *The Prince of the Hundred Soups* (1883), una novella per l'infanzia ispirata alla commedia dell'arte e vicina al fantastico.<sup>33</sup> Stregato dalla storia, il piccolo Baring aveva subito acquistato un'altra opera di Lee, ma era incappato in *Belcaro*, cervellotico trattato d'estetica che gli procurò una cocente delusione, per la quale l'avrebbe scherzosamente biasimata a distanza di anni. Nell'introduzione a *For Maurice*, Lee riferisce questi antefatti asserendo, tra il serio e il faceto, che l'opera rappresenta un'espiazione per l'antico torto fatto a Baring:

*Once upon a time* – for this introductory story of mine is by no means the least unlikely one of the lot – *Once upon a time* there was a Little Boy called Maurice, who was very nice, but dreadfully unlucky. Someone had made him a present of a book called *The Prince of the Hundred Soups: a Puppet Show in Narrative by Vernon Lee*. And although you have none of you heard of it, and I have forgotten all about it, it must have been a very good book; and the Little Boy called Maurice liked it so much that he saved a lot of money in order to buy another book by the same Author. The title of this new one was not so nice as that of the *Prince of a Hundred Soups*, but that was probably because of the foreign words, which they told him were Italian, and meant BEL, “beautiful,” and CARO, “dear,” and together made *Belcaro*, no doubt the name of some Fairy Prince. So the Little Boy called Maurice paid his money and carried off his book. But when he had got it home, he discovered on opening it, that it had a second title on the title-page, making *Belcaro, being Essays on Aesthetical Subjects*.<sup>34</sup>

Il passo suggerisce la discendenza del volume di Lee dal genere assai popolare nell'età vittoriana del *fairy tale*, come risulta dall'utilizzo di riconoscibili formule e costanti narratologiche, a partire dall'iterato “once upon a time” iniziale (che anticipa tra l'altro l'incipit del *Portrait* joyciano, testo che condivide con *For Maurice* l'intenzione di

riscrivere la cultura tardo-ottocentesca alle soglie del modernismo),<sup>35</sup> così come dai tratti convenzionali dei personaggi (“a little boy called Maurice, very nice”), descritti con toni tragici (“dreadfully unlucky”). Il modello appare tuttavia riletto in chiave ironica, poiché risulta chiaro ai lettori fin dalla dedica che Maurice è una persona reale e che nulla di drammatico è scaturito dalle sue ‘disavventure’ infantili. A ciò si aggiunge l’elemento autoironico, palese nelle parti che fanno riferimento a *The Prince of the Hundred Soups* e a *Belcaro*, che suggerisce la volontà di Lee di rivisitare con spirito vicino alla parodia non soltanto uno dei generi più vitali dell’Ottocento, ma la sua stessa opera, specie nella componente di militanza estetica di cui *Belcaro* si configura quale maggiore esempio.

“The Gods and Ritter Tãnhûser”, racconto che a sua volta riprende tratti convenzionali della fiaba nell’ambientazione tardo-medievale, nella presenza di dame e cavalieri, nella dimensione mitologica, nella scelta di una geografia surreale, quasi utopistica, sintetizzata nella frase doppiamente negativa “no place nowhere”,<sup>36</sup> e che, come molta letteratura per l’infanzia vittoriana, rasenta il *nonsense*, conferma le dichiarazioni di poetica in filigrana nell’Introduzione. La storia si attiene, infatti, alle succitate presenze e procedure letterarie, e tuttavia le sovverte sfruttando l’elemento comico in maniera unica nel canone leciano, come ha notato Brian Stableford:

“The Gods and Ritter Tãnhuser” [sic] is the most relaxed and comical of Lee’s many tales of Christianity and Paganism in conflict. [...] Its lightness belies the reputation Lee had acquired [...] of being an irascible, argumentative and relentless pursuer of mostly-unfashionable causes, many of which had been displayed in her two collections of sociological essays, *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies* (1908) and *Vital Lies: Studies of Some Varieties of Recent Obscurantism*.<sup>37</sup>

“The Gods and Ritter Tãnhûser” spicca pertanto come un’eccezione all’interno del *corpus* di Lee. Esso segnala un’ispirazione inconsueta, non legata agli interessi contemporanei della scrittrice, ma piuttosto vicina a suggestioni passate, come lo scontro tra pagane-

simo e cristianesimo che l'aveva affascinata tra gli anni Ottanta e Novanta e che non a caso si trova in "The Last Love of Venus", composto da Lee-Hamilton all'inizio di quel periodo. Il recupero di precisi nuclei mitopoietici sembra indicare la volontà di un dialogo con il fratello a qualche anno di distanza dalla sua morte, avvenuta nel 1907. Secondo la mia ipotesi, tale dialogo virtuale si estrinseca nella riscrittura della poesia di Lee-Hamilton su Tannhäuser e interessa i suoi temi centrali che riguardano il rapporto tra maschile e femminile. Il processo di riscrittura porta alla luce nodi cruciali della relazione tra i due artisti, che, in particolare dopo la guarigione di Lee-Hamilton e il suo matrimonio, si rivelò difficile, o per lo meno profondamente ambivalente, intessuta di recriminazioni che condussero all'allontanamento, sebbene mai a una rottura definitiva.<sup>38</sup> A supporto di questa tesi è opportuno evidenziare ancora come il racconto di Lee, nella veste editoriale definitiva del 1927, fosse inserito in una raccolta dedicata a Baring: una presenza familiare, quasi un secondo fratello, negli ultimi anni dalla scrittrice vissuti da reclusa al Palmerino.<sup>39</sup>

Il ridimensionamento del ruolo maschile nel personaggio di Tannhäuser, già *in nuce* in "The Last Love of Venus", è presente nel racconto di Lee fin dal titolo, da cui si desume che il cavaliere dividerà la scena non solo con Venere (qui sempre chiamata Afrodite), ma anche con altre divinità, alle quali è interamente dedicata la prima sezione della storia. Tannhäuser compare dalla seconda parte, quando – seguendo la trama dell'opera wagneriana, alla quale il racconto si attiene pur deprivandola di ogni drammaticità<sup>40</sup> – concorre alla gara dei cantori della Wartburg uscendone come la caricatura di se stesso: un antieroe vanitoso e petulante, privo dello slancio edonistico verso l'arte che in qualche modo riusciva a riscattare il debole Tannhäuser di Lee-Hamilton. Il Tannhäuser leeiano, pertanto, riduce ad assurdo non solo il modello maschile egemonico nel Vittoriano, ma anche il tipo dell'esteta di fine secolo. Lo dimostra, per esempio, la sua venalità (egli decide di recarsi alla Wartburg solo dopo aver ricevuto da Afrodite una borsa di monete d'argento), che ha segno opposto rispetto all'ideale di munificenza e allo sprezzo del denaro proprio

del pensiero estetico-decadente.<sup>41</sup> La stessa venalità contrasta con l'epicureismo fine a se stesso intrinseco all'ideale dell'arte per l'arte, come pure con l'idea del profitto visto come disvalore borghese in Wilde.

Anche Venere subisce una trasformazione farsesca in "The Gods and Ritter Tanhûser": fin troppo accondiscendente nei confronti del cavaliere, appare remissiva e accessibile, dunque spogliata del ruolo di donna fatale per antonomasia. Contrariamente alla tradizione, inoltre, la Venere di Lee non manifesta una femminilità naturale, bensì indotta e costruita artificialmente su modelli rococò, che sono riprodotti secondo codici parodici e meta-parodici. Il personaggio si pone, infatti, come riconoscibile parodia di quella che è la parodia per eccellenza della dea nella *fin-de-siècle* inglese: la Elena (o Venere, secondo la versione non censurata del romanzo) di Beardsley in *Under the Hill*.<sup>42</sup> Eccola descritta durante e dopo l'elaborata *toilette*:

Before a toilet that shone like the altar of Notre Dame des Victoires, Helen was seated in a little dressing-gown of black and heliotrope. The coiffeur Cosme was caring for her scented chevelure, and with tiny silver tongs, warm from the caresses of the flame, made delicious intelligent curls that fell as lightly as a breath about her forehead and over her eyebrows, and clustered like tendrils round her neck.<sup>43</sup>

[...]

When the toilet was at an end all her doves clustered round her feet loving to frolic her ankles with their plumes, and the dwarfs clapped their hands, and put their fingers between their lips and whistled. Never before had Helen been so radiant and compelling. Spiridion, in the corner, looked up from his game of Spellicans and trembled.<sup>44</sup>

Questi passi vengono ripresi in precisi punti del racconto di Lee che, in maniera analoga, si distinguono per la scrittura leziosa e finitamente melodrammatica, ridondante di dettagli e maniacale nella ricerca del *mot juste*, per l'insistenza sulla *mise*, l'abbigliamento, il dettaglio superfluo, il rimando al Settecento francese. Ecco com'è descritta Afrodite nella sua prima entrata in scena:

[...] Aphrodite had alighted from her little car, not unlike an eighteenth century gala sledge, drawn by a fluttering flock of doves. And, covering her gold-powdered hair with the end of her cloak, after the manner of suppliants, she approached the gold and ivory seat of Zeus, and sank down upon its footstool, her translucent alabaster bosom heaving rhythmically with sobs, as she buried her head on the God-Father's knees.<sup>45</sup>

L'apice del processo di parodia e svilimento tanto di Venere-Afrodite, quanto di Tãnhûser – apostrofato come “poor”,<sup>46</sup> “very mediocre”,<sup>47</sup> “wretched”,<sup>48</sup> “foolish”<sup>49</sup> –, quanto infine della leggenda, sia nei tratti fissati dalla tradizione, che nella sua versione wagneriana, che infine nella rilettura di Lee-Hamilton, avviene in modo ancora pi evidente nella parte finale del racconto. Giunto il suo turno nella gara di cantori, Tãnhûser, un po' ebbro di fronte a un pubblico che non gli è da meno, si lascia sfuggire, come in Wagner, un fatidico riferimento a Venere e non gli è dato portare a termine l'esibizione, che peraltro si stava profilando deludente, tanto che lo si definisce un “intolerable bore”.<sup>50</sup> Per scampare al dileggio dei colleghi-rivali si reca in pellegrinaggio a Roma, dove ottiene udienza dal papa. Questi ne ascolta divertito la triste storia fino a quando non sospetta di trovarsi di fronte a un paranoico mitomane (“maniac”)<sup>51</sup> e, per liberarsene, gli dona il suo bastone da passeggio, che dovrebbe svolgere una funzione terapeutica: nella passione che metterà nel farlo sbocciare Tãnhûser troverà una ragione di vita. Prevedibilmente, gli sforzi botanici del cavaliere non hanno successo e la fioritura diventa oggetto della definitiva rilettura parodica del mito, poichè essa avviene solo grazie ad Afrodite, che in un ultimo atto di umiliazione, oramai lontanissima dal modello della *femme fatale*, intercede presso Zeus affinché accontenti l'amante vanaglorioso. Nonostante il ‘miracolo’ si avveri, Tãnhûser decide di ritirarsi in convento e la sua relazione con la dea s'interrompe senza patemi. A ciò – ossia a una rinuncia indolore – si riduce, nel primo Novecento, la spasmodica ricerca della bellezza che tanto aveva impegnato gli esteti e che molti di loro avevano trasposto nella leggenda di Tãnhãuser.

Tutte queste considerazioni su “The Gods and Ritter Tannhäuser” si rivelano utili, a chiusura dell’analisi, per tornare sulla poesia di Lee-Hamilton rivedendo, in parte, l’interpretazione già proposta. “The Last Love of Venus” non appare, infatti, composto sotto la piena influenza di miti e modelli di fine secolo, ma presenta nel finale un’insolita rivisitazione del mito di Tannhäuser, che riguarda soprattutto la rappresentazione del maschile. Negli ultimi versi il testo propone uno spostamento, o forse un ritorno, verso un tipo egemonico di maschilità, che simbolicamente anticipa il ritorno a una maschilità più attiva e normativa nella vita di Lee-Hamilton. Ciò avviene quando il protagonista, novello Perseo, decapita Venere in un atto emblematico della castrazione di ciò che Judith Halberstam definirebbe la “female masculinity”<sup>52</sup> della dea: una caratteristica che è stata ricondotta, tra l’altro, alla stessa Vernon Lee, come pure ad altre artiste e intellettuali dell’ultimo Ottocento.<sup>53</sup> Come narrano i versi – “He seized his sword and with one stroke / Cut off her head, – and then awoke”<sup>54</sup> – la decapitazione risveglia Wolfram-Tannhäuser dal sogno (reale o immaginario) di assoggettamento al femminile e gli permette di riappropriarsi della propria mascolinità tradizionale. Egli ritrova così il ruolo dominante di cavaliere cristiano, o vittoriano, abbandonando gli struggimenti da esteta e la fatua ricerca della bellezza. Alla sua azione fa da controcanto la raccapricciante metamorfosi di Venere, il cui aspetto, ribaltando i canoni classici, diviene specchio della sua pericolosità interiore di *new woman*. Prima di essere uccisa, la dea è sottoposta infatti a una trasfigurazione orrenda e diabolica (la si definisce “monstrous Witch” e “Hag”),<sup>55</sup> seguendo un paradigma di sovvertimento del *blazon* stilnovistico-elisabettiano che giunge a deturpare la bellezza femminile nei suoi singoli elementi – occhi, guance, capelli e portamento – e sconvolge il protagonista:

Why grew her eye so dim and cold?  
 Why grew her cheek so thin and old?  
 As if each minute as it fled  
 Heaped years of ravage on her head?  
 Why grew so strangely curved her back?<sup>56</sup>



La mutazione senilmente ributtante di Venere coinvolge, come ultima fase, la voce, che assume toni striduli e gracchianti (“so shrill a crack”),<sup>57</sup> mentre in precedenza aveva costituito per l’eroe un irresistibile elemento ammaliatore, da sirena, altro ricorrente mito *fin-de-siècle* qui sfatato: “‘Be welcome, Wolfram – Fear no harm.’ / She said, so softly that her words / Like echoes of Æolian chords / Seemed floating through the scented air”.<sup>58</sup>

Nessuna rivendicazione finale del maschile trova invece espressione nel racconto di Vernon Lee. In “The Gods and Ritter Tanhûser”, anzi, la metamorfosi mostruosa di Venere si compie sul cavaliere, ancora una volta secondo procedure di ribaltamento comico. Dopo il ritiro in convento Tanhûser perde tutto il suo fascino per colpa della tonsura che lo rende bruttissimo, precisamente “positively frightful to look at”.<sup>59</sup> Non solo. La realizzazione da parte di un tale personaggio – di fatto una macchietta, un carattere farsesco – dell’aspirazione decadente alla vita religiosa e claustrale si pone quale estrema fase di svilimento del Tannhäuser come artista-esteta che fu iniziata, per essere smentita nel finale della sua poesia, ma solo per tornare a codici culturali vittoriani, da Eugene Lee-Hamilton.

## Note

- 1 Gunn, Peter. *Vernon Lee Violet Paget 1856-1935*. London: Oxford University Press, 1964; Colby, Vineta. *Vernon Lee: A Literary Biography*. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2003; Zorn, Christa. *Vernon Lee: Aesthetics, History, and the Victorian Female Intellectual*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2003, e Maxwell, Catherine. "Vernon Lee and Eugene Lee-Hamilton", in Maxwell, Catherine and Pulham, Patricia (eds.). *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 21-39.
- 2 Cfr. Maxwell, Catherine. Cit., pp. 21-22 e 36.
- 3 Baudelaire, Charles. "Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris", in *L'art romantique* (1869). Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. Paris: Louis Connard, 1917, pp. 199-241. L'articolo fu originariamente pubblicato come "Richard Wagner" nella *Revue européenne* del 1 aprile 1861.
- 4 Fass, Barbara, *La Belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism*. Detroit: Wayne State University Press, 1974.
- 5 Tra i contributi più significativi su Lee-Hamilton usciti negli ultimi anni si segnalano, oltre al succitato saggio di Maxwell, l'articolo di Clive Wilmer "In Lonelier Depths", in *The Times Literary Supplement* May 9 (2003), pp. 10-11 e lo studio di Alex Falzon "Eugene Lee-Hamilton, Violet Paget and the 'sonnet-mania' in Tuscany", in Serena Cenni e Elisa Bizzotto (a cura di). *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*. Firenze: Consiglio Regionale della Toscana, 2006, pp. 195-208. Fondamentali risultano, inoltre, i ritratti di Lee-Hamilton che emergono dalle opere biografiche su Lee di Colby e Zorn. Importante per la ricezione contemporanea dell'artista appare, infine, la pubblicazione della miscellanea *Selected Poems of Eugene Lee-Hamilton 1845-1907: A Victorian Craftsman Rediscovered*. Ed. Jackson, Macdonald P. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002, e dei suoi *Imaginary Sonnets*. Selected by Anthony Astbury. Warwick: Greville Press, 2008.
- 6 Pater, Walter. *Letters of Walter Pater*. Ed. Lawrence Evans. Oxford: Clarendon Press, 1970, p. 56.

- 7 Colby, Vineta. Cit., pp. 45-46.
- 8 Symonds, John Addington. "Eugene Lee-Hamilton", in *Robert Bridges and Contemporary Poets*. Vol. 7 of *The Poetry and Poets of the Nineteenth Century*. Ed. Alfred H. Miles. London: Routledge & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., 1906, pp. 241-246.
- 9 Colby, Vineta. Cit., p. 106 e Falzon, Alex. Cit., p. 199.
- 10 Sharp, William. "Eugene Lee-Hamilton" (1903), in *Selected Writings of William Sharp*. Uniformed edition arranged by Mrs. William Sharp. Vol. III. London: William Heinemann, 1912, pp. 321-347.
- 11 Colby, Vineta. Cit., p. 45.
- 12 Ivi.
- 13 Ivi. Colby osserva, inoltre, come la poesia drammatica divenisse per il poeta un pretesto per abbandonarsi a fantasie trasgressive di crudeltà e pazzia. Per l'ispirazione che Lee-Hamilton traeva da Rossetti, da lui considerato alla stregua di un maestro, si veda Falzon. Cit., pp. 204-205.
- 14 Lee-Hamilton, Eugene. "The Last Love of Venus", in *Gods, Saints, & Men*. London: W. Satchell & Co., 1880, pp. 4-5.
- 15 *Ibid.*, p. 4. La presenza della fidanzata, fedele a Tannhäuser nonostante la separazione, non appartiene alla versione tradizionale del mito, ma è introdotta da Wagner fin dalla prima versione della sua opera, quella cosiddetta 'di Dresda' (1845), attraverso il personaggio di Elisabeth.
- 16 Per quest'aspetto si rimanda a Colby. Cit., p. 7 e a Falzon. Cit., pp. 195-196.
- 17 Lee-Hamilton, Eugene. "To the Muse", in *Sonnets of the Wingless Hours*. Portland, Maine: Thomas Mosher, 1908, p. 5.
- 18 Gunn, Peter. Cit., pp. 21-22.
- 19 Nata in Giamaica, Annie E. Holdsworth (1860-1917) si trasferì a Londra dopo la morte del padre, un pastore protestante, e pubblicò, tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, una quindicina di romanzi sentimentali che incontrarono un apprezzabile successo commerciale. Tra i più acclamati si ricordano *Joanna Traill Spinster* (1894) e *The Years That the Locust Hath Eaten* (1896).

- 20 Gunn, Peter. Cit., pp. 21-22, Colby. Cit., p. 44, Maxwell. Cit., p. 22 e infine Falzon. Cit., p. 196.
- 21 Ernest R. Hilgard, Richard C. Atkinson, Rita L. Atkinson, *Psicologia*. Firenze: Giunti, 1980, pp. 523-525.
- 22 Cit. in Gunn, p. 22.
- 23 Uno studio approfondito della nevrasenia nel tardo Ottocento è proposto in Drinka, George Frederick. *The Birth of Neurosis: Myth, Malady, and the Victorians*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- 24 Per una sintetica storia dell'isteria attraverso i secoli si veda Roccatagliata, Giuseppe. *L'isteria: Il mito del male nel XIX secolo*. Napoli: Liguori Editore, 2001, pp. 7-41.
- 25 Micale, Mark S. "Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Mental Science, and Medical Diagnosis in Late Nineteenth-Century France", in *Medical History* 34 (1990), pp. 363-411 e 408.
- 26 *Ibid.*, pp. 385, 389 e 396. Sulla questione si esprime anche Alessandra Violi: "[...] la diagnosi dello stesso Charcot sulla diffusione dell'isteria maschile [è] vissuta al tempo come una sconcertante novità soprattutto in quanto, diversamente dall'opinione medica comune, non contempla alcuna connotazione femminilizzante della malattia". ["La malattia della matrice: Charcot, Beardsley e il corpo informe", in Marco Pustianaz e Luisa Villa (a cura di). *Maschilità decadenti: La lunga fin de siècle*. Bergamo: Bergamo University Press, 2004, pp. 69-94 e 70-71]. Per una visione generale dell'isteria in Charcot si rimanda a Elisabeth Bronfen. *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998, pp. 174-190.
- 27 Micale, Mark S. Cit., pp. 409-410. L'articolo citato è stato ripreso e approfondito dall'autore nel suo più recente *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- 28 Cit. in Gunn, p. 22.
- 29 *Ivi*.
- 30 *Ibid.*, pp. 20-21.

- 31 Lee-Hamilton, Eugene. *Gods, Saints, & Men*. Cit., pp. 18-19.
- 32 Lee, Vernon. "Introduction", in *For Maurice: Five Unlikeley Stories*. London: John Lane, 1927, pp. ix-li, e p. xi.
- 33 Per i molti punti in comune del racconto con la letteratura fantastica si rimanda al saggio di Brian Stableford "Haunted by the Pagan Past: Vernon Lee", in *Jaunting on the Scoriac Tempests and Other Essays on Fantastic Literature*. San Bernardino, California: Borgo Press, 2009, pp. 108-122.
- 34 Cfr. Lee, Vernon. "Introduction". Cit., pp. ix-x.
- 35 Com'è noto, il *Portrait* si apre come una fiaba: "Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nice little boy named baby tuckoo..." (Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: B. W. Huebsch, 1916, p. 1). Secondo Ann Martin, la fiaba rappresenta in realtà un modulo ricorrente nella narrativa di Joyce, la cui presenza è stata variamente interpretata dalla critica (Cfr. Martin, Ann. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed: Modernism's Fairy Tales*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007, cap. 2 "James Joyce: The Fashionable Fairy Tale", pp. 41-77).
- 36 Lee, Vernon. "The Gods and Ritter Tanhûser", in *For Maurice: Five Unlikely Stories*. Cit., pp. 1-67, e p. 4.
- 37 Stableford. Cit., p. 119. Anche Gunn (Cit., pp. 226-227) sottolinea la vena umoristica e le peculiarità del racconto definendolo "a satiric piece, very amusing in a somewhat academic way".
- 38 Per i dettagli si rinvia a Colby. Cit., pp. 148-150, Falzon. Cit., pp. 197-198 e Maxwell. Cit., pp. 27-30.
- 39 Vale forse la pena rilevare un'ulteriore analogia, curiosa ma significativa, tra Baring e Lee-Hamilton, data dal fatto che anche il primo aveva intrapreso in gioventù la carriera diplomatica per poi abbandonarla e dedicarsi alla scrittura.
- 40 Wagner stesso viene schernito in quanto portavoce di "Pan-German prejudices" (Lee, Vernon. "The Gods and Ritter Tanhûser". Cit., p. 63).

- 41 Questi temi sono centrali alle riflessioni di Nicoletta Pireddu in *Antropologi alla corte della bellezza: Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*. Verona: Edizioni Fiorini, 2002, in particolare al primo capitolo del volume, "Sinestesie teoriche: l'economia simbolica tra estetica e antropologia", pp. 19-127.
- 42 *Under the Hill* uscì su *The Savoy* (1896), la rivista diretta da Arthur Symons e dallo stesso Beardsley, che ne curava la parte iconografica. Il romanzo non fu mai concluso a causa della cessazione del periodico, ma anche della salute precaria di Beardsley, che sarebbe morto venticinquenne nel 1898. Il manoscritto dell'opera, privo delle censure che la pubblicazione su *The Savoy* aveva reso necessarie, fu dato alle stampe privatamente nel 1907 con il titolo di *The Story of Venus and Tannhäuser*.
- 43 Beardsley, Aubrey. *Under the Hill: A Romantic Novel*, in *The Savoy* I (January 1896), pp. 151-170 e 160.
- 44 *Ibid.*, p. 164.
- 45 Lee, Vernon. "The Gods and Ritter Tannhäuser". Cit., p. 11.
- 46 *Ibid.*, p. 8.
- 47 *Ibid.*, p. 10.
- 48 *Ibid.*, p. 55.
- 49 *Ibid.*, p. 65.
- 50 *Ibid.*, p. 51.
- 51 *Ibid.*, p. 64.
- 52 Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
- 53 Per il concetto di "female masculinity" discusso in relazione a Lee e ad altre figure femminili a lei contemporanee, si veda Newman, Sally. "Flirting with the Past: A Survey of Current Trends in the History of Sexuality", in *Hecate* 33 2 (2007) pp. 159-163.
- 54 Lee-Hamilton, Eugene. "The Last Love of Venus", in *Gods, Saints and Men*. Cit., p. 30.
- 55 *Ibid.*, p. 26.
- 56 *Ibid.*, p. 25.

57 Ivi.

58 *Ibid.*, p. 17.

59 Lee, Vernon. "The Gods and Ritter Tannhûser". Cit., p. 65.

## Riferimenti bibliografici

- Baudelaire, Charles. "Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris", in *L'art romantique* [1869]. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. Paris: Louis Connard, 1917.
- Beardsley, Aubrey. *Under the Hill: A Romantic Novel*, in *The Savoy* I (January 1896).
- Bronfen, Elisabeth. *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Colby, Vineta. *Vernon Lee: A Literary Biography*. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2003.
- Drinka, George Frederick. *The Birth of Neurosis: Myth, Malady, and the Victorians*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- Falzon, Alex. "Eugene Lee-Hamilton, Violet Paget and the 'sonnet-mania' in Tuscany", in Serena Cenni e Elisa Bizzotto (a cura di). *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*. Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2006.
- Fass, Barbara. *La Belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism*. Detroit: Wayne State University Press, 1974.
- Gunn, Peter. *Vernon Lee Violet Paget 1856-1935*. London: Oxford University Press, 1964.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Hilgard, Ernest R., Richard C. Atkinson, Rita L. Atkinson. *Psicologia*. Firenze: Giunti, 1980.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: B. W. Huebsch, 1916.
- Lee, Vernon. *For Maurice: Five Unlikley Stories*. London: John Lane, 1927.
- Lee-Hamilton, Eugene. "The Last Love of Venus", in *Gods, Saints, & Men*. London: W. Satchell & Co., 1880.
- Lee-Hamilton, Eugene. *Sonnets of the Wingless Hours*. Portland, Maine: Thomas Mosher, 1908.



- Lee-Hamilton, Eugene. *Selected Poems of Eugene Lee-Hamilton 1845-1907: A Victorian Craftsman Rediscovered*. Ed. Jackson, Macdonald P. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002.
- Lee-Hamilton, Eugene. *Imaginary Sonnets*. Selected by Anthony Astbury. Warwick: Greville Press, 2008.
- Martin, Ann. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed: Modernism's Fairy Tales*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
- Maxwell, Catherine. "Vernon Lee and Eugene Lee-Hamilton", in Catherine Maxwell and Patricia Pulham (eds.). *Vernon Lee, Decadence, Ethics, Aesthetics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Micale, Mark S. "Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Mental Science, and Medical Diagnosis in Late Nineteenth-Century France", in *Medical History* 34 (1990).
- Micale, Mark S. *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Newman, Sally. "Flirting with the Past: A Survey of Current Trends in the History of Sexuality", in *Hecate* 33 2 (2007).
- Pater, Walter. *Letters of Walter Pater*. Ed. Lawrence Evans. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Pireddu, Nicoletta. *Antropologi alla corte della bellezza: Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*. Verona: Edizioni Fiorini, 2002.
- Roccatagliata, Giuseppe. *L'isteria: Il mito del male nel XIX secolo*. Napoli: Liguori Editore, 2001.
- Sharp, William. "Eugene Lee-Hamilton" (1903), in *Selected Writings of William Sharp*. Uniformed edition arranged by Mrs. William Sharp. Vol. III. London: William Heinemann, 1912.
- Stableford, Brian. "Haunted by the Pagan Past: Vernon Lee", in *Jaunting on the Scoriac Tempests and Other Essays on Fantastic Literature*. San Bernardino, California: Borgo Press, 2009.
- Symonds, John Addington. "Eugene Lee-Hamilton", in *Robert Bridges and Contemporary Poets*. Vol. 7 of *The Poetry and Poets of the Nineteenth Century*. Ed. Alfred H. Miles. London: Routledge & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., 1906.

ELISA BIZZOTTO

Violi, Alessandra. "La malattia della matrice: Charcot, Beardsley e il corpo informe", in Marco Pustianaz e Luisa Villa (a cura di). *Maschilità decadenti: La lunga fin de siècle*. Bergamo: Bergamo University Press, 2004.

Wilmer, Clive. "In Lonelier Depths", in *The Times Literary Supplement* May 9 (2003).

Zorn, Christa. *Vernon Lee: Aesthetics, History, and the Victorian Female Intellectual*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2003.

Giovanna Mochi

## **“A vain agitation of particles”: gli americani di Henry James tra ville e strade fiorentine**

Da tante angolature si può osservare il rapporto tra Henry James e Firenze, una lunga storia d'amore – davvero “una sconfinata infatuazione” – che lo accompagnò per gran parte della sua vita. Prima fra tutte, quella che ci offrono i suoi scritti di viaggio, in particolare due lunghi saggi compresi in *Italian Hours*, raccolta di impressioni, ricordi e annotazioni di vario genere riprese dai taccuini e pubblicate a distanza, nel 1909, e che sono il frutto dei ripetuti viaggi e soggiorni in Italia, a partire dal 1872. Ma dico subito che non seguirò questa strada – la più facile ma anche la più scontata – perché queste pagine, in cui pure non manca il fascino e la complessità della scrittura jamesiana, appartengono a un genere codificato fin troppo, quello del “travel sketch”, rivolto soprattutto ai connazionali – una sorta insomma di “guida turistica” alta in cui si parla per lo più di quadri, architetture, opere d'arte, etc., che però solo raramente tocca in profondità il tema del nostro convegno, volto a indagare l'essenza del *genius loci* fiorentino per questa comunità di angloamericani. È lo stesso James del resto a definire retrospettivamente queste sue impressioni giovanili “a brief record of light inquiries and observations”, alle quali non ha ritenuto di dover aggiungere “the weight of curious and critical insistence” – quel sovrappiù di indagine, riflessione critica e infaticabile interrogazione – che costituisce la cifra della scrittura jamesiana più matura.<sup>1</sup>

Seguirò piuttosto un percorso biografico, lungo il dove, il quando e il come di Henry James a Firenze; ma per uno scrittore la cui la vita è la propria arte, questo non è disgiunto, ma anzi aderisce perfettamente, a un percorso ‘artistico’ che ci porta – ovviamente per via

indiretta e trasposta – dentro le sue storie, i suoi romanzi, il suo linguaggio. È un percorso, quindi, che parte da fonti, appunto, di carattere biografico (le lettere, i *Notebooks*, gli scritti autobiografici, nonché le grandi biografie jamesiane, in particolare di Edel e Kaplan),<sup>2</sup> per approdare ad alcuni momenti topici della sua narrativa.

Una strada lungo la quale vediamo apparire e prender corpo i luoghi privilegiati della sua “sconfinata infatuazione” per Firenze (la collina di Belosguardo in particolare), insieme a peculiari situazioni e sensazioni, tutte riconducibili alla condizione di *espatriati* della comunità angloamericana (la “vana agitazione di particelle” del mio titolo, ripreso da una lettera di James), e soprattutto i personaggi che hanno accompagnato e popolato le tappe fiorentine della sua vita, e della sua formazione di artista.

Ma prima, molto brevemente, alcuni dati. Quattro sono i momenti significativi di James a Firenze, ovvero permanenze piuttosto lunghe (di parecchi mesi, quasi un anno in un caso), i quali percorrono tutta la fase della giovinezza e della maturità (il primo soggiorno a Firenze è del 1873, quando aveva 26 anni e l’ultimo del 1894, quando ne aveva 51). Volendo riassumerne le costanti, diremmo che, fin dall’inizio, a un grande amore per questa città, i suoi colori (il giallo predomina: dell’Arno, delle case, dell’aria) e la sua luce sfumata in cui si addensa il senso del passato, si accompagna una sensazione di *estraneità*, di inadeguatezza e non-appartenenza. “Penetration fails; we scratch at the extensive surface, we meet the perfunctory smile, we hang about in the golden air”, dice nella prefazione a *The Aspern Papers* che, sebbene ambientato a Venezia, fu concepito a Firenze: cose e presenze troppo numerose, troppo profonde, oscure, strane, o semplicemente troppo belle. A Firenze James si sente, e si sentirà sempre, un *outsider*, sia nei confronti della vita e della società fiorentina che non arriva mai a conoscere (più volte si lamenta del fatto che la sua frequentazione di fiorentini si limita a lavandaie e cameriere, cuochi e fattorini), sia, in modo diverso, nei confronti di quella comunità di stranieri (angloamericani e non solo) – *queer, promiscuous, the most polyglot society in the world* – che sono gli espatriati, “particelle” appunto, con il loro

vano agitarsi alla ricerca di una appartenenza, di un passato, di una storia che *non è* la loro.

C'è un passo molto bello, questo proprio in *Italian Hours*, in cui James racconta come gli piaccia, quando è stanco del passeggio pomeridiano per le vie strette di Firenze, sedersi su un qualche muretto, all'ora del crepuscolo, e fermarsi a guardare attraverso i cancelli delle ville, quelle ville di cui si parla in continuazione tra gli *aching aliens*, gli ansiosi e trepidanti espatriati. Ville date in affitto (spesso in vendita) a prezzi “assurdamente bassi”: per cinquecento dollari l'anno si può avere una torre e un giardino, una cappella e una fuga di trenta finestre. E il “sensitive stranger”, osservandole nella dolce ora del crepuscolo, immagina allora di affittarne tre o quattro, prenderne possesso, sistemarsi, viverci... ma ecco che quella facciata di un bruno pallido e quelle enormi finestre con le inferriate prendono una espressione accigliata, e comunicano qualcosa di “tragico e sinistro”. Antiche dimore sopravvissute al loro uso originale, esse sembrano, nella imponenza di quelle dimensioni e di quella massa, “una satira verso il loro attuale destino”. Non erano state costruite, con quei muri spessi e quelle profondità, per offrire alle famiglie americane un inverno a basso prezzo. Tacitamente consapevoli di un mutamento, le antiche ville petrose si ammantano di un'ombra di malinconia, e il “sensitive stranger”, incamminandosi con le mani in tasca per rientrare nel suo mondo chiuso di “candles and dinners”, non può fare a meno di mormorare “Lovely, lovely, but it makes me blue”.<sup>3</sup>

Questa sensazione di disagio, tristezza, talora vera e propria infelicità, è dominante nelle prime due visite di James a Firenze (1873-74, da Ottobre a Giugno, e poi 1880), quando anche lui, suo malgrado, è preso dal vortice della “vain agitation of particles”. Abita in alberghi e pensioni, in Piazza Santa Maria Novella e sul Lungarno, visita musei, frequenta i salotti letterari dai quali non riesce a stare lontano e al tempo stesso se ne sente estraneo (“I am told I ‘went out’ a great deal. Why I don't know – it was exactly what I had left London not to do. I am also told I was lionized [...]”), ha freddo in inverno e caldo d'estate, soffre di svariati mali più o meno psicosomatici, fa spesso puntate a Roma, in Svizzera, a Venezia, e osserva la “queer polyglot

society” di Firenze con la sua ironia tagliente, condiscendente, non di rado sprezzante. Fanno parte, di questa vita sociale che non ama, figure i cui nomi stanno risuonando di frequente tra le voci di questo nostro convegno; donne soprattutto, quelle vestali dei salotti nei confronti delle quali James nutre un timore ansioso, e un disagio che spesso sfocia in aggressività. Sono Isa Blagden, Vernon Lee (“She has a mind – almost the only one in Florence... she’s a tyger-cat!”), Janet Ross (“an odd mixture of the British female and the dangerous woman”), Rhoda Broughton, o la Marchesa Incontri, una russa sposata prima al Principe Galitzin, e poi vedova di un fiorentino, che tiene un famoso salotto nella splendida villa fuori Porta San Gallo, anche lei misteriosa, “probably bad” e comunque “rather dangerous”. Un composto ibrido di lingue, razze, nomi verso il quale non può non gravitare, per poi fuggire, indispettito e depresso: “Sono scappato da quel vortice di stupidi biglietti di invito di cui si compone l’esistenza fiorentina”.<sup>4</sup>

In questo pulviscolo indifferenziato di luoghi e persone, fa una differenza la collina di Bellosguardo, quella meravigliosa collina che già intravedeva da lontano dal suo albergo sul Lungarno, e dove era andato per la prima volta a un *tea-party* nel 1874, ritornandone con “la piacevole premonizione che un giorno ci avrebbe abitato”. Bellosguardo, il suo paradiso italiano: “the most beautiful view in the world [...] as beautiful and somehow as *personal* – and as talkative! – as a lovely woman – hangs before me as often as I lift my head. As soon as I can stop making love to it I shall go back to England”.<sup>5</sup> Una *persona*, una bella donna, un desiderio irrefrenabile di “farci all’amore”: è un linguaggio forte per James, insolitamente sensuale, che testimonia di una passione e di una felicità creativa finalmente trovata: a Bellosguardo, le ombre prendono corpo e diventano persone e le persone diventano storie, e i luoghi – quelle stanze, quelle ville, quei muri – diventano gli spazi simbolici sui quali lavora l’immaginazione e si costruisce la sua scrittura.

A Bellosguardo James trascorre due periodi abbastanza lunghi, tra il 1886 e il 1887, e decisamente felici; non perché questo diventi un luogo di appartenenza (il che non gli accadrà mai, né in Italia né in

altro luogo) ma perché diventa a poco a poco uno spazio per la sua immaginazione e la sua arte, meglio *della* sua immaginazione e arte. Sulla collina di Bellosguardo, e attorno alle figure che la abitano, le particelle impazzite sembrano posarsi, ed entrano a far parte del suo universo narrativo, del palazzo complesso e articolato della sua creatività; luoghi e persone si staccano dal blocco indifferenziato della comunità angloamericana e si fanno luoghi e persone squisitamente jamesiane.

Avviciniamoci dunque a questi luoghi: due ville, a due passi l'una dall'altra, ancora oggi riconoscibili e soprattutto riconducibili, per il lettore jamesiano, a storie e personaggi che abitano le architetture della sua straordinaria “house of fiction”. La prima è Villa Castellani, sulla piazzetta: cinquanta stanze, tanti appartamenti, fin dall'inizio dell'Ottocento occupati da americani, che le prendevano in affitto ammobiliate, le subaffittavano, spesso comprandone o barattandone oggetti e mobili, testimonianze di vite passate che non parlano più a nessuno. Alcuni nomi: gli Huntington, Isa Blagden, i Greenhough. Ma soprattutto importanti, per James, due figure, poi tre, che abitano al pianterreno, nell'ala nord. Sono Francis Boott, compositore di Boston di una certa notorietà all'epoca, e sua figlia Elizabeth (Lizzie), che egli aveva portato con sé a Firenze, poco più che bambina, una volta rimasto vedovo. Per lei, e per la sua educazione artistica, era stato chiamato a Firenze Frank Duveneck, pittore americano di origine tedesca, a farle da maestro di pittura. I due giovani si innamorano, si fidanzano e si sposano, e anche Duveneck – “stoutish, provincial-mannered, inarticulate and polite painter from Cincinnati” – entra goffamente a far parte dello scenario esclusivo e sofisticato di Bellosguardo. Ma, soprattutto, entra a far parte dello scenario esclusivo e sofisticato dell'immaginazione jamesiana quel nucleo narrativo – la coppia padre-figlia, autoreferenziale e autosufficiente, il paradiso incantato della loro “innocenza”, e l'invasione incongrua di una vitalità corposa, maschile, frastornante – che il lettore jamesiano avrà già ritrovato con la memoria nelle pagine di *Washington Square*, e soprattutto di *The Golden Bowl*: storie, appunto, di padri e figlie, di esclusioni e dissonanze, di artisti mancati, ma-

trimoni sbagliati, progetti di vita falliti. Alla luce dorata dei tramonti di Bellosguardo, James seguiva con discrezione e affetto la vicenda di questi amici: una delle tante “gemme” che la vita gli offriva, perché ne distillasse l’essenza nella solitudine della propria arte. Così Leon Edel: “They were a curious group, the father the daughter and the painter, and James was to watch the evolution of Lizzie’s love affair with her bohemian teacher with the interested eyes of a friend – who was also a novelist”.<sup>6</sup>

La seconda villa di Bellosguardo è la quattrocentesca Villa Brichieri-Colombi, acquistata nel 1849 da Isa Blagden, divisa anche questa e poi affittata e subaffittata agli *aching aliens* che si succedono, tra i quali c’è un’altra presenza importante della collina incantata di James: Costance Fenimore Woolson. Scrittrice, zitella, di due anni più grande di James, gentile, un po’ sorda, totalmente affascinata dal Maestro ella fu, sempre nelle parole di Edel, “quanto di più poteva avvicinarsi, nella vita di James, a una storia d’amore”. L’aveva frequentata a Londra, poi a Firenze. E quando lei prende in affitto la Brichieri-Colombi, per alcuni mesi ne cede una parte a James, che finalmente realizza il sogno di abitare a Bellosguardo. Lui sta a pianterreno (un salotto e una camera), lei al primo piano. Condividono il giardino, il caminetto con il fuoco d’inverno, il cuoco (Angelo, “a queer old melancholy male-cook”), si prestano libri, lavorano rigorosamente separati l’uno dall’altra, talvolta cenano insieme, e frequentano entrambi Villa Castellani. Lui la chiama la “mia vicina”, e in una dedica su un libro che le regala scrive: “To his *padrona*, her faithful tenant and friend”. Villa Brichieri-Colombi – “a somewhat mouldy tuscan mansion.[...] a roomy and rambling old villa” – è anch’essa un luogo di spaesamenti e divisioni, di cose scambiate, dimenticate, passate di mano: luogo dell’inautentico e del feticcio fin negli oggetti-simbolo, se pensiamo che la scrivania e la sedia su cui Constance scriveva era quella di Elizabeth Barrett Browning, acquistata da Francis Boott e poi passata a lei. Ma James vi passò un periodo di pura felicità; era questo il suo “Italian paradise”, con la terrazza, il giardino, la campana della chiesa vicina, la civetta di notte. Perché in quelle stanze umide e rimbombanti, in quella strana in-



timità guardinga e appartata, in quelle lunghe conversazioni sull'arte del romanzo tra il grande Maestro e la semisconosciuta scrittrice intimidita, innamorata e perfino un po' sorda, prende corpo e si scrive un altro nucleo immaginativo e tematico che attraversa tante storie jamesiane: storie di lontananza e incomprendione, di incapacità di incontrarsi, di desiderio femminile e di paura, imbarazzo, egoismo maschile, storie di scrittori che scrivono la vita e vivono la scrittura, di malinconici amori di mezza età, non riconosciuti e non vissuti. Anche qui al lettore jamesiano verranno in mente racconti struggenti e indimenticabili: “The Beast in the Jungle”, “The Altar of the Dead”, “The Bench of Desolation”. E soprattutto *The Aspern Papers*, che James ambienterà a Venezia, ma che concepisce proprio qui, a Bellosguardo, nella villa Brichieri-Colombi: un giardino incantato, una patetica zitella “nipote” di un grande artista del passato (il poeta Jeffrey Aspern per la Tina del racconto, il romanziere James Fenimore Cooper per Constance), e un narratore che fugge, inganna, occulta, e finge di non capire.

Ma veniamo adesso alla presenza più pregnante di Firenze nelle pagine jamesiane. Per Isabel Archer, protagonista di *The Portrait of a Lady*, Firenze è la prima tappa italiana, che sta a testimoniare il momento di massima espansione e felicità del suo percorso di formazione, un percorso e un progetto, tutto ‘americano’, di libertà e indipendenza. E Isabel – giovane, entusiasta, ricca, aperta a tutte le possibilità (“a young woman *in transit*” la definisce James nella Prefazione) – vi si immerge con tutta l'emozione e lo stupore del “passionate pilgrim” che su quelle antiche pietre, quei colori e rumori sta costruendo e immaginando la sua identità: “To live in such a place was, for Isabel, to hold to her ear all day a shell of the sea of the past. This vague eternal rumour kept her imagination awake”.<sup>7</sup> Ma è Villa Pandolfini, identificata da fonti più che attendibili come la Villa Castellani di Bellosguardo,<sup>8</sup> il luogo simbolico forte del romanzo, le cui mura mettono in scena l'inizio (anche se lei non lo sa) del destino infelice di Isabel, del suo errore, e del fallimento del suo progetto. Villa Pandolfini, alla quale James dedica molto spazio, ambientandovi due scene cardinali della storia, è la casa fiorentina

di Gilbert Osmond, figura delle più cupe dell'espatriato americano: dandy, collezionista di oggetti e di persone, figura dello sradicamento e della inautenticità, egli occupa la grande casa sulla sommità della collina con tutta l'arroganza e la volgarità predatoria di chi si arresta compiaciuto alla superficie di cose e persone, arroccato in uno spazio soffocante di oggetti senz'anima e senza storia.

La lunga e dettagliata descrizione di Villa Pandolfini, che troviamo nel XXII capitolo della prima parte del romanzo, è basata sulla contrapposizione tra un esterno luminoso e armonioso che porta impressi tutti i segni della 'toscanità' – la collina, gli olivi, i cipressi, la luce dorata di un pomeriggio di Maggio – e un interno fatto di ombre, angoli, prospettive scorciate e ambigue. Ed è la facciata – antica, solida, logorata dal tempo e pur tuttavia imponente – a segnare la soglia tra due spazi che non comunicano: “[...] this antique, solid, weather-worn, yet imposing front had a somewhat incommunicative character. It was the mask, not the face of the house”.<sup>9</sup> Le finestre sono pesanti palpebre senza occhi (“It had heavy lids, but no eyes”): chiuse da massicce inferriate, e poste a una altezza tale da impedire di guardar dentro, esse sembrano sfidare la *curiosità* (che, ricordiamolo, è uno dei tratti più marcati del carattere di Isabel) di chi, in punta di piedi, cercasse di raggiungerle e penetrarle.

E poi gli interni, nei quali il narratore si addentra, curioso anche lui, e circospetto, pronto a coglierne e decifrarne rumori, o piuttosto bisbigli, voci, strane tensioni, imbarazzi. Sono gli spazi, divisi e ritagliati in appartamenti diversi, occupati dai “foreigners of random race long resident in Florence”. Un signore dalla nazionalità indistinta, una ragazzina, due suore francesi: lingue che si incrociano, gesti convenzionali, abbigliamenti rigidi e incongrui (la gonnella troppo corta di Pansy, la foggia dell'abito delle suore, “come inchiodata su un telaio”). E ancora l'occhio del narratore si sofferma sui mobili, su quel *bric à brac* di lusso di cui l'Italia si è fatta da lungo tempo “il magazzino non ancora esaurito”: arazzi sbiaditi, stipi e stipetti di quercia intagliata e patinata dal tempo, sinistre (“perverse-looking”) reliquie medievali di terracotta e di bronzo, e insieme mobili più moderni, tracce di case vittoriane e di riviste francesi, libri e giornali

sparsi, quadri, acquerelli, sedie sulle quali non si può sedersi, crocifissi... lo spazio soffocante e asfittico di quel dilettante dell'antiquariato che è Osmond: Gilbert Osmond, dal viso bello ma “con troppe punte”, con la barba tagliata alla maniera dei ritratti del XVI secolo, senza alcun segno distintivo di razza o nazionalità. Anche lui, come la sua casa, una mescolanza di tratti, di sangue, di lingue; moneta d'oro scintillante, ma senza lo stampo della zecca che ne garantisce la circolazione, medaglia elegante e complicata coniata per un'occasione speciale. Immagine del falso, o meglio dell'inautentico, e della non appartenenza.

In questa prima scena, in cui Osmond e Madame Merle preparano la ‘trappola’ per Isabel, lei non è presente. È in una scena successiva (cap. XXIV) che la vediamo salire felice, in carrozza, “Mr Osmond's hilltop”: alla luce dolce di una primavera toscana “in full maturity”, e attraverso una serie di passaggi che sembrano segnare le tappe di un percorso sempre più racchiuso e circoscritto – l'enorme arco di Porta Romana, i sentieri murati che si inerpicano tra gli orti in fiore – Isabel raggiunge la piazzetta e la lunga facciata scura di Villa Pandolfini; ancora un passaggio sotto l'arco e attraverso la grande corte, fino all'anticamera, fredda anche nel mese di maggio, sulla quale incombe “something grave and strong; it looked somehow as if, once you were in, you would need an act of energy to get out”. Ma a Isabel ancora non serve quello sforzo di energia: “[for her] there was of course as yet no thought of getting out, but only of *advancing*”.

È rimasta fuori una parte del mio titolo, e della Firenze jamesiana: le strade fiorentine. Per svolgere la quale avevo pensato a un racconto bellissimo e struggente, “The Madonna of the Future”, che racconta l'esito estremo, e tragico, di una distanza incolmabile – quella tra Firenze e l'artista, anzi tra Firenze e l'artista *americano* – ma ricca di desiderio e passione, di una illusione che nel tempo si stravolge in errore, cecità e inganno. Non sono più le ville dei ricchi angloamericani a fare da sfondo a questa tristissima storia di incomprensione e dissonanza, ma le strade cittadine e i luoghi canonici del pellegrino appassionato: Palazzo Vecchio, gli Uffizi, i Lungarni, San Lorenzo,

e l'aura dei grandi artisti del passato che li abitano. Una Firenze lunare e seducente, magica e sensuale, ancora una volta ritratta con i colori e le parole di un innamorato: "He talked of Florence like a lover, and admitted that it was a very old affair; he had lost his heart to her at first sight". Colui di cui si parla è Theobald, un vecchio pittore stralunato e patetico che si aggira per quei luoghi incantati inseguendo giorno dopo giorno, anno dopo anno, il suo capolavoro, la *sua* Madonna: naturalmente un capolavoro mancato, una tela bianca sdrucita e insudiciata dal tempo. Così come, sdrucita dagli anni, è la sua modella, la "sublime Serafina", una popolana smaliziata e ingrassata che, un po' per affetto e compassione e un po' per interesse, si presta al suo gioco, al suo sogno di dipingere, un giorno, una Madonna degna di Raffaello.

La "Madonna del futuro": vuoto incolmabile e segno vertiginoso di una sconfinata, disperata infatuazione.

## Note

- 1 Così scrive nella breve premessa alla pubblicazione di *Italian Hours*, segnalando la distanza da una prospettiva giovanile che si arrestava alla superficie delle cose: “[...] I have not pretended to add the element of information or the weight of curious and critical insistence to a brief record of light inquiries and conclusions. The fond appeal of the observer concerned is all to aspects and appearances – above all to the interesting face of things as it mainly *used to be*”. Cfr. James, Henry. *Italian Hours*. New York: Grove Press, 1959.
- 2 Edel, Leon. *Henry James: A Life*. London: Flamingo, 1996. Questa è l'edizione rivista e condensata della monumentale biografia in quattro volumi, pubblicati tra il 1953 e il 1969. Cfr. anche Kaplan, Fred. *Henry James: The Imagination of Genius. A Biography*. London: Hodder and Stoughton Ltd., 1992.
- 3 Cfr. *Italian Hours*. Cit., pp. 124-125.
- 4 Questa e le precedenti citazioni sono tratte da “The Middle Years”, il terzo volume della monumentale biografia di Leon Edel (*Henry James: The Middle Years 1882-1895*. New York: Avon Books, 1962, pp. 208-212).
- 5 *Ibid.*, p. 214.
- 6 Edel riporta anche una bella fotografia scattata a Villa Castellani, che potrebbe essere lo *scenario* di queste storie jamesiane: in primo piano, seduto in giardino su un'ampia poltrona di vimini, il padre – bello, regale, altero. In piedi dietro di lui, Lizzie, “la principessa”, che gli posa una mano sulla spalla quasi a sancire la forza del loro sodalizio. Sullo sfondo gli scalini che conducono alla casa, sulla porta della quale c'è Ann, la *nanny* di Lizzie, da sempre fedele custode del regno incantato. E appena davanti a lei, uno scalino più in basso, cappello texano e posa statuarica, la caricatura impettita e fuori posto del povero Duveneck di Cincinnati.
- 7 James, Henry. *The Portrait of a Lady*. New York-London: Norton & Co., 1975, p. 212.
- 8 In seguito cambiò il nome in Villa Mercedes. Ne parla a lungo R.

W. Stallman in *The Houses that James Built*. East Lansing: Michigan University Press, 1961. La villa, già con il nome di Villa Pandolfini, era apparsa anche in *Roderick Hudson* (1876). Su quella terrazza prospiciente la collina, Roderick Hudson esperisce l'epifania negativa del proprio fallimento artistico. Si veda anche, sulle due ville di Bellosguardo, Maresca, Paola. *Simboli e segreti nei giardini di Firenze: Storie, aneddoti, personaggi*. Firenze: A. Pontecorboli, 2008.

- 9 Cfr. *Portrait of a Lady*. Cit., p. 195.

## Riferimenti bibliografici

- Edel, Leon. *Henry James: A Life*. London: Flamingo, 1996.
- Edel, Leon. *Henry James: The Middle Years, 1882-1895*. New York: Avon Books, 1962.
- James, Henry. *Italian Hours*. New York: Grove Press, 1959.
- James, Henry. *The Portrait of a Lady*. New York-London: Norton & Co., 1975.
- Kaplan, Fred. *Henry James: The Imagination of Genius. A Biography*. London: Hodder and Stoughton Ltd., 1992.
- Maresca, Paola. *Simboli e segreti nei giardini di Firenze: Storie, aneddoti, personaggi*. Firenze: A. Pontecorboli, 2008.
- Stallman, R. W. *The Houses that James Built*. Lansing: The University of Michigan Press, 1961.





Margherita Ciacci

## Mabel Dodge: da Arcetri all'Armory Show

You must have been expecting to hear from me because you have been so much in my mind of late. Your manuscript is one of the most remarkable things I have ever read. There are things hammered out of consciousness into black and white that have never been expressed before [...]. States of being put into words, the “noumenon” captured [...]. To name a thing is practically to create it and this is what your work is – real creation [...]. I always get the shivers when I read your things [...].<sup>1</sup>

Questo il brano di una lettera inviata nell'aprile 1911 da Villa Curonia, una dimora annidata ad Arcetri, fra i cipressi delle colline fiorentine. L'autrice: una ricca signora americana di Buffalo – una delle tante che (ancora) frequentavano la “*little treasure-city*” resa celebre qualche decennio prima dalla narrativa di Henry James. La destinataria cui i commenti di estasiata ammirazione sono rivolti, è un'altra americana che farà del volontario esilio dal proprio paese di origine, una condizione permanente e comune a molti esponenti del modernismo internazionale. Due personaggi diversissimi. La prima – Mabel Dodge (così si firmava nella lettera) – erede di un tardo clima da “Gilded Age”, attraverso l'esperienza del viaggio in Europa, cercava di attutire il suo *ennui* e di consolarsi per la prematura perdita di un marito – Karl Evans – la cui unica particolarità passata alla storia è forse stata quella di averle dato modo di concepire un figlio. La seconda – “Miss Stein” (così le si rivolge la scrivente) – quinta figlia di un'agiata famiglia della borghesia ebraica americana, sulle orme del fratello Leo (1872-1947), agli inizi del 1900, si era trasferita a vivere a Parigi, avviandosi a diventare, non senza difficoltà, un'icona dell'*intelligenza* internazionale.

Gli scambi fra le due espatriate proseguiranno nel tempo, rivelando tratti di crescente intimità (nonché di declino inesorabile) e acquisendo spessore pubblico con la divulgazione – in un'occasione specifica di cui poi diremo – del *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia*. Si tratta di un testo esile quanto imperscrutabile che Gertrude Stein, dopo essere stata ospite di Mabel Dodge, nell'estate del 1912 con Alice B. Toklas, presso la villa di Arcetri, compone e le offre in dono. Presentato in questi succinti termini il destino dell'omaggio letterario avrebbe potuto estinguersi nel breve volgere di una stagione. In realtà il testo svolse il ruolo di un lasciapassare, quasi un amuleto dalla funzione maieutica. Ed è di questo reперto letterario – non tanto del suo valore stilistico, quanto della sua vicenda storica – che mi avvalgo per tracciare un breve capitolo di quella ben più ampia e singolare stagione fiorentina che costituì un riflesso poliedrico dei fermenti internazionali del modernismo prebellico.

Anzitutto cerchiamo di capire chi fosse Mabel Dodge (1879-1962), quali fossero il suo ambiente e la sua cultura di origine. Molte informazioni le possiamo ricavare dall'abbondante memorialistica che ci ha lasciato lei stessa – anche se i toni agiografici e i vuoti di memoria più e meno verosimili sono stati spesso additati come un limite della sua produzione letteraria. Per la loro stessa natura, le narrazioni autobiografiche si rivelano soffuse da un alone di ambiguità attorno al personaggio narrante. E questo è sicuramente anche il caso della nostra eroina che, peraltro, troviamo rammentata attraverso molte cronache dell'epoca e nei toni più diversi e la cui corrispondenza con Gertrude Stein (cui viene fatto ampio riferimento nel pagine che seguono) è ricca di sfumature.

Figura mitomane quanto egocentrica, non priva del senso dell'avventura, convinta che il suo valore nel mondo dipendesse dalle persone con cui riusciva a stabilire rapporti sentimentali ed erotici, Mabel Dodge potrebbe apparirci un condensato di irresponsabile bizzarria. In realtà, per il momento storico in cui si trovò a vivere e le persone che frequentò – in momenti alquanto disparati della sua vita – ci offre un tassello utile per la ricostruzione sia dell'anacronistico

clima che permeava la colonia cosmopolita fiorentina negli anni precedenti la prima guerra mondiale, sia della turbolenza creativa che, dopo aver incendiato Parigi fra fine '800 e inizi '900, soffiava nelle redazioni dei giornali, nei teatri e nelle gallerie d'arte di New York. Da Villa Curonia, appunto, all'Armory Show.

Alcuni elementi sembrano comunque inconfutabili: Mabel Ganson (ecco il nome della famiglia paterna), proveniva dall'agiata borghesia di Buffalo. A fine '800 questa era una sonnolenta città di provincia dello stato di New York le cui fortune erano legate alla sua ubicazione geografica – quasi una cerniera – fra i Laghi Erie e Ontario. Interessi nelle compagnie di navigazione e nei commerci con il Canada alimentavano le fortune dei notabili locali; la caccia e la pesca, le esplorazioni nei territori indiani rappresentavano i loro passatempi. Mabel Ganson, ricordando il *comfort* della casa avita, ne dichiara l'atmosfera priva di calore. I rituali della sua adolescenza sono narrati nei termini di una penosa sequela di eventi scontati sotto l'egida di genitori distanti e indifferenti.<sup>2</sup> Solo nel ricordare la nonna materna, la narrazione accenna a qualche momento di *coziness*. Infatuazioni per alcune compagne di collegio, d'altra parte, permettono alla Dodge di ammicciare a un suo interesse omo-erotico che percorre in filigrana altri episodi della sua vita adulta e che sfiora, anni più tardi, anche l'amicizia con Gertrude Stein.

Sfidando il grigiore dell'atmosfera domestica, Mabel attira a sé Karl Evans, il fidanzato di una sua amica. L'intrigo riesce e dopo un primo matrimonio segreto, la coppia celebra l'unione con sontuosa cerimonia ufficiale. Così Mabel racconta che a ventun'anni aveva accettato – senza nemmeno sapere bene perché – il ruolo passivo di moglie. Completa il quadro l'arrivo di un piccolo John Evans. L'apparente idillio dura poco: la passione venatoria di Karl gli costerà la vita in un drammatico incidente di caccia.

Fu per uscire dall'inevitabile *nervous breakdown* vissuto da Mabel in quell'occasione, che la famiglia – “distante e indifferente”, quanto prodiga di mezzi e intenzionata a porre fine ai pettegolezzi alimentati da un legame amoroso della giovane vedova con il proprio medico curante – spedisce la giovane in Europa in compagnia del

bambino e di due governanti. A bordo del transatlantico, solitaria e languidamente assorta nei propri pensieri, Mabel non manca però di osservare quel giovane in completo di tweed che diventerà poi il suo secondo marito. Si trattava di Edwin Dodge. Questi, figlio di una agiata famiglia di Boston, laureato in architettura presso il già allora prestigioso MIT, faceva parte di quella schiera di giovani americani che, incantati dall'arte e dalla cultura europee, trascorrevano più o meno lunghi periodi di apprendistato a Parigi, presso l'École des Beaux Arts. L'incontro con la giovane e ricca vedova avvenne, appunto, durante uno di questi viaggi. A seguire, il matrimonio nella chiesa di Saint Sulpice a Parigi, una banale luna di miele a Biarritz che però offrì occasione alla neo-sposa di dotarsi compulsivamente di uno sterminato corredo di scialli di seta bianchi comprati di contrabbando.

Avendo trascorso un inverno a cercare inutilmente una dimora sulla Costa Azzurra, in vista del profilo delle Alpi italiane, non fu difficile per la melanconica sposa, convincere il marito a optare per una diversa destinazione. Scrive la Dodge che la catena montuosa le rappresentava simbolicamente quel distacco che percepiva, lancinante, fra se stessa e la "vita". Varcate quelle montagne, "sentiva" che tutto sarebbe stato solare e diverso, la sua "vita interiore" avrebbe potuto pienamente dispiegarsi.

Fu in questa convinzione che Edwin e Mabel arrivarono a Firenze in una sera dell'autunno 1905. Avvolta dal buio silenzioso delle grandi stanze dell'albergo sul Lungarno, Mabel ammette a se stessa di poter finalmente lasciarsi affondare nel passato di quell'universo e trovare un senso alla propria esistenza. Intanto accarezza quei piccoli ninnoli che, appena arrivata, era corsa a comprarsi dal rigattiere più vicino, desiderosa com'era di penetrare il segreto della città e dei suoi profumi misteriosi.

Il soggiorno fiorentino è tutto modulato attraverso le sensazioni che producono su di lei i paesaggi e i monumenti, le oscure corti dei palazzi antichi, la natura. Il *genius loci* non ha niente a che vedere con la gente che popola quell'universo e la Dodge dichiara – molti anni dopo – di essersi detta che non appena vi si fossero incontrati

gli abitanti, si fossero strette delle amicizie, l'incantesimo sarebbe svanito.<sup>3</sup> È come se il rapporto con il nuovo ambiente potesse dirsi 'autentico' solo escludendo qualsiasi altra figura umana, in un'auto-esaltazione totalizzante e ai limiti del para-normale. Il fervore della scoperta di un mondo arcano e remoto – come quello fiorentino – restituendo a Mabel energie e acuendo la sua "rara" sensibilità, le fa scoprire che a Firenze "*everyone played with the past*".

È sulla condivisione di questo "giuoco" che Mabel convince Edwin a impegnarsi in un'attività che consenta a lei di rivivere i fasti di un Rinascimento "inventato" e a lui di mettere in pratica le proprie capacità professionali. Occorreva radicarsi a Firenze, non già affittando una delle numerose ville che i rovesci delle fortune dell'aristocrazia locale avevano reso disponibili, bensì acquistandola e, quasi carnalmente, facendola propria attraverso lavori di restauro fantasiosi quanto eclettici. La scelta cadde su Villa Curonia: lì avrebbero potuto creare qualcosa di "bello e di nuovo".

Nel frattempo, un ossessivo interesse per il discendente di una nobile famiglia fiorentina ("l'ultimo dei Medici", personaggio che richiama agli occhi dell'americana, l'autoritratto eseguito dal Sodoma presso l'Abbazia di Monteoliveto), costituisce un'occasione per Mabel di compiacersi della familiarità e della confidenza che le riserva il giovane ufficiale di cavalleria Bindo Peruzzi de' Medici. Quasi un eroe pre-raffaellita, apparentemente innocente, peraltro coinvolto in uno scandalo che lo costringe a dimettersi dall'esercito umbertino. Nell'ozio forzato del palazzo avito in via Maggio, Bindo si dedica a inventare marchingegni da brevettare.<sup>4</sup> Mabel, spesso recandosi in visita alla Villa di Busini, nei pressi di Pontassieve, solidarizza con l'*outcast* e con la di lui madre, anche lei americana. Si trattava di Edith Story, figlia dello scultore americano William Wetmore Story, quello che teneva salotto a Roma a Palazzo Barberini e a cui Henry James, su richiesta dei figli, dedica, quasi suo malgrado, un libro agli inizi del '900.

Arriva il momento in cui il filo di perle che Mabel offre all'ex-ufficiale per far fronte ai debiti, comincia a insospettire Edwin. L'assiduità di Bindo a Villa Curonia costituisce una situazione di

cui Edwin non può più non accorgersi. La presunta omosessualità dell'ex-ufficiale non impedisce ai salotti locali di interessare pettegolezzi sui rapporti fra questi e la sua protettrice. L'architetto, in un sussulto di possessività maritale, impone che i due non si vedano più. E anzi decide di partire subito per l'America, di riportare la moglie nella detestata Buffalo. Il racconto di Mabel si fa patetico: il suo pensiero, anche da lontano, non può che seguire le tristi vicende di Bindo, ostracizzato da tutti e a cui restavano solo l'appoggio della madre e quello di Pen Browning – ambedue personaggi di un'età oramai al tramonto.

Il restauro di Villa Curonia, però, non poteva attendere e così i due americani tornano di lì a poco a Firenze. Mabel, a quanto lei stessa racconta, dovette rinnovare la promessa di non vedere mai più il giovane Peruzzi. Ma, per una fatalità del destino, quello stesso angolo del Ponte a Santa Trinita con il Lungarno reso celebre dall'iconografia ottocentesca che Henry Holiday aveva dedicato nel 1883 all'immaginario incontro di Dante con Beatrice (e che certo la Dodge – perlomeno a livello di stesura delle proprie memorie – non ignora), fu teatro di un nuovo e muto scambio di trasalimenti. Mabel, nell'uscire prosaicamente dalla sede della Banca French & Lemon incrocia una carrozza che le rivela improvvisamente lo sguardo del mestissimo Bindo. La mattina del giorno dopo, con il vassoio della prima colazione ancora sul letto, Mabel apprende dal marito che Bindo, quella stessa notte, si è sparato ed è morto. Si conclude così "Italy", il quarto capitolo di *European Experiences*: sensazioni, mistificazioni e sentimentalismi si intrecciano nel racconto della Dodge che, con la narrazione di questo episodio, rivela quel compiaciuto narcisismo che pare accompagnarla per tutta la vita.

È a questo punto del soggiorno fiorentino che subentra la passione per gli arredi, per il fasto degli interni e l'armonia dei giardini di quella dimora che doveva permettere a Mabel di soddisfare il suo desiderio di *grandeur*, di garantire un significato trascendente alla vita quotidiana. Quadri, vasellame, broccati, cristalli, ogni sorta di *objet d'art* è tenuto a dare il giusto risalto al solenne mobilio cinque-

centesco e ai cassettoni Luigi XIV; statue del Buddha sono disposte accanto agli arazzi fiamminghi; tendaggi che Eleonora Duse dichiarò “*couleur de l'eau à l'aube à Venise*” schermano le finestre del pianterreno, aprendosi direttamente sul giardino. Dappertutto vasi colmi di gardenie e gelsomini; tavoli carichi di libri, le lettere di quel “noioso” del cavalier de Brosses che preferiva i pittori bolognesi a quelli fiorentini, gli ultimi romanzi di Henry James, l'*Estetica* di Croce, un volume di Romain Rolland. Gli acquerelli di Ducie Haweis (il diminutivo con cui era conosciuta fra gli amici Mina Loy) decorano le pareti del piccolo salotto giallo; sulla scrivania Chippendale balugina una serie di minuscoli teschi di avorio strappati a qualche crocifisso finito dai rigattieri; l'ambiente – nelle parole della Dodge – è *piquant*. La sala da pranzo è *Tintoretish*. Urne di incenso bruciano nella penombra.<sup>5</sup>

Il ruolo di Edwin, architetto e marito, si dispiega nel restauro della villa, negli accorgimenti tecnici, nella predisposizione di una scala di seta che unisca la sua camera da letto al piano superiore, con quella di Mabel a piano terreno. Inutile dire che non fu mai usata. Anzi, l'impazienza di Mabel nei confronti del marito è crescente: abitano in universi profondamente diversi – lei commenta: “I so deep, so fatal, and so glamorous – and he so ordinary and matter of fact!”<sup>6</sup> In realtà la voluttuosa narrazione delle sfrenate corse in automobile con il vigoroso autista, ci rivela lati molto concreti anche della personalità di Mabel.

D'altra parte proprio il secondo volume di *Intimate Memories*, Mabel lo dedica a Edwin – “long suffering and ever so kind”. Probabilmente l'autrice ricordava, non senza qualche rimorso, (anche) le lunghe attese imposte al marito per via delle vestizioni con le elaborate *toilettes* in broccato da sfoggiare all'arrivo degli ospiti. L'effetto era *very Renaissance*, dichiarava Mabel guardandosi allo specchio. E altrettanto dichiaravano gli invitati a Villa Curonia che non potevano non osservare come fosse lei la prima donna in Europa a poter esibire dei turbanti. Fu addirittura chiesto a Jacques-Emile Blanche di dipingerne le sembianze in tale costume – del resto, in quegli anni, le platee di mezza Europa stavano delirando per i

Balletti Russi di Diaghilev e ogni donna si sentiva una Scheherazade (la *prima* del balletto ebbe luogo a Parigi nel 1910, appunto).

Non appena fu restaurata la villa e sapientemente predisposta la scena, occorrevano dei personaggi che l'animassero. Fu così che Mabel, consigliandosi con Walburga Lady Paget – un'algida aristocratica tedesca, sopravvissuta all'ambasciatore britannico, suo marito, cristallizzata come “un insetto raro in una sfera di ambra” – cominciò a muovere i primi passi nella Firenze degli inizi del '900. Sono gli anni del mito della Capponcina, della rappresentazione del *Rosmersholm* con Eleonora Duse al Teatro della Pergola, secondo la regia di Gordon Craig. Personaggi che la Dodge frequenta e intrattiene. Accanto a questi si affollano i variopinti rappresentanti di una società cosmopolita che si dava appuntamento a Firenze per goderne l'atmosfera, prendendo le distanze dalla volgarità della nascente società di massa che andava sempre più caratterizzando i propri universi di provenienza; inebriandosi, invece a Firenze, di esperienze estetiche capaci di provocare quella rarefazione dei sensi che permettesse di inebriarsi della propria presunta superiorità – sociale e culturale. Villa Curonia era nota per l'ospitalità disinvolta che offriva alla *bohème*<sup>7</sup> di passaggio. All'estetica di John Ruskin veniva sostituendosi quella di Walter Pater e poi quella di Oscar Wilde; nel mondo anglosassone prendevano a diffondersi le idee di William James e varie versioni dell'analisi Freudiana (di cui la Dodge stessa si avvale).<sup>8</sup> Ad Arcetri, alle atmosfere iniziatiche che si sprigionavano attorno alla occasionale visita di uno Swami, seguono le serate al pianoforte con Paul e Muriel Draper. Fra i tanti ospiti la Dodge ricorda “Selysette”<sup>9</sup> – celebre per il ritratto che ne aveva eseguito Edward Burne-Jones nel 1895 e per le prove letterarie pubblicate, accanto ai nomi di D'Annunzio, Nathalie Clifford-Barney e Jean Cocteau, sulla rivista francese *Scheherazade*.

C'erano poi i collezionisti e gli storici dell'arte che spesso si stabilivano a Firenze per motivi ‘professionali’. Il mercato antiquario toscano (quello cui la stessa Mabel attingeva a larghe mani) costituiva una celebrata attrattiva. Mabel frequenta gli Acton che in quel periodo stavano, anche loro, restaurando la propria residenza di



Villa La Pietra (anzi Edwin fu invitato a collaborare ai progetti). I rapporti con i Berenson devono essere stati meno intimi – anche a giudicare dai commenti asciutti che “B.B.” dedica ai Dodge e ai loro ospiti. Con Loeser, invece, Mabel pare frequentasse le piccole trattorie e discutesse di “Trecento, Quattrocento e Cinquecento”. Commentando poi, sarcastica, che quello era il passatempo preferito a Firenze: vivere delle opere di gente scomparsa. È peraltro a casa di Charles Loeser che Mabel si imbatte nei famosi quadri di Cézanne<sup>10</sup> – anche se ammette che li dovette osservare a lungo per venire a capo di quelle mele “di traverso” e di quei panni sgualciti.

Non così può dirsi dell'ammirazione folgorante e totale provata da Leo Stein, un altro giovane americano che aveva preso a frequentare Firenze già dall'autunno del 1900 e la cui sorella minore, Gertrude, è la destinataria del messaggio un cui brano è riportato in apertura di questo saggio. Lasciata l'America alle spalle e interrotti i rispettivi studi universitari, prima Leo e poi Gertrude erano approdati a Parigi. All'inizio non immaginavano di restarci a lungo: quello di cui erano sicuri era il loro disincanto con la realtà industriale e megalomane della tarda “Gilded Age”. Gertrude intendeva cimentarsi nella scrittura, una “sua” scrittura sperimentale, analiticamente utilizzata per venire a capo delle proprie incertezze esistenziali, per denunciare la convenzionalità della vita sociale. Leo, per parte sua, era reduce da un lungo viaggio in Estremo Oriente che l'aveva completamente persuaso della bontà della decisione di espatrio e gli aveva anche dato occasione di incontrare un giovane giornalista – Hutchins Hapgood – destinato a occupare un posto importante nella sua biografia intellettuale.

Fu Hapgood a dare a Leo Stein una lettera di presentazione per Bernhard Berenson<sup>11</sup> che già dal 1887 si era insediato a Firenze. Leo se ne servì l'anno che trascorse a visitare i musei cittadini, mettendo a fuoco le idee di Giovanni Morelli – soprannominato il Darwin della critica d'arte – e compiendo quasi maniacalmente esercizi di ‘attribuzione’ dei quadri. Intrattenersi presso villa I Tatti, per il giovane americano, rappresentò un'occasione per partecipare alle discussioni che fervevano intorno alla teoria dei “valori tattili”

sostenuta da Berenson. Tornato a Parigi e messo da parte un iniziale progetto di studio sul Mantegna, Leo si iscrisse all'Académie Julian. In quel periodo – siamo nel 1903 – la frequentavano il pittore americano Robert Henri, il critico Roger Fry, ma anche Henri Matisse e Edward Steichen. Si potrebbe dire il *gotha* dell'incipiente svolta che il mondo dell'arte avrebbe conosciuto sulle due rive dell'Atlantico. Ma per Leo ancora il fulcro dei propri interessi era sfuocato.

Un fortuito incontro parigino con Berenson innescò, dapprima per Leo e poi per Gertrude, un cortocircuito irripetibile fra senso dell'identità e vocazione esistenziale. Berenson aveva semplicemente chiesto a Leo se conoscesse l'opera di Paul Cézanne e, avendone ricevuto risposta negativa, gli aveva suggerito di passare a dare un'occhiata alla galleria di Ambroise Vollard in rue Lafitte. Alla vista dei Cézanne ammucchiati contro le pareti della galleria, Leo – nutrito di arte toscana del Rinascimento – trasalì per l'emozione. In Cézanne, scriverà Leo, vi è la ricerca prodigiosa e instancabile dei modi attraverso cui rendere la “materia stabile e la forma organica sostanziale”.<sup>12</sup> A Firenze, dove poi Leo era venuto a trascorrere l'estate, il potersi confrontare quasi quotidianamente con la collezione dei Cézanne di Charles Loeser completò l'opera di fascinazione esercitata da questo artista – non solo sul giovane americano, ma su tutta l'avanguardia europea degli inizi del '900.

Visitare il Salon d'Automne del 1904, costituì per i due fratelli Stein una conferma del gusto deciso e non convenzionale che li univa in materia di “arte moderna”. Leo staccò rapidamente dalle pareti dell'appartamento di rue de Fleurus le stampe giapponesi che vi avevano trionfato dopo il suo viaggio in Oriente. Tornarono da Vollard, si recarono alla galleria di Kahnweiler, cominciarono a comprare e insieme costruirono una strepitosa collezione.<sup>13</sup> Ammirare la loro raccolta divenne un rituale cui si univano spesso anche Guillaume Apollinaire, la pittrice Marie Laurencin nonché gli artisti americani che via via venivano a studiare a Parigi – Marsden Hartley, Charles Demuth, Max Weber, Maurice Sterne. Ai quadri di Cézanne si affiancarono quelli di Renoir. Alle opere di Degas si aggiunsero quelle

di Gauguin. Leo e Gertrude comprarono anche (e soprattutto) dei Matisse e dei Picasso. Anzi quest'ultimo, diventato amico dei due americani, eseguì un famoso ritratto di Gertrude nell'inverno 1905-1906 (poi donato dalla scrittrice al Metropolitan Museum di New York). Lei stessa si sarebbe diletta nel comporre "ritratti letterari" (*word portraits*) di quegli amici (Picasso, Matisse) che si riunivano il sabato sera nel loro cenacolo cosmopolita.

Per l'esattezza fu Alfred Stieglitz, il pioniere di una concezione della fotografia intesa come forma artistica, l'infaticabile editore di *Camera Work*, nonché l'animatore (assieme a Edward Steichen) della "291", la storica galleria sulla Fifth Avenue di New York, a dichiarare – dopo una visita epifanica a rue de Fleurus – che avrebbe pubblicato sulla propria rivista qualsiasi contributo Leo Stein avesse voluto inviargli. L'invito rivolto a Leo fu invece raccolto da Gertrude: la sua scrittura sperimentale, dall'incedere sincopato, quasi una sequenza filmica, un ossessivo sussultare di affermazioni auto-referenziali, stentava a trovare riconoscimenti. Fu quindi ben lieta di proporre per la pubblicazione su *Camera Work* (agosto 1912) i suoi "ritratti" corredati da alcuni disegni dei due artisti. Dalla corrispondenza intrattenuta con Mabel apprendiamo che Gertrude, cercando di uscire dall'isolamento 'editoriale' in cui la relegava la sua prosa innovativa, aveva voluto inviarne copie anche a Firenze – ai "cortesi" Acton e a un più scettico Bernard Berenson.<sup>14</sup>

Matisse e Picasso, appunto. Gelosie, scarti di giudizi e di umore nell'opinione che Gertude e Leo nutrivano nei confronti dei due artisti si stavano via via accentuando. A queste incomprensioni si aggiunse presto l'onnipresenza di Alice B. Toklas: la giovane californiana incontrata da Gertrude a Parigi nel 1907 e destinata a incrinare definitivamente il *ménage* di rue de Fleurus.<sup>15</sup> Dove peraltro proseguivano i rituali delle visite del sabato sera: in una di queste occasioni – era la primavera del 1911 – l'agente teatrale Mildred Aldrich, un'altra espatriata americana, porta con sé Mabel Dodge. Questa, molti anni più tardi, così descrive Gertrude:

Stein was prodigious. Pounds and pounds and pounds of fat piled up on her skeleton [...] she intellectualized her fat and

her body seemed to be the large machine that her large nature required to carry it.

Nacque una corrente di simpatia, quasi un'infatuazione: soprattutto da parte di Mabel – sempre più insofferente del marito, oramai sazia dell'atmosfera artificiosa di Villa Curonia, dichiaratamente turbata dalle proprie incertezze sentimentali. Gertrude fu lusingata dall'attenzione che le dimostrò la Dodge, tanto che le diede in lettura il manoscritto di *The Making of Americans* per cui stava ansiosamente cercando un editore. Tornata a Firenze, come testimonia la citazione in apertura di queste pagine, Mabel comunica alla nuova amica il proprio giudizio entusiastico e rinnova poi a voce i suoi complimenti – sempre nell'estate del 1911 – allorché Gertrude trascorre un periodo a Firenze con Alice B. Toklas. Mabel insisteva a invitare spesso le due amiche a farle visita a Villa Curonia: poter intrattenere gli altri numerosi ospiti con la lettura dai manoscritti di Stein appariva agli occhi della padrona di casa come segno di grande prestigio, un'esibizione dei propri gusti 'moderni': forse il presagio di un capitolo successivo della propria esistenza. È dell'anno successivo un soggiorno che Gertrude e Alice B. Toklas trascorrono a Villa Curonia: nelle ombre profumate della notte – racconta Mabel – in villa accadeva di tutto. Precettori e fantasmi si aggiravano senza pace tra i letti degli ospiti mentre Gertrude andava componendo il *word portrait*<sup>6</sup> che avrebbe poi offerto all'amica. La breve quanto ermetica composizione fu ricevuta con vivo compiacimento dalla Dodge che ne fece stampare privatamente un limitato numero di esemplari, dichiarando che il "ritratto" era un autentico "capolavoro di successo" per entrambe. Aggiungeva, poi, che a giorni non lo riusciva a capire, come del resto non comprendeva molti aspetti di se stessa, concludendo che in quella prosa avvertiva comunque la propria "preziosa coerenza". La stagione dei soggiorni in villa stava però volgendo al termine: lo scritto di Gertrude Stein costituì un formidabile lasciapassare di cui Mabel Dodge si servirà di lì a poco, orchestrando una serie di eventi che la trasformarono in paladina delle avanguardie artistiche sulle due rive dell'Atlantico.

Ma quale ruolo poteva svolgere in tutto questo una ricca espatriata americana che si era fatta ritrarre in fogge rinascimentali nella sua fastosa villa fiorentina, frequentava personaggi ritratti da Burne-Jones e che di Picasso aveva solo sentito parlare in casa dei fratelli Stein? Una risposta sommaria la troviamo proprio nella corrispondenza che Mabel continuò a scambiare con Gertrude nei mesi che vanno dal novembre 1912 fino all'inizio del 1913. Ai commenti entusiastici circa la visibilità che le stava offrendo il "ritratto" scritto dall'amica, Mabel mescola accenni alla propria infelicità coniugale. Forse sperando che il cambiare aria portasse a qualche riconciliazione e magari per poter essere più vicina al figlio che era stato mandato in America a studiare, nel novembre 1912 Mabel e il marito partono per l'America.

Già a bordo della nave l'atmosfera fra i due era incandescente – anche per via di un attaccamento che Mabel aveva sviluppato nei confronti del giovane Paul Ayrault, ancora studente presso la Columbia University. All'arrivo in porto, Edwin – marito generoso quanto paziente, nelle parole di Mabel stessa – aveva dichiarato che le loro strade si sarebbero divise. In realtà le cose non andarono esattamente così, anche se la conclusione fu la stessa. Una volta a New York, per potersi riprendere da un nuovo *nervous breakdown*, Mabel comincia a consultare medici che praticavano l'ipnosi, scegliendo infine di andare, prima, dallo psicoanalista S. E. Jelliffe, in seguito dal dottor A. A. Brill. Intanto un altro professionista – “il buon dottor Sachs” – era stato indotto da Mabel a decretare che per curarsi, le era necessario poter vivere per qualche tempo separata dal marito.<sup>17</sup>

Altre vicende, nel frattempo, stavano distraendola. Volle replicare a New York, nel suo appartamento della Fifth Avenue, l'atmosfera che aveva incontrato per la prima volta a Rue de Fleurus dagli Stein. Tutti i mercoledì sera nella casa addobbata di quegli scialli di seta bianca che aveva comprato (ricordate?) durante il suo oramai remoto viaggio di nozze con Edwin, ‘riceveva’.<sup>18</sup> Ecco alcuni dei suoi ospiti: Hutchins Hapgood, il giornalista incontrato da Leo nel suo viaggio in Oriente e a cui l'aveva indirizzata Gertrude, assieme alla moglie Neith Boyce. E poi Alfred Stieglitz e giovani artisti americani

fra cui Marsden Hartley, Jo Davidson; Andrew Dasburg, i fotografi Carl van Vechten e Paul Strand; sindacalisti e anarchici, psicoanalisti e socialisti; tutti i componenti della redazione della rivista. The Masses; altri giornalisti come Lincoln Steffens e John Reed. Mabel non mancò presto di invaghirsi di quest'ultimo, diventandone la musa ispiratrice per il famoso corteo a sostegno dello sciopero di Paterson, e rincorrendolo poi fino al confine con il Messico.

Mabel era raggianti: sempre scrivendo a Gertrude, la Dodge annuncia che sta lavorando a una "grande mostra che si terrà in febbraio": una mostra "sensazionale" a cui contribuiscono tutti i "moderni" e che sarà utile per il "sub-conscio americano". Aggiunge poi che ci saranno sommosse e rivoluzioni e che niente sarà più come prima dell'evento. L'Armory Show, appunto: la mitica mostra-mercato sotto l'egida dell'American Association of Painters and Sculptors, che stava per aprire i battenti a New York sulla Lexington Avenue.<sup>19</sup> Fortemente voluta da un triumvirato organizzativo di artisti che comprendeva Arthur Davies, Walter Pach e Walt Kuhn,<sup>20</sup> la mostra scatenò entusiasmi e polemiche.

Il cosmopolitismo della vita trascorsa in Europa, l'entusiasmo per l'opera di Gertrude Stein e, magari, per il "ritratto" che Stein le aveva dedicato, diedero alla Dodge il pretesto per un frenetico attivismo (pare contribuì anche finanziariamente all'impresa). Fu nominata vice-presidente onoraria della mostra; si diede a perorare la causa dell'arte "moderna", sentendosi investita di una missione salvifica. Con grande tempismo, nel numero di marzo della rivista *Arts & Decorations* pubblica un articolo "Speculations, or Post-Impressionism in prose"<sup>21</sup> che andò a ruba fra i visitatori dell'Armory Show.

Eccone un passaggio:

In Gertrude Stein's writing every word lives and, apart from concept, it is so exquisitely rhythmical and cadenced that if we read it aloud and receive it as pure sound, it is like a kind of sensuous music. Just as one may stop, for once, in a way, before a canvas of Picasso, and, letting one's reason sleep for an instant, may exclaim: "It is a fine pattern!" so, listening to Gertrude

Steins' words and forgetting to try to understand what they mean, one submits to their gradual charm.

Fra le pareti di un grande studio parigino – prosegue Dodge – dove spiccano i quadri di Renoir e di Matisse, di Cézanne e di Picasso, la Stein sta facendo con le parole quello che quest'ultimo ha fatto per la pittura. Le parole vengono scelte per la loro qualità intrinseca e non per il loro significato convenzionale. Mabel cita Henri Bergson e la nozione di “slancio vitale” per rendere conto del processo creativo entro cui si sviluppa la prosa “impressionistica” (sic) dell'amica. Termini familiari vengono usati, accostati e ripetuti per creare percezioni e stati della coscienza mai prima di allora realmente esperiti. A chiusura del suo articolo Mabel cita (orgogliosa) un paragrafo di “un ritratto eseguito di recente”. Si tratta, ovviamente, di quello scritto dalla Stein nelle sedute notturne di Villa Curonia. Il successo dell'iniziativa fu clamoroso, tanto che Alfred Stieglitz volle pubblicare sul numero del giugno 1913 di *Camera Work* sia il “ritratto” di Mabel che le sue “speculazioni”. Mabel si sentiva oramai incoronata dal successo che era riuscita a procurare all'amica e, anzi, dichiarava di essere come un “fedele Boswell”.<sup>22</sup>

La Sessantanovesima Armory Show fu infine inaugurata il 15 febbraio 1913. Si trattava di una mostra internazionale che, come annunciato nel suo manifesto, presentava opere di artisti “americani e stranieri”. La rassegna si apriva con quadri di Delacroix per arrivare fino a Van Gogh, Picasso, Matisse, Kandinskij; capolavori dell'impressionismo e del post-impressionismo si affiancavano a opere cubiste e futuriste, a quelle dei fauves e dei simbolisti. Il pubblico americano, abituato ancora al realismo della cosiddetta Ashcan School e ai pur eccellenti pittori del Gruppo degli Otto, non poteva non dividersi di fronte all'effervescenza provocatoria delle avanguardie europee. L'evento, il primo del suo genere e contro cui prese apertamente posizione persino il presidente Theodore Roosevelt, permise all'arte del Nuovo Mondo di confrontarsi direttamente con le opere degli artisti europei.

L'opera che pare destasse maggior clamore fu il celebre *Nu descendant un escalier n.2*: il quadro che era stato rifiutato l'anno precedente dal Salon des Indépendants a Parigi, conferì a Marcel Duchamp una visibilità e una fama immediate (tanto che due anni dopo si trasferì a vivere per diverso tempo in America). Anzitutto l'ambiguità del soggetto: si trattava di un uomo (*Nu* sarebbe aggettivo maschile in francese) o di genere femminile e quale la tradizione pittorica classica associava automaticamente alla nudità? E poi quelle forme scomposte, un meccanismo in disfacimento, quasi sequenze filmiche di geometrie bi-dimensionali a quale corrente potevano essere ricondotte? Al cubismo e alle sue tonalità monocromatiche? All'ossessione futurista per i corpi in movimento? Qualcuno azzarda<sup>23</sup> che Duchamp avesse in mente le ricerche crono-fotografiche del francese E. J. Marey o magari quelle del fotografo E. Muybridge o addirittura del pittore Thomas Eakins.

A conclusione di queste digressioni su alcune vicende di un personaggio – come ci sembra sia stata Mabel Dodge – che oscilla fra languori estetizzanti, frequentazioni pre-raffaellite e bagliori del modernismo trans-atlantico, potremmo forse anche affiancare il quadro di Edward C. Burne-Jones, *The Golden Stairs* – oggi presso la Tate Gallery di Londra. Pare che l'artista avesse cominciato anni prima a lavorare al quadro ma che lo avesse poi completato su richiesta di Cyril Flower, futuro Lord Battersea, marito di una Rothschild, in occasione di una mostra presso la Grosvenor Gallery nel 1880. Ad ammiratrici francesi del pittore, pare che la moglie del mecenate rivelasse orgogliosamente, che lei e il marito erano amici di Burne-Jones. La notizia fu ricevuta con un “ma allora anche voi siete una nostra amica, un'amica del *monde bohémien*”.<sup>24</sup>

Un commento che non sarebbe stato inadatto – oltre trent'anni più tardi – nemmeno all'indole camaleontica di Mabel Ganson Evans Dodge.<sup>25</sup>



## Note

- 1 Qui Mabel Dodge (Luhan è il cognome del quarto marito con cui firma l'autobiografia a cui si farà riferimento nella nota seguente), si riferisce al manoscritto di *The Making of Americans* che Gertrude Stein (1874-1946), dopo che si erano appena incontrate a Parigi in Rue de Fleurus, le aveva dato in lettura. La stesura del testo aveva occupato la Stein dal 1903 al 1911. La pubblicazione avverrà solo molto più tardi, parzialmente e una prima volta nel 1924 su sollecitazione di Ernest Hemingway; la versione completa apparirà solo negli anni '60 del Novecento. Cfr. Everett, Patricia R. (ed.). *A History of Having a Great Many Times not Continued to be Friends: The Correspondence between Mabel Dodge and Gertrude Stein 1911-1934*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996. La prima parte del titolo è presa da un testo che Stein aveva scritto nel 1924, probabilmente riferendosi a Mabel Dodge.
- 2 M. Dodge, Luhan, *Intimate Memories*. Vol.1, "Background". New York: Harcourt, Brace & Co., 1933. Dopo il primo volume, Dodge Luhan pubblica *European Experiences* (1935) che sarà poi seguito da *Movers and Shakers* (1936) e infine da *Edge of Taos Desert* (1937), tutti pubblicati a New York, presso Harcourt, Brace & Co. A questa opera, sia pure ironicamente definita da Harold Acton una mandria di memorie di bufalo (*a herd of buffalo memoirs*), lo stesso Acton riconosce il merito di possedere un considerevole interesse documentario illustrando gli stili di vita e la mentalità di quel tipico gruppo di anglo-americani dilettanti che si godeva spensieratamente la vita nella Firenze pre-bellica. Cfr. Acton, H. *Memoirs of an Aesthete*, London: Hamish Hamilton, 1984-1986. Vol.1, p. 46.
- 3 Dodge Luhan, Mabel. *European Experiences*. Cit., pp. 100-101. Sullo scultore W. W. Story e le vicende dei suoi discendenti cfr. anche Bini, Benedetta. "L'esilio dorato di W. W. Story", in Mancini, Marco (a cura di). *Esilio, pellegrinaggio e altri viaggi*. Viterbo: Settecittà 2004, nonché Lawrence, Kathy. "Tragedies Upon Tragedies: Henry James and the Downfall of William Wetmore Story and His Family", in *Ateneo Veneto* 194 terza serie 6 2 (2007). È noto infine come, qual-

- che decennio prima, Nathaniel Hawthorne si fosse ispirato alla figura di Story per il personaggio dello scultore Kenyon nel romanzo *The Marble Faun* (1861).
- 4 U.S. Patent Office, Patent 842179 del gennaio 1907. La data risale a pochi mesi prima del suicidio di Bindo. La richiesta del brevetto risale all'agosto 1906. Probabilmente non fu estranea a questa iniziativa la stessa Mabel Dodge.
  - 5 Il circondarsi avidamente di oggetti, scegliendone e comprandone in grande quantità, contribuì a dare alla Dodge la persuasione di potersi proporre, con un'inserzione su *The New Republic* nel gennaio del 1917, come esperta di arredamento.
  - 6 Dodge Luhan, Mabel. *European Experiences*. Cit., p. 159.
  - 7 Acton, Harold. *Memoirs of an Aesthete*. Vol. 2. London: Hamish Hamilton, 1986, p. 364.
  - 8 Rientrata a New York a partire dalla fine del 1912, Dodge iniziò un'analisi con il dottor S. E. Jelliffe per poi rivolgersi nel 1916 al dottor A. A. Brill – i primi a tradurre in inglese le principali opere di S. Freud e di C. G. Jung. Vale la pena rimarcare l'utilizzazione del termine “noumeno” nel frammento della lettera scritta da Dodge a Gertrude Stein in apertura di queste pagine: probabilmente le nuove accezioni che al termine kantiano aveva attribuito il linguaggio psicoanalitico cominciavano a diffondersi anche fra i non addetti ai lavori e presso chi, come la Dodge, voleva apparire *up to date*.
  - 9 Si tratta di Madeleine Deslandes, *salonnière* parigina che si diletta a scrivere con lo pseudonimo di Ossit. Ricordiamo che, nel 1911, il belga Maurice Maeterlinck aveva vinto il premio Nobel per la letteratura e che *Aglavaine et Selysette* costituiva forse la sua opera più nota. Da qui probabilmente deriva il diminutivo “alla moda” con cui Dodge si riferiva alla Deslandes – musa ispiratrice di Maurice Barrès che appare anche nel *Jean Santeuil* di Proust. La Deslandes, disertata dal giovanissimo secondo marito, Robert de Broglie, era venuta a divagarsi a Firenze. Il pittore Edward Burne-Jones ne aveva appunto dipinto un ritratto nei toni del suo pre-raffaellismo che già anticipa atmosfere simboliste. Cfr. Saunier, Philippe. “Edward Burne-Jones et la France:

- Madeleine Deslandes, *une Pré-raphaelite Oubliée*”, in *Revue de l'Art* 123 (1999), pp. 55-70.
- 10 Sul collezionismo di opere di Cézanne a Firenze agli inizi del '900, cfr. Bardazzi, Francesca (a cura di). *Cézanne a Firenze: Due Collezionisti e la Mostra degli Impressionisti del 1910*. Milano: Electa, 2007.
  - 11 Si tratta del celebre studioso e critico d'arte americano, vissuto a Firenze dalla fine dell'800 fino al 1959, anno della sua morte. La Harvard University presso cui aveva studiato in gioventù, ha ricevuto per volontà testamentaria di “B.B.”, appellativo con cui era conosciuto dagli amici, la proprietà de I Tatti, con la collezione d'arte e la biblioteca. Oggi il complesso è conosciuto come The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Fu dopo la fine della prima guerra mondiale che Berenson eliminò dal proprio nome di battesimo quella che gli appariva una imbarazzante e teutonica “h”.
  - 12 Wineapple, Brenda. *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008, p. 211 e *passim*.
  - 13 Sulla sorte di questa collezione pionieristica molto è stato scritto. Com'è altrettanto noto che Michael Stein (fratello di Gertrude e Leo) viveva con la moglie a Parigi, fungendo da amministratore delle finanze famigliari e costituendo una propria collezione di opere di artisti contemporanei. Quando Leo e Gertrude si ‘separarono’, la loro collezione cominciò a frantumarsi, attirando l'attenzione dei più importanti collezionisti americani ed europei. Cfr. Mellow, James. *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*. New York: Praeger, 1974 e, dello stesso autore, “The Stein Salon was the first Museum of Modern Art”, in *The New York Times* Sunday Dec.1 (1968). Più recentemente si veda Wineapple, Brenda. Cit. Delle collezioni dei fratelli Stein trattano Gordon, Irene (ed.). *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and her Family*. New York: Museum of Modern Art, 1970, nonché Bishop, Janet et al. *The Steins Collect: Matisse, Picasso and the Parisian Avant-garde*. San Francisco Museum of Art: Yale University Press, 2011.
  - 14 Lettera di Gertrude Stein a Mabel Dodge del dicembre 1912, in Everett, Patricia R. Cit. Riferimento corrispondenza: 1-1912, S3163-DO 53.

- 15 Leo, lasciata Parigi, si trasferirà definitivamente a Firenze nel 1912. I due fratelli si ignorarono per il resto della vita.
- 16 Si tratta, appunto, del *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia*. Nel descrivere le vivaci reazioni sollevate dal “ritratto”, la Dodge, divertita, elenca a Stein anche tutte le reazioni perplesse o addirittura negative (fra cui quella del pittore francese Jacques-Emile Blanche). Intanto a Parigi, al Café du Dome, pare che il “ritratto” sollevasse discussioni e perfino litigi fra i sostenitori e i detrattori di Gertrude Stein – che ne scrive a Mabel in una lettera del dicembre 1912.
- 17 Lettera di Mabel Dodge a Gertrude Stein del gennaio 1913, in Everett, Patricia R. Cit. Riferimento corrispondenza: 1-1913, S3165-D055.
- 18 Cfr. Harris, Luther S. *Around Washington Square: An Illustrated History of Greenwich Village*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- 19 Successivamente la mostra si trasferì a Chicago e infine a Boston. L'idea della mostra era nata da uno scambio di notizie fra Davies e Kuhn nella tarda estate del 1912 – in occasione dell'apertura del Sonderbund a Colonia – e tali che avevano scatenato l'entusiasmo dei due americani. Venuti in Europa, presero contatti con artisti e con gallerie francesi e tedesche; tramite Gertrude Stein conobbero Walter Pach. Anche questi fu coinvolto in quell'iniziativa che, organizzata in pochi mesi, (l'Armory Show in effetti aprì nel febbraio 1913), avrebbe sconvolto il mondo dell'arte americana e trasformato i gusti di intere generazioni di collezionisti.
- 20 Nella corrispondenza di Walt Kuhn conservata presso lo Smithsonian Institution, è presente una lettera scritta nel gennaio del 1913 a Mabel Dodge, da cui risulta che sia stato proprio suo marito, Edwin Dodge, a intraprendere i primi contatti per coinvolgerla nell'organizzazione dell'Armory Show. Cfr. *Archives of American Art. Walt Kuhn Family Papers and Armory Show Records*, box 1, folder 9.
- 21 Dodge Luhan, Mabel. “Speculations, or Post-impressionism in prose”, in *Arts and Decorations* 3 (March 1913), p. 172.
- 22 In una lettera della fine di gennaio, infatti, Mabel Dodge scrive in questo senso alla Stein. Qui, alludendo ai rapporti fra James Boswell e il dottor Samuel Johnson, Mabel osserva che oramai – tale è la no-

torietà che il “ritratto” dedicatole da Gertrude le ha conferito – la posta le viene indirizzata come Mrs Mabel Dodge, anziché, com'è uso anglosassone, come Mrs Edwin Dodge. Cfr. Everett, Patricia R. Cit., S3165-D057. Dalla corrispondenza successiva apprendiamo che questo tipo di rapporto *à la Boswell* non fu però gradito da Stein. A Mabel che proponeva certe scelte editoriali per la pubblicazione di *Tender Buttons* o che voleva farsi tramite per la pubblicazione di alcuni lavori teatrali della Stein, questa oppose un fermo diniego. Né più successo ebbe un'ulteriore proposta di pubblicare un articolo sulla rivista *The Masses*. In questo caso la risposta di Gertrude fu lapidaria: “*No Mabel, not Masses*”. Probabilmente, è a partire da questi episodi che l'amicizia fra le due cominciò a raffreddarsi, raggiungendo poi un livello di indifferenza totale da parte di Gertrude.

- 23 Cfr. Lanati, Barbara. “Paris-New York 1903-1907”, in *Arcipelago. Rivista di Studi Letterari dell'Università di Bergamo* 1 1 (2002), pp. 31-51. Sempre della stessa autrice, si veda – in riferimento al periodo successivo della vita di Dodge – “L'Orizzonte di Taos: la Luce e l'Arte di Vedere”, in *Acoma: Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani* II (1995), pp. 44-55.
- 24 Gilhooly, Mary. “The Image of Aestheticism: Burne-Jones' *Golden Stairs*”, in *Journal of the Morris Society* 13 1 (1998) pp. 55-64.
- 25 Nel proseguire degli anni, Mabel avrebbe poi sposato, nel 1917, il pittore Maurice Sterne e infine, trasferita la sua vita in Nuovo Messico, sarebbe diventata la moglie di Antony Luhan. Ma della “conquista del West” da parte della protagonista di queste pagine, il nostro resoconto tace.

## Riferimenti bibliografici

Acton, Harold M. *Memoirs of an Aesthete*. Vol.1. London: Hamish Hamilton, 1984-1986.

Acton Harold M. *More Memoirs of an Aesthete*. London: Hamish Hamilton, 1984-1986.

Bardazzi, Francesca (a cura di). *Cézanne a Firenze: Due Collezionisti e la Mostra degli Impressionisti del 1910*. Milano: Electa, 2007.

Bini, Benedetta. “L'esilio dorato di W. W. Story”, in Mancini, Marco (a cura di). *Esilio, pellegrinaggio e altri viaggi*. Viterbo: Settecittà 2004.

Bishop, Janet et al. *The Steins Collect: Matisse, Picasso and the Parisian Avant-garde*. San Francisco Museum of Art: Yale University Press, 2011.

Dodge Luhan, Mabel. “Speculations, or Post-impressionism in prose”, *Arts and Decorations* 3 (March 1913).

Dodge Luhan, Mabel. *Intimate Memories*. Voll.1-4. New York: Harcourt Brace, 1933-37.

Everett, Patricia R. (ed). *A History of Having a Great Many Times not Continued to be Friends: The Correspondence between Mabel Dodge and Gertrude Stein 1911-1934*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.

Gilhooly, Mary. “The Image of Aestheticism: Burne-Jones’ *Golden Stairs*”, in *Journal of the Morris Society* Vol.13 1 (Autumn 1998).

Gordon, Irene et al. (eds). *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and her Family*. New York: Museum of Modern Art, 1970.

Harris, Luther S. *Around Washington Square: An Illustrated History of Greenwich Village*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

Lanati, Barbara. “L’Orizzonte di Taos: la Luce e l’Arte di Vedere”, in *Acoma: Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani* II (Primavera 1995).

Lanati, Barbara. “Paris-New York, 1903-1907” *Arcipelago. Rivista di Studi Letterari dell’Università di Bergamo* 1 1 (2002).

Lawrence, Kathy. “Tragedies Upon Tragedies: Henry James and the Downfall of William Wetmore Story and His Family”, in *Ateneo Veneto* 194 terza serie 6 2 (2007).

Mellow, James. *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*. New York: Praeger, 1974.

Saunier, Philippe. "Edward Burne-Jones et la France: Madeleine Deslandes, une Pré-raphaelite Oubliée" *Revue de l'Art* 123 (1999).

Stein, Gertrude. *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* (1912). Firenze: Estro Editrice, 1993. (Edizione in inglese con testo in italiano a fronte a cura di L. Borghi e F. Brunton, traduzione di S. Capelli).

Stein, Gertrude. *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress* (1924). Champaign, Ill., London: Dalkey Archive Press, 1995.

Wineapple, Brenda. *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein* (1996). Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.





Carla Locatelli

## Sinestesie geometriche: il “Ritratto di Mable Dodge a Villa Curonia” di Gertrude Stein

### 1. Conoscere e ri-conoscere. Premesse introduttive

Esordiamo con un aneddoto che riferisce quanto avrebbe detto Picasso a proposito di un suo ritratto di Stein (quello che lo impegnò per tutto l'inverno del 1905-6) e che – tutto sommato – è un ritratto che a noi pare realistico e non ancora cubista. A coloro che gli rimproveravano che il ritratto non assomigliasse a Gertrude Stein, Picasso avrebbe risposto: “Tutti dicono che non le assomiglia, ma non importa, le assomiglierà”.<sup>1</sup>

Malgrado la leggerezza un po' provocatoria del tono, l'osservazione di Picasso riportata da Stein ne *L'Autobiografia di Alice B. Toklas*, apre questioni epistemologiche complesse, che riguardano la definizione di 'somiglianza' e, derivativamente, di 'ritratto', secondo una concezione tradizionale basata sulla *riconoscibilità* del soggetto rappresentato. In breve: il ritratto deve essere riconoscibile? E da chi?

Stein, certamente incompresa e a lungo ridicolizzata, ma forse proprio per questo chiara esponente delle avanguardie del secolo scorso, in un suo saggio su Picasso chiarisce: “Lo strano è dappertutto, anche nei quadri, un quadro può sembrarvi stranissimo, e dopo un po' di tempo non soltanto non sembra più strano ma è impossibile dire che cosa avesse di strano”.<sup>2</sup> Sostanzialmente, Stein ribadiva l'idea di Picasso per cui l'avanguardia diventa tradizione, e dunque non sembra più tanto inspiegabilmente 'strana'.

Inoltre, il senso profondo di quest'osservazione steiniana investe sia la questione del realismo (qui pensato in maniera assai originale, perché visto come diacronico e non oggettivo-descrittivo), e investe

anche la questione della definizione delle avanguardie, che vengono tradizionalmente basate sulla trasgressività, ma anche sul grado di '(ir)ri-conoscibilità' di un'opera.

La 'trasgressione' delle avanguardie (che in quanto tali sono "culture di minoranza") si definisce rispetto a tutta una serie di precetti percettivo-cognitivi, che vengono implicati e praticati dalla condizione *abituale* e socialmente accreditata del ri-conoscere. L'"avanguardia" diventa "tradizione" tramite una 'normalizzazione' percettivo-interpretativa, che si verifica a un certo punto, all'interno di una cultura dominante, quando 'si è fatta l'abitudine' a vedere in un certo modo, che prima sembrava eccentrico.

Stein si oppone tenacemente alla 'normalizzazione' e, anche nel *Portrait of Mable Dodge*, sottolinea l'inaffidabilità del *ri-conoscere* (radicalmente opposto al *conoscere*), e l'illusorietà della "somialianza" come tratti nefasti che in-formano l'abitudine percettiva: "There is the likeness lying in liking likely likeness" (p. 6), che io tradurrei: "Vi è la somiglianza che mente nell'amare la somiglianza somigliante".<sup>3</sup>

Nel nostro caso specifico, ossia quello della lettura del *Ritratto di Mable Dodge a Villa Curonia* potremmo chiederci: 1) come *riconosciamo* Mable Dodge, se dobbiamo diffidare della "somialianza somigliante"? 2) cosa significa "Ritratto (di Mable Dodge)"? e 3) il preciso riferimento a "Villa Curonia" basta a farci contare sulla descrizione di un luogo riconoscibile, che forse potrebbe anche dirci qualcosa sull'interpretazione del ritratto e sul suo *soggetto*?

Sono domande su cui tornerò sviluppando la mia lettura del *Portrait*, evidenziando però fin da subito che ritengo opportuno procedere lungo due diverse direttive investigative, non sempre separabili. La prima, aneddotica e del racconto 'storico', tratterà biograficamente di Mable Dodge, del suo primo soggiorno fiorentino, culminato nell'acquisto di Villa Curonia, che fu poi cenacolo di ospiti illustri; la seconda linea investigativa è invece ispirata a problematiche teoriche, di tipo estetico, cognitivo ed epistemologico. La prima serie di domande: "chi era Mable Dodge?"; "quando arrivò a Firenze?"; "quando e perché ospitò Stein a Villa Curonia?", etc., col-

loca culturalmente l'esperienza di Dodge e di Stein in relazione alla comunità fiorentina di inizio secolo, una comunità internazionale, per definizione aperta al mondo anglosassone. La seconda serie di domande vorrebbe invece facilitare la comprensione di un testo ancor oggi criptico, polisemico, di difficile lettura, ma molto influente nel delineare gli sforzi cognitivo-espressivi che caratterizzano l'opera di Stein e la sua specifica 'avanguardia'.

## 2. Narrazioni, (in)discrezioni e chiacchiere

Cominciamo con la 'cronaca': Mabel Dodge (1874-1946), irrequieta ereditiera americana, arrivò a Firenze, o più precisamente a Villa Curonia, nel 1905 col suo secondo marito. Lei e Edwin Dodge, architetto, vi restarono fino al 1912, apportando molte modifiche alla villa medicea di Arcetri, nella quale si esprime una forte nostalgia del Rinascimento italiano, contrapposta, ma anche mista, al desiderio dell'esplorazione di tendenze artistiche contemporanee e innovative (post-impressionistiche), che serpeggiavano nei salotti di Mable Dodge, sia in Italia che negli Stati Uniti.

Fin dal 1300 Villa Curonia fu la Casa dei Taddei, ricca e colta famiglia fiorentina, mecenate nei confronti di letterati e artisti fra cui Raffaello Sanzio, che – si dice – vi fosse ripetutamente ospite. I Dodge, statunitensi, si adoperarono per far rivivere la tradizione medicea e dei mecenati toscani, forse in competizione con gli inglesi che avevano stabilito dimora a Firenze in quegli anni.

Una biografa di Mable Dodge, Winifred L. Frazer, scrive di lei:

A Firenze, quasi immediatamente, come faceva dovunque, Mable cominciò a conoscere e frequentare tanto i ribelli quanto gli altolocati. [...] A Firenze, collezionava nativi e visitatori, così come collezionava artefatti di valore per decorare ogni stanza di Villa Curonia.<sup>4</sup>

Questa lapidaria informazione ci dà l'idea dell'onnivorismo culturale di Mable Dodge e di come gli estremi di una tradizione rinascimentale potessero convivere nella sua Villa Curonia, con le sperimentazioni delle avanguardie pittoriche e letterarie a lei contemporanee.

Alla fin fine, però, non è chiaro per noi se la comunità anglosassone accettasse davvero la presenza americana a Firenze, ossia se ne riconoscesse i meriti culturali. Forse il rientro di Mable Dodge a New York, e il suo successivo spostarsi a Taos, non furono solo frutto della sua irrequietezza e curiosità antropologico-culturali, ma derivano anche dalla delusione di non essere riuscita a ‘far sua’ Firenze, questa “indifferente vecchia città”, come lei la definisce.<sup>5</sup>

Tra i ‘turisti’ prominenti in villa figurava Pen, il figlio di Robert ed Elizabeth Barrett Browning che, dopo una storia d’amore con la Marchesa Edith Peruzzi, decise di proteggerne il figlio, Bindo Peruzzi de’ Medici, malgrado una serie di scandali che lo avevano messo al bando nella ‘Firenze bene’ dell’epoca, e che si conclusero col suicidio di Bindo. Mable Dodge fu sinceramente addolorata e turbata per l’accaduto.

Un’altra presenza in villa fu quella di Constance Fletcher, commediografa innamorata del nipote di Byron, la cui vicenda è adombrata in *The Aspern Papers* di Henry James. Anche André Gide e Gabriele D’Annunzio soggiornarono in villa, invitati da Mable e Edwin.

L’incontro di Gertrude Stein con Mabel Dodge, a Parigi, nella primavera del 1911, coincise con un momento di seria attenzione per la scrittura steininiana da parte di Dodge, che avrebbe detto dello stile di Stein: “fa quasi paura sfidare la realtà linguisticamente in questo modo”; e dei suoi temi: sono “cose spinte a colpi di martello fuori dalla coscienza, in bianco e nero, che non sono mai state espresse prima”.<sup>6</sup> Dodge definì il lavoro di Stein “tanto nuovo, e strano, e grande quanto quello dei post-impressionisti e predisse che Stein avrebbe cambiato la letteratura stessa”.<sup>7</sup> Furono parole profetiche, nel senso che non fu solo la definizione di letteratura a essere cambiata, ma furono le coordinate epistemiche di un’epoca. Il pragmatismo americano si era fatto spazio con dignità filosofica pari a quella della ‘filosofia continentale’ di matrice eurocentrica, e Stein, allieva ribelle e profondamente creativa di William James, ne aveva colto pienamente le sfide concettuali del pensiero e della psicologia che lei stessa andava elaborando in maniera originale.

Per una scrittrice lucida e curiosa come Stein, l’impegno a lavorare

sulla *lingua*, sul *discorso*, e sul *testo* furono imperativi abbracciati con vigore.

Ancor oggi, in una pubblicazione del 2007, Janet Malcom ricorda e ribadisce la vecchia constatazione di Mable Dodge:

Nel trio delle storie di *Three Lives*, scritto nel 1905, e nel romanzo *The Making of Americans*, iniziato nel 1903 e finito nel 1911, Stein sta ancora scrivendo in un inglese regolare, anche se particolare, ma nel 1912 iniziò a produrre lavori in una sua lingua propria, che usa parole inglesi ma che non assomiglia in alcun modo all'inglese come noi lo conosciamo.<sup>8</sup>

Cambiare la lingua è un modo radicale di cambiare la possibilità stessa di fare letteratura, e infatti, la lucida opposizione e resistenza alla “somiglianza” coinvolge in Stein il livello “primario” della lingua: come dice Janet Malcom (perfino) *la sua lingua “non assomiglia”* in alcun modo all'inglese “come lo conosciamo”.<sup>9</sup> Si noti che, per esemplificare l'uso di una lingua che non “assomiglia” all'inglese, Janet Malcom cita proprio un esempio dal *Portrait of Mable Dodge*:

Not to be wrapped and then to forget undertaking, the credit and then the resting of that interval, the pressing of the sounding when there is no trinkets no altering, there can be pleasing classing clothings. (p. 5)<sup>10</sup>

Senza approfondire troppo l'interpretazione di questo difficile brano, a causa della mancanza di spazio imposta a un saggio breve, mi sembra vada evidenziata la *pluralità delle inferenze percettive* (che furono oggetto degli studi di Stein nel periodo della sua frequentazione dei laboratori di William James), e la sovrapposizione narrativo-descrittiva dell'essere “avvolta dal/assorta nel” proprio vestire (“wrapped” nella materialità del vestito), insieme al piacere di un vestire di classe (“pleasing classing clothings”), e senza gingilli (“when there is no trinket”). Tutto ciò “dà credito” (fa sentire presentabili in società), e dunque “consente una pausa” (“the credit and then resting of that interval”), sentendo suonare alla porta (“the pressing of the sounding”) ma senza doversi poi cambiare (“no altering”).

L'ammirazione di Dodge per Stein produsse l'invito a visitare Villa Curonia, dove Stein e la sua compagna Alice B. Toklas giunsero nell'ottobre del 1912. Di Stein in villa, Mable Dodge scrive:

Gertrude scriveva dall'altro lato della parete, seduta al lume di candela, come una grande Sibilla, *in penombra contro il damasco rosso e oro che pendeva morbido dalle pareti*.<sup>11</sup>

Stein, dal canto suo così 'descrive' una stoffa (la stessa?), in quello spazio: "There was not that velvet spread when there was a pleasant head. The colour was paler. The moving regulating is not a distinction. The place is there" (p. 8).<sup>12</sup> Tradurrei così: "Non c'era quel drappo di velluto quando c'era una bella testa. Il colore era più pallido. La regola del movimento non è una distinzione. Il posto è là".

Questa descrizione steiniana dello spazio, statico nel senso che "the place is there", può però anche privilegiarne il dinamismo: un'ottica 'mobile' ci evidenzia come il profilo di una testa che si pone davanti a un tessuto (forse un tendaggio, o il "damasco rosso e oro" di cui parla Dodge), fa sparire il colore scuro del drappo con un colore più chiaro (quello del viso). Questo spazio ne è dunque percettivamente mutato. Inoltre, Stein ci dice che la percezione di questa 'sovrapposizione' (testa/panno) è immediata e, in quanto tale, il movimento percettivo che fa vedere la testa nascondendo il panno non è un movimento che possa *distinguere* i due: il panno sparisce per il sovrapporsi a esso della testa (nel senso che la regola [percettiva] del movimento non è una distinzione).<sup>13</sup>

Per capire più a fondo questa insolita modalità descrittiva steiniana vengono in nostro aiuto due opere di Stein, il già citato saggio su Picasso, dedicato all'interpretazione della sua pittura, pubblicato nel 1938, e una serie di saggi pubblicati in Italia col titolo *Conferenze americane* (1990).<sup>14</sup> Molti degli spunti sviluppati da Stein in queste due opere di saggistica possono essere proficuamente utilizzati per la lettura del suo ritratto di Mable Dodge.

Nel suo saggio su Picasso, Stein si sofferma sul concetto di "composition" che ricorre anche nelle *Conferenze americane*. Ella afferma: "Da una generazione all'altra non cambia niente, tranne le cose che

si son viste, e sono le cose vedute a fare quella generazione”.<sup>15</sup> La differenza che caratterizza ogni epoca sta nel suo modo di vedere il mondo. Il modo di vedere determina la “composition” che caratterizza l’epoca stessa. La “composizione”, come figura di pensiero steiniana, mette in relazione *visione e rappresentazione*, optando per un impegno serrato contro l’associazionismo mnestico e l’abitudine percettiva culturalmente consolidata.

Certamente parlando di sé, mentre apparentemente descriveva solo il lavoro di Picasso, Stein scrive:

Uno vede quello che vede, il resto è ricostruzione a memoria e i pittori non hanno niente a che fare con la ricostruzione, niente a che fare con la memoria, si occupano solo delle cose visibili.<sup>16</sup>

Cosa è il *visibile*? Questa è la domanda centrale di Stein nel suo *Portrait* di Mable Dodge. L’opposizione tra *comprendere* e *vedere* caratterizza il pensiero steiniano, che resiste al ruolo di mediazione culturale *mainstream*, ossia dominante e automatica (solo in apparenza istintiva) della comprensione del mondo, un’abitudine percettiva che impedisce di vedere le cose, ossia le fa ri-conoscere invece che conoscere.

Stein aggiunge:

L’Ottocento aveva esaurito il suo bisogno di avere dei modelli da quando l’assioma secondo cui le cose vedute con gli occhi sono le sole cose reali aveva perso ogni significato.<sup>17</sup>

Sottolineare la fine del primato della visibilità, anche nella descrizione, implica una rivoluzione epistemica molto più radicale di quella dei surrealisti che Stein denuncia come meri “complicatori della tradizione”:

I surrealisti continuano a vedere le cose come le vedono tutti, le complicano in maniera differente, ma la visione è quella di tutti. [...] *Le complicazioni sono sempre facili*, ma una visione diversa da quella di tutti è molto rara. Ecco perché i geni sono rari: comprendere le cose in modo nuovo è facile, ma *vedere le cose in modo nuovo è molto difficile*. Tutto si oppone: abitudi-

ni, scuole, vita d'ogni giorno, ragione, bisogni della vita d'ogni giorno, indolenza, tutto si oppone.<sup>18</sup>

Stein fa i suoi ritratti in modo che scompaia la percezione visiva culturalmente abituale (e dunque accreditata), e i suoi testi *s-compongono la percezione visiva* culturalmente abituale (quella che lei imputa alla "memoria") *ri-componendola in un'insolita descrizione* che espliciti i processi cognitivi soggettivi.

Il suo ideale estetico-filosofico è il ritorno a una *innocenza percettiva* che tolga ogni componente memoriale, e perfino ermeneutica, al vedere. Ella esplicita la sua ammirazione per Picasso indicando, appunto, che il suo sguardo è quello di un bambino immemore: "Lui che era capace di vedere, non aveva bisogno dell'interpretazione".<sup>19</sup>

Dopo quanto ho detto, dovrebbe essere ancor più evidente che la posta in gioco filosofico-cognitiva in Stein riguarda niente meno che la ri-definizione del *visibile*; è questo lo scopo della sua ricerca linguistico-discorsiva, particolarmente nel *Portrait*. Secondo Stein, la ridefinizione del *visibile* è anche il fine dell'arte di Picasso:

Picasso conosce le facce come un bambino. Stava dunque cominciando a cercare di esprimere questa consapevolezza e la lotta era terribile perché [...] nessuno aveva mai provato a rappresentare *le cose vedute non come si sa che sono*, ma come sono quando uno le vede senza ricordare di averle guardate.<sup>20</sup>

Dunque, se per Dodge era importante condividere una visione dell'altro in quanto reso *riconoscibile* secondo i parametri percettivi e interpretativi culturalmente consolidati (non si dimentichi l'importanza dello sviluppo epocale della fotografia),<sup>21</sup> per Stein, invece, il movimento creativo doveva *s-coordinare* i conglomerati culturali della percezione, che avrebbero portato alla visione pre-codificata dell'altro e dunque avrebbero impedito di conoscerlo, di renderlo *conoscibile*.

Questo ci dice che il ritratto di Stein è dinamico, procedurale, mentre quello di Dodge è lineare, fatto da una pennellata verbale dopo l'altra, verso l'ottenimento di un'immagine 'integrata' (generalmente comprensibile). Decisamente la *composizione* steiniana è



innovativa, così come è radicalmente insolito il suo modo di vedere. In linea con la prospettiva del “pragmatismo americano l’oggetto viene pensato come risultato di una esperienza diretta, e non come un insieme di proprietà”.<sup>22</sup>

Tuttavia, malgrado la diversità del loro *modus operandi*, Dodge apprezzò molto il ritratto fattole da Stein, così che decise renderlo pubblico tra amici e conoscenti newyorkesi. Dodge diffuse il “ritratto”, promuovendo al contempo anche altre opere steiniane pubblicate in precedenza: *Three Lives* (1909); *Q.E.D.* (scritto nel 1903 ma pubblicato solo nel 1950, certamente a causa della sua tematica lesbica), e *The Making of Americans* (scritto tra il 1906 e il 1908, e pubblicato nel 1925).

Anche malgrado l’evidente raffreddarsi dei rapporti affettivi tra loro, dopo il soggiorno steiniano a Villa Curonia, Dodge si dette molto da fare per rendere nota negli Stati Uniti l’opera di Stein. Per esempio, scrisse un saggio critico, “Speculations, or Post-Impressionists in Prose”, che venne pubblicato nel marzo 1913 in *Arts and Decorations* e che fu poi ripubblicato in *Camera Work* nel giugno dello stesso anno, insieme al *Ritratto di Mable Dodge a Villa Curonia*. È interessante notare l’acuta attenzione alla forma che Dodge dedicò all’opera di Stein, e il suggerimento di leggerla “a voce alta”, un consiglio che effettivamente valorizza la forte dimensione performativa dei “ritratti” steininiani (in particolare quelli di Picasso e di Matisse, molto apprezzati da Alfred Stieglitz).

### **3. Ritratti: “da una generazione all’altra non cambia nulla se non ciò che si vede”**

Il soggiorno di Stein a Villa Curonia fu gradevole, come indica l’esordio del *Ritratto* steiniano: “I giorni sono meravigliosi e le notti sono meravigliose e la vita è piacevole”,<sup>23</sup> ma fu anche vivace e conflittuale sul piano sentimentale, per un’ovvia attrazione tra Mable e Gertrude che irritò Alice Toklas, che di Stein era la dichiarata compagna (avevano appena concluso un loro ‘viaggio di nozze’ in Spagna). Entrambe Stein e Toklas rientrarono presto a Parigi, e a nulla valsero le suppliche di Dodge perché le amiche, col fratello di Stein, Leo,

tornassero in Toscana. La caratterizzazione di Stein e Toklas fatta da Dodge nei suoi scritti, specialmente in *European Experiences*,<sup>24</sup> è indicativa di come la dimensione estetica permeasse la sua sensibilità, con una passionalità irruente ed entusiasta.

Tutti i ritratti fatti da Dodge ci dicono molto (anche) della loro autrice, mentre sembrerebbero essere solo descrizioni realistiche di qualcun altro, fatte nel rispetto di un' 'oggettività fotografica'. Per esempio ella scrive:

Gertrude Stein era prodigiosa. Chili e chili e chili ammassati sul suo scheletro – non del tipo flaccido, ma massiccia, pesante: si vestiva coprendosi con fogge di velluto a coste o di velluto, e i suoi capelli crespi erano spazzolati all'indietro e raccolti in alto, dietro a un viso allegro e intelligente. Intellettualizzava la sua obesità, e il suo corpo sembrava una grossa macchina potente, richiesta dalla sua grandiosa natura per mostrarsi.

D'altro canto, invece, Alice Toklas le “sembrava la Lia, dell'Antico Testamento, in vesti semi-orientali”.<sup>25</sup> Ricordiamo che Lia, la figlia maggiore di Labano, come rappresentata in Genesi (29, 16-17), “aveva gli occhi smorti” ed era dunque molto meno affascinante della sorella Rachele, “bella di forme e avvenente d'aspetto”.

Stein, contrariamente a Dodge, non descrive 'oggettivamente', ma parla dei suoi *spazi*, ossia di Villa Curonia come pensata, percepita, immaginata, abitata, una villa *luogo di relazioni*, così come era condivisa da Dodge con i suoi ospiti.

Con ciò voglio dire che il *Ritratto di Mable Dodge a Villa Curonia* insegue la scrittura dell' “oggetto aperto”, ossia la differenza che regola ogni dinamica spaziale: “An open object is establishing the loss that there was when the vase was not inside the place” (“Un oggetto aperto è lo stabilire la perdita che c'era quando il vaso non era in quel posto”).<sup>26</sup> Detto altrimenti, lo spazio e il vaso diventano un “oggetto aperto” quando non sono visti nella loro determinazione descrittiva (inventario di qualità inerenti all'oggetto), ma nel loro rapporto, così: quando il vaso non era in un certo spazio era sottratto, ossia il posto ne subiva la perdita.

Tutta la raccolta steiniana *Tender Buttons* (1914) rappresenta ed esplora a fondo le combinazioni concettuali del sincretismo percettivo che già troviamo nel *Portrait*: “A bottle that has all the time to stand open is not so clearly shown when there is green color there. This is not the only way to change it” (“Una bottiglia che ha tutto il tempo di stare aperta non è così chiaramente visibile quando vi è il colore verde. Questo non è il solo modo di cambiarla”).<sup>27</sup> In breve, Stein ci evidenzia che se fissiamo la nostra attenzione sul colore di un oggetto ne ‘perdiamo’ altre caratteristiche: la forma, l’uso, etc. La bottiglia sparisce nella sua specificità formale di oggetto se fissiamo lo sguardo sul suo colore (del vetro), sul fatto che è aperta, e così via. La bottiglia “cambia” a seconda di come viene guardata, e non c’è un modo unico per farlo (“This is not the only way to change it”).

Nello sguardo sta la possibilità di determinazione dell’oggetto, non più percepito come *il medesimo* ma come costituito dalle differenze determinative che lo sguardo iscrive in esso. Le *differenze determinative* dell’oggetto mettono radicalmente in questione il concetto di ‘somiglianza’.

Per evidenziare la diffidenza, e la sostanziale derisione steiniana nei confronti della somiglianza, e la sua valorizzazione epistemologica della differenza, prendo una citazione esemplare dall’esordio del *Portrait*:

So much breathing has not the same place when there is that much beginning. So much breathing has not the same place when the end is lessening. So much breathing has the same place and there must not be so much suggestion.

There can be there the habit that there is if there is no need for resting.

Propongo di tradurre: “Tanto fiato non ha lo stesso posto quando c’è quel tanto che comincia. Tanto fiato non ha lo stesso posto quando il finire diminuisce. Tanto fiato ha lo stesso posto e non deve esserci così tanta suggestione. Lì ci può essere l’abitudine che c’è quando non c’è bisogno di una pausa”.<sup>28</sup>

Potremmo interpretare così queste frasi d’inizio: due respiri non

sono mai identici (“So much breathing *has not the same place*”), e solo l’abitudine come “suggerione” li rende uguali, ma non ci deve essere (“So much breathing *has the same place* and there must not be so much suggestion”). Inoltre, l’abitudine non ha bisogno della pausa (“resting”), ossia di quello ‘stacco’ che è invece necessario per rompere l’abitudine (percettiva).

Inoltre, Stein ci chiede come mai si persista (per abitudine) a ricercare la somiglianza quando non ci sono mai due respiri uguali, anche se siamo suggestionati a credere che lo siano. Il fiato “ha lo stesso posto” solo se vi è una suggerione percettiva creata dall’abitudine. In altri termini, l’abitudine crea *un’idea* di somiglianza, che in realtà può prodursi solo tramite un continuo rimando di differenze (“tanto fiato non ha lo stesso posto”).

In queste poche righe è racchiusa una poetica e teorizzata una pratica del ritratto, un ritratto di chi vede i volti in maniera intentata.

Tutto il *Portrait* steiniano gioca su differenza e ripetizione che sono le coordinate psichiche della percezione e dell’esperienza. Stein sembra anticipare le osservazioni di Michel Foucault tali per cui:

la somiglianza non dimora mai stabile in se stessa; resta fissata soltanto se rinvia a un’altra similitudine, che a sua volta ne richiede di nuove di modo che ogni somiglianza ha valore solo in virtù della accumulazione di tutte le altre, e il mondo intero deve essere percorso perché la più tenue delle analogie sia giustificata.<sup>29</sup>

#### 4. La logica del ritratto steiniano

Dopo la precedente contestualizzazione, risulta evidente la differenza abissale tra i due metodi del ritratto, tra quello di Mable Dodge e quello di Gertrude Stein: per la prima, il presupposto (epistemologico) della rassomiglianza non è posto in questione, ma piuttosto è dato per scontato ed è perseguito come valore estetico-affabulatorio; per la seconda, invece, la verosimiglianza è sfidata fino allo spasimo, con un accanimento meta-descrittivo del formarsi delle percezioni

che possa inglobare la soggettività del percipiente più che non la riconoscibilità del percepito.

Nel tentativo di decostruire ogni sedimentazione interpretativa che la lettura del mondo comporta, Stein privilegia l'*immediatezza*, a scapito dell'*evidenza* (che porta sempre con sé una dimensione concettuale e mnestica). Il punto cruciale della sua nuova "composition" riguarda il "come rappresentare non le cose vedute nelle loro associazioni ma le cose realmente vedute, non cose interpretate ma *cose realmente conosciute, nel momento di conoscerle?*".<sup>30</sup> Sembra quasi che il suo ideale punto di partenza sia un ritorno allo "stadio dello specchio" come teorizzato da Lacan, ossia all'inaugurale esperienza di accesso al linguaggio e al mondo, e di formazione dell'io. Sembra anche anticipare le considerazioni di Deleuze sulla pittura di Bacon.<sup>31</sup> Ammirando Picasso, non senza proiezioni identificatorie, narcisistiche e personali, Stein dirà: "Ogni volta che ricominciava, Picasso riprendeva la lotta per rappresentare in un quadro cose vedute, senza associazioni, semplicemente come cose vedute: solo le cose vedute sono conoscenza per Picasso".<sup>32</sup>

Inoltre, con grande originalità, Stein descrive come reversibile e biunivoco il rapporto che lega l'oggetto al soggetto: "Il pittore non concepisce se stesso come esistente in se stesso, il pittore concepisce se stesso come il riflesso degli oggetti che ha messo nei suoi quadri".<sup>33</sup> In breve: l'oggetto rappresentato diventa un 'sintomo identificatorio' di chi (lo) rappresenta, diventa, in un certo senso, la firma del suo sguardo, nel senso per cui opporsi alle associazioni mnestiche e culturali significa inscrivere le proprie descrizioni con una voce inconfondibile.

A tal fine l'artista deve continuamente "vuotarsi", per impedirsi di cristallizzare forme percettive che non gli consentirebbero di vedere in maniera originale. Di Picasso Stein scrive: "È un uomo che ha sempre avuto il bisogno di vuotarsi, di vuotarsi completamente...". E ancora: "Picasso è stato sempre posseduto dal bisogno di vuotarsi, di vuotarsi fino in fondo, di vuotarsi sempre; è così pieno di tale bisogno che tutta la sua vita è la ripetizione di questo svuotamento [...] può vuotarsi di quello che ha creato".<sup>34</sup>

Dunque, il cuore epistemologico che in un certo senso ‘governa’ la logica del ritratto steiniano è rappresentato dalla domanda su *cosa si vede e come si vede*. Non è tanto l’oggetto in sé che determina differenze di percezione e cognizione, quanto la trasformazione soggettiva, culturale ed epocale che imposta l’esperienza percettiva e che determina il visibile. Se l’artista si affida al *déja vu*, smette di essere contemporaneo, smette di essere creativo, e non è un artista.

È ovvio che la portata cognitiva che riguarda la definizione del *visibile* ha un enorme spessore cognitivo ed epistemologico, caratterizzante epoche storiche e produzioni culturali diverse. Il *visibile*, non diversamente dall’ “attualità”, non è un dato ma è un fatto; non è dato ma è fatto. Come suggerisce Derrida, “l’attualità” è la *forma prodotta* della realtà, ossia *la realtà come forma prodotta*. È proprio contro un’idea di realtà come forma prodotta che s’impegna il cognitivismo steiniano. Restituire alla realtà la sua immediatezza preconcettuale costituisce l’imperativo profondo della sua scrittura e pervade il suo pensiero.

## 5. Un nuovo linguaggio contro l’ ‘attualità naturalizzata’

Per concludere, vorrei notare come una profonda ambivalenza attraversi la geniale scrittura di Stein: da un lato troviamo la forza decostruttiva del suo descrivere, che si scaglia contro l’ ‘attualità naturalizzata’ (l’abitudine percettivo-cognitiva); dall’altro, troviamo la forza costruttiva della sua immaginazione, impegnata a mappare possibilità descrittive intentate (perché autenticamente contemporanee).

A livello del “ritratto”, ossia della forma descrittiva maggiormente considerata in questo saggio, va notato come la resistenza creata dalla comprensione del detto porti il ritratto steiniano alla visibilità delle proprie condizioni di ‘finzione’. Stein, secondo le parole di Derrida, ci porta a vedere l’ ‘artefattualità’ di ogni descrizione, e di ogni ritratto.

Inoltre, sono senz’altro straordinariamente anticipatrici delle avanguardie a lei posteriori le indicazioni steiniane che, ben oltre ogni imperativo estetico tradizionale distinguono “[l]a bellezza della realizzazione” (“the beauty of realisation”) dalla “serenità della perfetta bellezza” (“the serenity of perfect beauty”):

La bellezza della realizzazione, mentre viene creata, non è bellezza: diventa bellezza solo quando le cose che vengono dopo sono create a sua immagine. Allora viene riconosciuta come bellezza, grazie alle sue doti di fecondità.<sup>35</sup>

*L'innovazione* creativa non solo non si preoccupa del “bello” esteticamente normato, ma gioca le sue carte nella *possibilità trasformativa* della tradizione, e punta sul futuro di un riconoscimento (comunque “fuori da sé”, lontano dalla brutta, faticosa, spiazzante “bellezza della realizzazione”).

In breve: il “brutto” della nascita (dell'avanguardia), diventa modello del bello a lei successivo. Il “bello” esiste solo come interpretazione, come apprezzamento interpretativo, letteralmente come “ri-conoscimento” dell'ormai avvenuta realizzazione. La bellezza, assente all'inizio, diventa tale quando la realizzazione diventa modello, ‘fa moda’. Il bello non è dote intrinseca dell'oggetto, nemmeno in un quadro.

In questa prospettiva ‘anti-estetica’ si può comprendere anche come l'attenzione alla materialità del prodotto (carta e colore), che di per sé non ha fecondità, si accompagna però alla “leggenda” del quadro, ossia alla fecondità del suo significato:

La carta dura quanto il colore, [...] tutto sommato, alla lunga, nessuno vedrà più il quadro, vedranno la leggenda, la leggenda creata dal quadro, e non farà differenza se il quadro dura o non dura. Lo restaureranno. Un quadro vive per la sua leggenda, non per altro.<sup>36</sup>

“Un quadro vive per la sua leggenda”: io credo che questo sia vero anche di ogni libro che ci viene tramandato, e dunque anche del *Portrait of Mable Dodge at the Villa Curonia*.

Credo anche che, se accettiamo la definizione degli intellettuali fornitaci da Derrida, come coloro i quali “non accettano di valutare la complessità delle cose alle condizioni imposte loro per parlarne”,<sup>37</sup> allora Stein è una grande intellettuale, non solo per come trasformò le condizioni a lei imposte culturalmente per parlare, ma anche per come definì l'artista: “Vedevo tutto questo e capivo una volta

di più che un creatore è contemporaneo, capisce cosa è contemporaneo quando i contemporanei ancora non lo capiscono, ma lui è contemporaneo”.<sup>38</sup>

Il ritratto steininano non è un fermo immagine; è piuttosto “una decostruzione coerente, è un pensiero della singolarità, quindi dell’evento, di ciò che esso in definitiva mantiene d’irriducibile”.<sup>39</sup>

Per questo, straordinariamente, è ancor oggi sia “leggenda” che *avanguardia*.



## Note

- 1 “After a little while I murmured to Picasso that I liked his portrait of Gertrude Stein. Yes, he said, everybody says that she does not look like it but that does not make any difference, she will, he said”. Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, (1933). New York: Vintage Books, 1990, p. 12. Traduzione mia.
- 2 “It is strange about everything, it is strange about pictures, a picture may seem extraordinarily strange to you and after some time not only it does not seem strange but it is impossible to find what there was in it that was strange”. Stein, Gertrude. *Picasso*, (1938). New York: Dover Publications, 1984. Traduzione italiana di Vivianne Di Maio: Stein, Gertrude. *Picasso*. Milano: Adelphi, 1973, p. 24. Queste due edizioni verranno utilizzate anche in seguito, indicando soltanto il numero di pagina della citazione.
- 3 Riporto anche la traduzione di Simona Capelli, che suggerisce un'altra via interpretativa, qui meno convincente – io credo – rispetto alla semiosi globale del testo, ma che è resa ammissibile dalla polisemia del termine inglese “like” (“assomigliare” e “piacere”, ma anche “probabilità”): “C'è la probabilità provata nel piacere della probabilità probabile”, in Stein, Gertrude. *Portrait di Mabel Dodge at the Villa Curonia / Ritratto di Mabel Dodge a Villa Curonia*. A cura di Liana Borghi e Frances Brunton. Firenze: Estro Editrice, 1993, p. 19. Le indicazioni delle pagine delle citazioni del *Portrait* si riferiscono a questa pregevole edizione fiorentina.
- 4 “Almost immediately in Florence Mable began to get acquainted, as she did everywhere, with the misfits as well as the prominent. [...] She collected natives and visitors to Florence almost as she collected valuable artifacts for the Villa Curonia to decorate its every room”. Frazer, Winifred L. *Mable Dodge Luhan*. Boston: Twayne Publishers, 1984, p. 19. Traduzione mia.
- 5 “With her usual determination, she speaks to ‘the indifferent old city’ in words of challenge: ‘I will make you mine’”, in Frazer, Winifred L. *Mable Dodge Luhan*. Cit., p. 18. Traduzione mia.
- 6 “Mable was impressed with both Gertrude’s style – she commented, ‘It is almost frightening to come up against reality in language in

- this way' – and her subjects – 'things hammered out of consciousness into black and white that have never been expressed before'". Cit. in Wagner-Martin, Linda. *Favored Strangers: Gertrude Stein and her Family*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, p. 106. Traduzione mia.
- 7 "She called the work 'as new and strange and big as the post impressionists' and predicted that it would change literature". Wagner-Martin, Linda. *Favored Strangers*. Cit., p. 106. Traduzione mia.
- 8 "In the trio of stories *Three Lives*, written in 1905, and in *The Making of Americans*, the novel begun in 1903 and completed in 1911, Stein is still writing in regular, if singular, English, but by 1912 she had started producing work in a language of her own, one that uses English words but in no other way resembles English as it is known". Malcom, Janet. *Two Lives: Gertrude and Alice*. New Haven & London: Yale University Press, 2007, pp. 9-10. Traduzione mia.
- 9 Questo uso della lingua richiama il concetto di "letteratura minore" teorizzato da Gilles Deleuze e Felix Guattari su Kafka: *Kafka*. Paris: Minuit, 1975.
- 10 Nella traduzione di Simona Capello: "Non essere assorta e poi scordare il daffarsi, il credito e poi il riposo di quell'intervallo, il pressare del suonare quando non c'è gingillo non è accomodare, può esserci abito piacevolmente di classe". Gertrude Stein. *Portrait di Mabel Dodge at the Villa Curonia / Ritratto di Mabel Dodge a Villa Curonia*. Cit., p. 18.
- 11 "Gertrude wrote on the other side of the wall, sitting in candlelight like a great Sybil dim against the red and gold damask that hung loosely on the walls". Cit. in Frazer. *Mable Dodge Luhan*. Cit., p. 26. Traduzione e corsivi miei.
- 12 Nella traduzione di Simona Capelli: "Non c'era quella coperta di velluto quando c'era un capo benvenuto. Il colore era più pallido. Il mobile dirigere non è una distinzione. Il posto è là". Stein, G. *Portrait*. Cit., p. 21.
- 13 Negli anni passati a Baltimora, studiando sotto la guida di William James, Stein si dedicò a esperimenti definiti come "normal motor automatism", ossia allo studio di quegli stati psicologici in cui

l'attenzione è divisa ma simultaneamente coinvolta in due attività che impegnano l'intelligenza. Potremmo definirli stati di 'doppia attenzione'. Ripetutamente Stein ritorna sull'idea di "scrivere e ascoltare" come attività simultanee (ma rifiutando l'idea della scrittura automatica).

- 14 Stein, G. *Picasso*, (1938). Milano: Adelphi, 1973; *Conferenze americane*. Roma: Luccarini, 1990.
- 15 "Nothing changes from one generation to another except the things seen and the things seen make that generation". Stein G. *Picasso*. Cit., pp. 10 e 19.
- 16 "One sees what one sees, the rest is a reconstruction from memory and painters have nothing to do with reconstructions, nothing to do with memory, they concern themselves only with visible things". *Ibid.*, pp. 15 e 25.
- 17 "The nineteenth century having exhausted its need of having a model, because the truth that the things seen with the eyes are the only real things, had lost its significance". *Ibid.*, pp. 10 e 19.
- 18 "The surrealists still see things as every one sees them, they complicate them in a different way but the vision is that of everyone else. [...] Complications are always easy but another vision than that of all the world is very rare. That is why geniuses are rare, to complicate things in a new way that is easy, but *to see the things in a new way that is really difficult*, everything prevents one, habits, schools, daily life, reason, necessities of daily life, indolence, everything prevents one". *Ibid.*, pp. 43 e 78. Corsivi miei.
- 19 "He who could see did not need interpretation". *Ibid.*, pp. 47 e 82.
- 20 "Picasso knows faces as a child knows them and the head and the body. He was then commencing to try to express this consciousness and the struggle was appalling because [...] no one had ever tried to express *things seen not as one knows them* but as they are when one sees them without remembering having looked at them". *Ibid.*, pp. 15 e 25. Corsivi miei.
- 21 "Picasso at this period often used to say that Spaniards cannot recognise people from their photographs". *Ibid.*, p. 14. "Picasso in quel periodo

- diceva spesso che gli spagnoli non sanno riconoscere le persone dalle fotografie”. Stein, G. *Picasso*. Cit., p. 24.
- 22 Locatelli, Carla. “In(de)scrizioni”, in *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*. A cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, 1998, p. 15.
- 23 “The days are wonderful and the nights are wonderful and the life is pleasant”. Stein, G. *Portrait / Ritratto*. Cit., pp. 1 e 15.
- 24 Dodge Luhan, Mable. *European Experiences*, Vol. 2 di *Intimate Memories*. New York: Harcourt, 1935. Rilevante anche il Vol. 3 di *Intimate Memories*. New York: Harcourt, 1936.
- 25 “Gertrude Stein was prodigious. Pounds and pounds and pounds piled up on her skeleton – not the billowing kind, but massive, heavy fat. She wore some covering of corduroy or velvet and her crinkly hair was brushed back and twisted up high behind her jolly, intelligent face. She intellectualized her fat, and her body seemed to be the large machine that her large nature required to carry it”; d’altro canto, Alice B. Toklas “looked like Leah, out of the Old Testament, in her half Oriental get-up.” *Ibid.*, pp. 324-325. Traduzione mia.
- 26 “Un oggetto aperto stabilisce la perdita che c’era quando il vaso non era dentro il posto”. Stein. *Portrait / Ritratto*. Cit., p. 20.
- 27 “Una bottiglia che ha tutto il tempo per stare aperta non la si mostra così chiaramente quando c’è del verde là. Questo non è il solo modo di cambiarla”, *Ibid.*, pp. 16-17.
- 28 Anche qui riporto la variante traduttiva di Simona Capelli: “Tanto respirare non ha lo stesso posto quando c’è così tanto iniziare. Tanto respirare non ha lo stesso posto quando il finire va scemando. Tanto respirare ha lo stesso posto e non deve esserci tanta suggestione. Ci può essere là l’abitudine che c’è se non c’è bisogno di riposare”. *Ibid.*, p. 15.
- 29 Foucault, Michel. *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*. Milano: BUR, 1967, pp. 44-45.
- 30 “How to express not the things seen in association but the things really seen, not things interpreted but *things really known at the time of knowing them?*” Stein, G. *Picasso*. Cit., pp. 36 e 69. Corsivi miei.

- 31 Lacan, Jacques. *La cosa freudiana e altri scritti*, (1966). Torino: Einaudi, 1972; Deleuze, Gilles. "Painting and Sensation", in *The Deleuze Reader*. A cura di Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1993, pp. 187-192.
- 32 "Picasso commenced again he recommenced the struggle to express in a picture the things seen without association but simply as things seen and it is only the things seen that are knowledge for Picasso". Stein, G. *Picasso*. Cit., pp. 35 e 68.
- 33 "The painter does not conceive himself as existing in himself, he conceives himself as a reflection of the objects he has put into his pictures". *Ibid.*, pp.4 e 12.
- 34 He is a man who always has need of emptying himself, of completely emptying himself". *Ibid.*, p. 5; p.14. E ancora: "Picasso was always possessed by the necessity of emptying himself, of emptying himself completely, of always emptying himself, he is so full of it that all his existence is the repetition of a complete emptying [...] but he can empty himself of what he has created". *Ibid.*, pp. 32-33 e 65.
- 35 "The beauty of realisation during its creation is not beauty, it is only beauty when the things that follow it are created in its image. It is then that it is known as beauty on account of its quality of fecundity". *Ibid.*, pp. 36 e 70.
- 36 "Paper lasts quite as well as paint [...] after all, later, no one will see the picture, they will see the legend of the picture, the legend that the picture has created, then it makes no difference if the picture lasts or does not last. Later they will restore it, a picture lives by its legend, not by anything else". *Ibid.*, pp. 27 e 58-59.
- 37 Derrida, Jacques. "Artefattualità", in Jacques Derrida e Bernard Stiegler. *Ecografie della televisione*. Milano: Raffaello Cortina, 1997, p. 7.
- 38 "Yes I saw and once more I knew that a creator is contemporary, he understands what is contemporary when the contemporaries do not yet know it, but he is contemporary". Stein, G. *Picasso*. Cit., pp. 50 e 86.
- 39 Jacques Derrida. "Artefattualità" . Cit., p. 6.

## Riferimenti bibliografici

- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Kafka*. Paris: Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles. "Painting and Sensation", in *The Deleuze Reader*. A cura di Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1993.
- Derrida, Jacques. "Artefattualità", in Jacques Derrida e Bernard Stiegler. *Ecografie della televisione*. Milano: Raffaello Cortina, 1997.
- Dodge Luhan, Mable. *European Experiences*. Vol. 2. *Intimate Memories*. New York: Harcourt, 1935.
- Foucault, Michel. *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: BUR, 1967.
- Frazer, Winifred L. *Mable Dodge Luhan*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Lacan, Jacques. *La cosa freudiana e altri scritti*, (1966). Tr. It. di G. Contri e S. Loaldi. Torino: Einaudi, 1972.
- Locatelli, Carla. "In(de)scrizioni", in *Descrizioni e iscrizioni: Politiche del discorso*. A cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, 1998, p. 15.
- Malcom, Janet. *Two Lives: Gertrude and Alice*. New Haven & London: Yale University Press, 2007.
- Stein, Gertrude. *Conferenze americane*. Roma: Luccarini, 1990.
- Stein, Gertrude. *Picasso*, (1938). New York: Dover Publications, 1984. (Tr. It. di Vivianne Di Maio: Gertrude Stein. *Picasso*. Milano: Adelphi, 1973).
- Stein, Gertrude. *Portrait di Mabel Dodge at the Villa Curonia / Ritratto di Mabel Dodge a Villa Curonia*. A cura di Liana Borghi e Frances Brunton. Firenze: Estro Editrice, 1993.
- Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, (1933). New York: Vintage Books, 1990.
- Wagner-Martin, Linda. *Favored Strangers: Gertrude Stein and her Family*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

Valeria Bruni

## **All'origine dell'avanguardia: modernismo e codice della forma in Roger Fry**

Roger Elliot Fry, personalità di rilievo del gruppo di Bloomsbury, elaborò la propria concezione artistica, che molto peso avrebbe avuto per lo sviluppo culturale inglese,<sup>1</sup> partendo da assunti 'tradizionali' rivisti alla luce della sua contemporaneità.

Nato nel 1866<sup>2</sup> fu indirizzato dal padre verso gli studi scientifici, fatto questo che avrebbe avuto la sua importanza anche nell'approccio all'arte. A quest'ultima si appassionò, invero, abbastanza presto, grazie ad alcuni suoi professori, come J. H. Middleton che possedeva dipinti di pittori fiamminghi e primitivi italiani, oltre ad una collezione di fotografie sulla pittura del Bel Paese.

Deciso come era a studiare arte, Fry fu introdotto, su consiglio di alcuni artisti amici di famiglia, quali Briton Rivière e Herbert Marshall, all'Applegarth Studio di Hammersmith istituito dal pittore Francis Bate, autore fra l'altro, nel 1887, del *pamphlet* "The Naturalistic School of Painting". Così come emerge anche da questo testo, le posizioni di Bate – l'osservazione dei colori nell'ombra, la necessità di trovare l'ispirazione nella realtà e non nella letteratura – erano estremamente progressiste, debitrice dei suoi rapporti con esponenti dell'impressionismo francese; non a caso a Londra Bate, in una società artistica ancora dominata dagli ultimi pittori vittoriani quali Sir Leighton e Alma Tadema, era in contatto con Whistler, al quale – appunto – si deve gran parte del rinnovamento artistico inglese di fine Ottocento. In questi anni nasce a Londra il "New English Art Club", un'associazione di artisti che si propone di ammodernare le istanze artistiche locali di cui fanno parte, tra gli altri, Charles Shannon, Walter Sickert e John Singer Sargent, cioè le

punte di diamante della nuova pittura inglese. L'ambiente è infatti fortemente orientato verso l'arte moderna francese, come evidenzia anche la mostra *London Impressionists* del 1891 dove esposero molti di loro, compreso il maestro di Fry.

In questo contesto nascono le prime esperienze artistiche di Fry, che cominciò la sua attività di pittore rivolgendo un occhio attento a Whistler – basti vedere il ritratto che fece alla sorella Margery intorno al 1890 – e a Bate, soprattutto nei soggetti di paesaggio (*Near the Villa Madama*, 1891), dove comincia ad eliminare i dettagli privilegiando la visione di insieme. Nello stesso tempo Fry si dedica alla scrittura sull'arte, con particolare riguardo a quella antica. Nel 1891 compie il suo primo viaggio in Italia, a Roma, dove incontra Giovanni Costa e la bellissima Marie Stillman,<sup>3</sup> pittrice a sua volta, nonché modella di Rossetti e Burne-Jones, per scendere poi a Pompei, Amalfi, Sorrento, fino alla Sicilia. Verrà anche a Firenze con lo scopo preciso di vedere le Cappelle Medicee, la Biblioteca Laurenziana (considera Michelangelo il più grande architetto dopo i Greci)<sup>4</sup> e la *Primavera* del Botticelli, quasi a verificarne dal vero la bellezza assoluta che aveva percepito nelle riproduzioni. Un lungo viaggio nella penisola lo porterà a Lucca, Volterra, Prato, Ravenna (anni dopo paragonerà la capacità espressiva dei mosaici a quella dei post-impressionisti), fino a Venezia, dove incontra Horatio Brown, esperto di arte e storia della città lagunare, e John Addington Symonds, al quale si riferirà nella stesura del suo libro su Giovanni Bellini. Roger Fry sarà incaricato di scrivere la monografia su questo pittore nel 1898, anno in cui accade almeno un'altra cosa importante per la sua vita professionale: a Firenze<sup>5</sup> conosce Bernard Berenson (che trova il coraggio di contattare proprio grazie all'incarico per il libro sul Bellini).<sup>6</sup>

L'incontro con l'importante storico dell'arte segna un'evoluzione nel carattere estetico-critico dell'approccio all'arte di Fry che, proprio nella teoria di questi, trovò le basi per 'codificare' il moderno.<sup>7</sup> Solo di un anno maggiore di lui, Berenson, nato appunto nel 1865 nei pressi di Vilnius, trasferitosi poi con la famiglia a Boston e laureatosi all'Università di Harvard, godeva già di grande e conso-



lidata fama. Autore di importanti libri sull'arte italiana, soprattutto del Rinascimento, esercitava la sua influenza di *connoisseur* nei colti ambienti cosmopoliti fiorentini e non (a lui si deve molto del collezionismo d'Oltreoceano, basti pensare al suo rapporto con Isabella Stewart Gardner).

Fry e Berenson divennero amici, e per alcuni anni il loro fu un legame molto stretto: quando il secondo si sposò con Mary Costelloe nel 1900, il primo dipinse un piatto come dono per le loro nozze, la cui decorazione allude ai loro comuni interessi.<sup>8</sup> I rapporti si ruppero tre anni dopo,<sup>9</sup> per alcuni articoli pubblicati sul *Burlington Magazine* che offesero il suscettibile Berenson. Quest'ultimo ritenne responsabile degli attacchi contro di sé proprio Roger Fry, personalità indubbiamente influente nella politica editoriale della rivista, nella quale peraltro lui stesso godeva di altrettanta considerazione.<sup>10</sup> Berenson avrà parole infiammate contro l'ex amico, e ne parlerà male anche molti anni dopo nei suoi Diari dove si scaglierà addirittura contro tutto il gruppo di Bloomsbury,<sup>11</sup> definendo Fry il più perfido ed ipocrita dei suoi nemici, che cercava di sottrargli autorità nell'ambiente antiquario di Bond Street, per potersene a sua volta impossessare.<sup>12</sup>

Non fu di questo che Fry si impadronì, né a dire il vero si impadronì di alcunché: piuttosto rimase folgorato dal concetto di "valori tattili", elaborato dal grande storico di origini lituane, che gli aprì la strada per arrivare ad una personale e più definita concezione dei valori artistici. Ne *I pittori italiani del Rinascimento*, nella parte relativa alla pittura fiorentina, Berenson introduce un capitolo dove spiega quella che deve essere una delle condizioni fondamentali della pittura che per lui, appunto, è "un'arte che cerca di offrire una convincente impressione di realtà estetica servendosi soltanto di due dimensioni", che permetta di recuperare su una superficie dipinta quello che impariamo inconsciamente da bambini, cioè "l'intimo rapporto fra il tatto e la terza dimensione". Il ruolo del pittore è, dunque, quello di costruirla: "E non può conseguire tale effetto che allo stesso modo nel quale noi decifriamo visivamente la realtà; dando, cioè, valori tattili alle impressioni della retina [...]. Ne consegue che nell'arte della pittura [...] quello che conta è stimolare in qualche

modo la coscienza dei valori tattili”. Aggiunge poi Berenson che con i pittori fiorentini del Rinascimento, “sappiamo cosa si tocca”. Non sarà ovviamente questo l’unico apporto della teoria berensoniana sulla critica inglese in generale, e fryana in particolare. Berenson, infatti, auspica che la pittura sappia suscitare delle “sensazioni immaginarie”, per le quali è importante la psicologia e dove, oltre al fattore tattile, devono trovare posto il senso del movimento e la composizione dello spazio, definizione questa dalle ampie implicazioni: “La composizione spaziale è l’arte che umanizza il vuoto, e ne fa un Eden, una solenne dimora, dove il nostro essere superiore può infine rifugiarsi: un rifugio non soltanto piacevole e misurato ai quotidiani bisogni, come le case dei più felici tra noi; ma un luogo esaltante e glorioso, dove vivere di vita ideale”.<sup>13</sup>

Partendo da questi spunti della teoria berensoniana, Fry arriva ai concetti di “disegno costruttivo” e “idea plastica” che svilupperà sia in senso teorico che pratico. La ricerca di una composizione formale capace di trasmettere all’osservatore l’essenzialità delle cose e le emozioni dell’artista diventa il fulcro della sua indagine che, dopo aver percorso diverse strade, sembra trovare la soluzione nell’opera di Cézanne.

Quando Fry abbia visto per la prima volta i dipinti di Cézanne non si sa esattamente. Non ricorda di averli visti durante il suo soggiorno di studio nella parigina Académie Julian nel 1892; non fa cenno alla mostra londinese del 1898. Non risulta che li abbia visti a Firenze, città che ‘possedeva’ il maggior numero di Cézanne al mondo. Fry fu amico di Loeser (che incontrò per la prima volta a La Roche Guyon nel 1894), un collezionista, appunto, che nelle stanze private della sua dimora fiorentina, accessibili agli amici,<sup>14</sup> raccoglieva opere di questo autore. Senza dimenticare l’interesse di Berenson per l’artista di Aix: pur non acquistando alcuna opera, ritenendole poco adatte ad una villa toscana, ne comprese a fondo il valore,<sup>15</sup> tanto da suggerire a Leo Stein che era a Parigi, di andare a vedere la mostra nella galleria di Vollard (1904). Si può tutt’al più supporre che Fry li abbia visti in occasione dell’Esposizione di arte francese organizzata a Londra da Durant-Ruel nel 1905 dove furono esposte opere del Maestro relative agli anni 1873-77.

Sicuramente, comunque, Fry vide i Cézanne per lui più rappresentativi, molto probabilmente quelli dell'ultimo periodo, in occasione di un'altra mostra alla *International Society Exhibition* (quella del 1906), e furono questi che, forti del senso architettonico del disegno e della composizione, gli permisero di risolvere il suo decennale problema di lavoro come pittore, cioè l'usare una visione moderna con il senso costruttivo degli antichi maestri, e continuare a pensare l'evoluzione dell'arte soprattutto attraverso la costruzione formale ed il disegno.

Cézanne, dunque, segna il punto di snodo di una visione artistica che in Fry si fa sempre più coerente, e che unisce la pratica alla teoria. Dal punto di vista teorico Fry tornerà più volte su Cézanne con articoli sul *Burlington*, tra i quali spicca l'introduzione al testo di Maurice Denis, da lui stesso tradotto,<sup>16</sup> ed un 'tardivo' libro monografico che uscirà appunto nel 1927.<sup>17</sup> Quest'ultimo, in un certo senso, avrà carattere conclusivo, potendo dare ormai, a poco più di venti anni dalla morte, una visione storicizzata del pittore. Fry analizza i quadri dei diversi periodi, con lo stessa attenta meticolosità che si può mettere nello studio di un artista del passato del quale si voglia ricostruire il *corpus*.<sup>18</sup> Rintraccia infatti nei primi acquerelli dell'artista la diretta premessa dei lavori ad olio del suo periodo più rigoroso, quello che va dal 1883 al 1887, quando cioè ad Aix en Provence Cézanne si concentra sempre di più nella ricerca di salde forme pittoriche, plasticamente modellate dal colore.

Al crescente approfondimento teorico di Fry sull'argomento, corrisponde anche una maturazione sul piano pratico. Non a caso, subito dopo la mostra all'*International Society* del 1906, le sue opere pittoriche si fanno sempre più 'cézaniane', presentando la tipica scomposizione per piani riconoscibile nel pittore di Aix. Tutto ambisce ad un minimalismo rappresentativo, e al soggetto viene tolto ogni anelito di sogno o misticismo. Spariscono, infatti, le apparenti arcadie delle opere del periodo precedente, in qualche modo legate al mondo simbolista di matrice soprattutto francese. Se si guarda l'opera *The Valley of the Seine* (1896), la rappresentazione dei cavalli in primo piano, con le loro forme morbide e tondeggianti del tutto

prive del dettaglio anatomico, rimandano immediatamente a quelle del gruppo di Pont-Aven. In *Blythburgh, the Estuary* (1892), fonte di ispirazione sembrano essere soprattutto i Nabis per l'uso del colore, steso con ampie campiture piatte su forme bidimensionali, impreziosito da un certo decorativismo di afflato orientale nella simmetrica disposizione delle zone di colore che compongono gli alberi in primo piano. Un linguaggio pittorico, il suo, che non aveva ancora trovato una coerenza stilistica e che cercava, nella sperimentazione di tanti esempi, una propria autenticità. Basti pensare ad altri due lavori degli anni Novanta, assai dissimili fra loro e da quelli già citati. Il primo *Portrait of Edward Carpenter*, datato 1894, risente fortemente dell'influenza di Whistler e di Sickert,<sup>19</sup> per il modo di scorciare le figure e gli ambienti; il secondo *The pool* (1899), è ancora più difficile da classificare. Piccole figure collocate in un giardino dall'enorme vasca, rimandano stilisticamente alle esperienze del classicismo seicentesco, da Annibale Carracci a Poussin, ma la costruzione per diagonali, l'atteggiamento teatrale di certe figure, sembrano frutto di una riflessione sull'arte veneta del tardo '500, da Tintoretto a Veronese, e della loro riscoperta nel Settecento francese, epoche artistiche non a caso molto indagate da Manet e dagli Impressionisti.

Nei quadri successivi al 1906, e ancor più in quelli realizzati intorno al 1910, Fry riesce a trovare una propria coerenza stilistica eliminando progressivamente qualsiasi orpello, nel tentativo di raggiungere l'essenzialità formale dei soggetti, fossero essi paesaggi o ritratti (genere quest'ultimo nel quale Roger Fry seppe trovare la sua migliore cifra stilistica). Basti vedere *The White Road* (1912), o il *Portrait of Vanessa Bell* (1916), dove la scomposizione dei piani e dei volumi, risolta attraverso il colore, riassume in sé ciò che Fry aveva recentemente assimilato.

Sono anni decisivi per l'elaborazione teorica fryana; anni molto intensi durante i quali lavora in America per la costituzione delle collezioni del Metropolitan Museum di New York, senza perdere di vista il contemporaneo e nei quali scrive il suo unico saggio di estetica (non si considerò mai un estetologo). In "An Essay in Aesthetics", del 1909, sostiene che dopo l'esperienza impressionista, che aveva dissol-

to gli oggetti nella ricerca della sensazione, questi dovessero essere ricondotti a certi principi artistici quali il ritmo della linea, la posizione nello spazio, il chiaroscuro e il colore, cioè a quegli elementi classici della pittura che secondo il nostro autore erano gli unici capaci di trasferire "l'emozione estetica" dell'artista all'osservatore. Tornerà più volte sul valore dell'Impressionismo, con giudizi elogiativi, riconoscendo a quel movimento il merito di aver aperto agli artisti moderni la strada che permette loro di non cercare di "imitare la forma, bensì di crearla; non di imitare la vita, ma di trovarne un equivalente";<sup>20</sup> anche se successivamente sosterrà che "[...] a questi grandi vantaggi che l'arte deve all'Impressionismo, possiamo contrapporre il fatto che il metodo pseudo-scientifico ed analitico di questi pittori obbligò gli artisti ad accettare quadri privi di disegno e di costruzione formale, ad un punto quale prima mai era stato concesso".<sup>21</sup>

È da questo insieme di riflessioni che nasce l'idea di portare in Inghilterra una mostra ricognitiva sull'arte francese contemporanea. L'esposizione, per la quale conierà il termine "post-impressionismo",<sup>22</sup> si aprì sul finire del 1910 nelle londinesi Grafton Galleries. Il titolo completo *Manet and the Post-Impressionists* è assai esplicito della sua visione dell'arte. Cézanne, al quale riconduce gli esiti più riusciti di questa rivoluzione, non deriva tanto dall'Impressionismo, quanto da Manet che per primo annuncia un nuovo modo di dipingere dove gli stanchi stilemi accademici, sembrano subire la prima grande incrinatura.

Sarà soprattutto in occasione della seconda mostra sul post-impressionismo nel 1912, che la teoria di Fry si chiarirà ancora di più, offrendo una lettura storica della propria contemporaneità. Nato studente di scienze, e perciò, per statuto, ricercatore di un processo logico,<sup>23</sup> oltre che profondo conoscitore di Giorgio Vasari,<sup>24</sup> applica all'analisi dell'arte dei suoi contemporanei un simile sistema evolutivo, contribuendo così alla definizione del paradigma modernista anglosassone che troverà nel saggio "Modernist Painting" (1959), di Clement Greenberg,<sup>25</sup> la sua conclusione teorica.

Fry cerca il filo rosso che lega il passato al presente, nel perpetuarsi della classicità, apprezzando soprattutto lo stile di quei maestri che,

come scrive Electra Cannata, nell'introdurre la prima traduzione in italiano di *Vision and Design*, "accentuarono gli elementi formali del quadro e conferirono alla linea un preciso valore di composizione. Fra questi spiccano in primo piano i pittori del nostro Rinascimento, in modo particolare gli artisti fiorentini dai quali trae le sue prime scaturigini l'arte moderna".<sup>26</sup>

È, dunque, un tipo di ricerca che si ritrova nei post-impressionisti francesi che: "[...] in virtù del carattere non narrativo della loro arte che consisteva soprattutto di paesaggi e nature morte, hanno trovato il modo di presentare lo spirito classico nella sua forma più pura. La storia dell'arte è la lenta rimozione di tutto quello che non è essenziale, finché quanto è essenziale all'arte possa emergere in tutto il suo splendore per coloro che sapranno raccoglierlo".<sup>27</sup> È questo che cerca Fry che, nella prefazione al catalogo della seconda mostra sul post-impressionismo, non a caso scrive: "Sebbene qui non si possano trovare dirette reminiscenze di un Poussin, pure il suo spirito sembra rivivere nell'opera di artisti come Derain",<sup>28</sup> evidenziando, appunto, la continuità fra l'ieri e l'oggi, che si ribadisce anche nel colto parallelo fra il passaggio dall'impressionismo greco-romano al formalismo bizantino, e l'opera di Cézanne che inaugura una rivoluzione simile con "il ritorno ai principi del disegno e dell'armonia strutturali".<sup>29</sup>

Un mutamento che Fry sente come desiderio di ricondurre su percorsi ben precisi un'arte che non perda di vista la rappresentazione, che sia costruita su "valori tattili", un'arte reale<sup>30</sup> come talvolta lui stesso la definisce, in grado di parlare il linguaggio del presente. E non è certo un caso se la ricerca di un linguaggio pittorico autonomo, che non gli sembra di trovare mai,<sup>31</sup> in una sorta di inadeguatezza di fronte a tutto ciò che il 'moderno' stava tirando fuori, lo porterà verso una produzione di tipo cubista, che abbracciò per un breve periodo, per poi ritornare negli anni della guerra a formulazioni pittoriche che ridefinivano la norma, mentre la sua analisi si fa sempre più strettamente formalista, anche se non raggiungerà i 'vertici' concettuali già espressi nel saggio "Art" da Clive Bell.

La forma significante e perciò autonoma proposta da Bell<sup>32</sup> è, per Fry, una esasperazione. Ritenerne che la forma parli di per sé indipen-

dentemente dal contenuto aprirebbe la strada all'astrazione,<sup>33</sup> con implicazioni che non rientrano nella logica e nel percorso fryano, che appunto si radicalizza nella ricerca di un legame con il classico. In ogni sua scelta e giudizio, sia che si tratti di suggerire alla National Gallery di Londra l'acquisto di un quadro di Renoir,<sup>34</sup> sia di considerare l'opera di Matisse alla luce di un rinnovato interesse del pittore francese per la composizione e i volumi, sia di vedere la discendenza del cubismo dalla visione prospettica di Paolo Uccello, emerge la ricerca di un'arte che abbia come prerogativa l'integrazione con il paradigma evolutivo del modernismo, istituito da Winckelmann quando storicizza l'idea seicentesca del 'classico'.

Dimostrazione di questo iter di pensiero è la mostra *The New Movement in Art* da lui organizzata nel 1917 a Birmingham e a Londra, dove Fry esclude dagli inviti non solo gli 'avanguardisti' inglesi, quali Lewis,<sup>35</sup> Spencer o Bomberg, ma anche Picasso e Matisse. Questa sua radicalizzazione della ricerca di un'arte moderna che rispondesse a un disegno evolutivo del "canone" fu criticata persino da Clive Bell, che pure negli stessi anni pubblicava articoli dove tornava verso interessi più classici. Ma in realtà questa non è che la logica conclusione di un percorso che non ha mai rifuggito la norma, cercando al suo interno un linguaggio che si adeguasse ai tempi moderni, senza per questo cadere, all'inizio degli anni Venti, sulle posizioni di ritorno all'ordine che si stavano annunciando. Non è dunque un caso se proprio nel 1920 Fry sentirà la necessità di pubblicare una raccolta di saggi, scelti fra i molti che aveva scritto, in *Vision and Design*. Questo libro si conclude con un capitolo intitolato "Retrospectiva", dove Fry tira le somme di quanto ha scritto e fatto, nella ricerca di una coerenza di pensiero ed azione, con toni anche umili, nella convinzione che l'opera d'arte non si può comprendere o spiegare fino in fondo; e che l'operare dell'artista, la sua necessità di esprimere la propria "emozione estetica", travalica ogni possibilità di spiegazione logica, sfociando in una sorta di misticismo, argomento non di sua pertinenza, tanto che chiude il saggio e il libro con una breve, ma chiarificatrice frase: "Sull'orlo di questo abisso m'arresto".<sup>36</sup>

## Note

- 1 Non è forse un caso se molte saranno le suggestioni cézariane nel romanzo *Il Faro* di Virginia Woolf, soprattutto riguardo al personaggio della pittrice Lily Briscoe, che sembra ingaggiare una vera e propria lotta nell'esecuzione di uno dei suoi quadri fra le masse delle varie forme e il loro bilanciamento. Inoltre, in una lettera a Roger Fry (27 maggio 1927) la scrittrice, sempre riguardo allo stesso testo, afferma “[...] occorre una lingua centrale che percorra il libro per tenere insieme il disegno [...]”; e sarà ancora più esplicita nel suo diario “[...] sono arrivata al fondo delle mie capacità e ho messo le mie forme al loro giusto posto” (7 novembre 1928). Cfr. Dunn, *Jane. Sorelle e complici: Vanessa Bell e Virginia Woolf*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995, pp. 208-209.
- 2 Per maggiori informazioni sulla biografia di Roger Fry, si veda Spalding, Francis. *Roger Fry: Art and Life*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- 3 Fry, invero, la troverà un po' anemica. Cfr. Spalding, Francis. Cit., p. 35.
- 4 Lo scrive all'amico Dickinson in una lettera datata 21 aprile 1891. Cfr. Suttun, Denys (ed). *Letters of Roger Fry*. New York: Random House, 1972, pp. 140-141.
- 5 Roger Fry farà frequenti e talvolta anche lunghi soggiorni a Firenze. Come molti stranieri anche lui sottoscriverà un abbonamento al Gabinetto Vieusseux, come attesta la sua firma nel Libro dei Soci in data 28 ottobre 1899.
- 6 Bisogna aggiungere che due anni prima, nel 1896, aveva conosciuto quella che diventerà sua moglie, Helen Coombe, pittrice e decoratrice di vetrate che faceva parte del circolo artistico che si riuniva intorno a Herbert Horne, architetto fra l'altro della chiesa di Bayswater Road vicino a Marble Arch, di chiara ispirazione rinascimental-fiorentina. Fra Fry e Horne nascerà una profonda amicizia, legata alla reciproca stima. Il giovane Roger riconoscerà sempre i meriti del 'maestro', come ribadisce nell'epitaffio che gli dedicherà in occasione della morte, avvenuta nel 1916. Cfr. Fry, Roger. “Mr. H. Horne and



Mr. William Cleverly Alexander”, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. XXIX, 1916, pp. 81-82. Sempre nel 1896, inoltre, Fry organizza una mostra al Bijon Theatre di Cambridge dove espone giovani artisti inglesi irriguardosi nei confronti dei dogmi artistici. Questa suscita un certo scandalo, quasi ad anticipare quello scaturito poi dalla prima mostra sul post-impressionismo da lui stesso organizzata e curata.

- 7 Nel privilegiare gli aspetti ‘fiorentini’ della sua formazione non si vogliono escludere ovviamente tutti gli altri, qualunque apporto essi abbiano determinato. Dal socialista Edward Carpenter, a George E. Moore (autore fra l’altro di “Modern Art”, apparso sulla *Cambridge Review*, del quale Fry apprezzò molti aspetti, ma che ritenne inadeguato nei confronti di Monet e del puntinismo; saggio che gli offrì poi la possibilità di scrivere, a sua volta, sul *Fortnightly Review* “The Philosophy of Impressionism”, forse uno dei suoi primi saggi sull’arte contemporanea), a Denman Ross, autore di *Theory of Pure Design* (pubblicato solo nel 1907), a Matthew Prichard, interessato più all’aspetto esoterico e misterico dell’arte (amò in modo particolare le monete bizantine), a George Santayana che con il suo *The Sense of Beauty* fu di fondamentale apporto nella prefazione fryana ai *Discorsi* del pittore Joshua Reynolds. Questi e molti altri contribuirono, in qualche modo, a generare un pensiero estetico di straordinaria individualità e originalità.
- 8 Il piatto si trova ancora oggi a Villa I Tatti, la dimora fiorentina di Berenson, nella camera privata di Mary. Vi è rappresentato il *Giardino del Paradiso*, in stile gotico quattrocentesco. Sulla circonferenza una dedica testimonia l’affetto sincero che li lega.
- 9 Si incontrarono ancora anni dopo almeno in due occasioni: una quando Fry, allora consulente del Metropolitan Museum di New York, insieme a Pierpont Morgan, venne in Italia per alcune acquisizioni (ed anche in questa occasione ebbero uno scontro su un’opera del Beato Angelico ritenuta autografa da Berenson ma non da Fry e Horne), e l’altra quando fu a Firenze insieme ai coniugi Bell e Duncan Grant. Continuarono, inoltre, a scriversi in maniera cortese ma fredda.

- 10 *The Burlington Magazine for Connoisseurs* esce per la prima volta nel Marzo 1903. Edito da Robert Dell annovera nel Comitato Scientifico sia Roger Fry che Bernard Berenson. A dimostrazione della considerazione che quest'ultimo godrà nella redazione e nel comitato della rivista, basti pensare che il primo numero si apre con il suo articolo "Alunno di Domenico". Va, inoltre, ricordato che la grafica della nuova pubblicazione fu affidata interamente a Herbert Horne, che scelse i caratteri, la copertina, i capilettera a motivi vegetali che rimarranno fino al 1944.
- 11 Se l'opinione di Berenson sul gruppo di Bloomsbury è negativa, nonostante i rapporti di parentela – sua cognata aveva infatti sposato Bertrand Russell – è però curioso notare che la sua figlioccia, Karin Costelloe, indossava gli abiti disegnati da Vanessa Bell per gli Omega Workshop. Questi laboratori di artisti-artigiani furono aperti nel 1913 grazie all'impegno di Fry che intendeva così ripercorrere le esperienze di William Morris e aggiornare il gusto in Inghilterra. Altra fonte di ispirazione fu l'analoga iniziativa parigina, la Poiret Ecole Martine, con la quale Fry si augurava di poter collaborare. Sembra inoltre non essergli stata del tutto estranea, nella costituzione degli Omega, la visita che fece al Salon parigino del 1912, quello che di fatto consacrò il Cubismo. Nella sala dedicata ai pittori cubisti vide infatti la Casa Cubista, realizzata fra gli altri da Raymond Duchamp-Villon e André Mare, che gli permise di riflettere ulteriormente sulla possibilità di applicare le forme del 'moderno' ad ogni aspetto della vita. Del resto la casa ad ambientazione cubista ebbe riscontri molteplici nella società di allora. Basti pensare, a tal proposito, al film comico girato da Georges Monca, *Regardin peintre cubiste*, del 1912, che appunto narra di un pittore accademico 'illuminato' dalle esperienze cubiste che trasforma il suo studio, ma anche i suoi abiti e quelli della governante, in altrettante opere cubiste. Tornando ai commenti sui vestiti di Karin Costelloe, è altrettanto interessante notare la negativa e netta presa di posizione di fronte a questi abiti di Virginia Woolf, in qualche modo sempre in antagonismo con la sorella Vanessa. Le scrive infatti in una lettera datata 1916: "Mio Dio! Di che tinte sei responsabile! I vestiti di Karin mi hanno quasi fatto uscire gli occhi dalle orbite: una gonna a righe delle più brutte tonalità del rosso e del giallo, con una camicetta

- verde pisello sopra, e uno sgargiante fazzoletto sulla testa, secondo il gusto più audace della moda. Mi atterrò strettamente al color tortora e vecchia lavanda, con collarino di pizzo e polsini di batista”. Cfr. Dunn, *Jane. Sorelle e complici*. Cit., p. 306.
- 12 “[...] the way Roger Fry resented my authority in Bond Street, and as good as declared war against me if I did not leave London to him”. “[...] the most perfidiously hypocritical of my enemies, like Roger Fry, seldom published anything not inspired by the wish to assert himself against me”. Cfr. Berenson, Bernard. *Sunset and Twilight*. Hamilton, 1964, ora in Spalding, Francis. *Roger Fry*. Cit., p. 69. Neppure molti anni dopo Berenson sembra aver del tutto perdonato. Sempre nei suoi Diari che raccontano un viaggio in Sicilia fatto nel 1953, dovendo ammettere che fu Roger Fry il primo ad attribuire la Pala di San Cassiano del Museo Correr (Venezia) a Antonello da Messina, scrive un po' velenosamente: “Dunque, onore a Roger Fry, il pittore e saggista inglese mancato a Londra nel 1934, che fu il primo a trovarla”. Berenson, Bernard. *Viaggio in Sicilia*. Milano: Leonardo Editore, 1991, p. 15.
- 13 Berenson, Bernard. *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: Rizzoli, 1997, pp. 65, 66, 67 e 78.
- 14 A tal proposito si vedano i ricordi di Leo Stein. Cfr. Stein, Leo. *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*. New York: Crown, 1947, p. 157.
- 15 È in questo senso significativo l'accostamento che Berenson fa tra Antonello da Messina e ciò che comporta il suo soggiorno a Venezia per lo sviluppo dell'arte locale, e Cézanne e l'influenza sull'arte dei primi del Novecento: “Nel 1474, o al più tardi, nel 1475, Antonello andò a Venezia, dove la sua pala d'altare per San Cassiano fu un avvenimento straordinario quanto la presentazione al pubblico di certe tele di Cézanne, nella Parigi dei tempi nostri”. Cfr. Berenson, Bernard. *Viaggio in Sicilia*. Cit., 1991, p. 16.
- 16 Il saggio di Maurice Denis “Cézanne” era stato pubblicato su *L'Occident* nel Settembre del 1907. Fry lo traduce nel 1910 in due puntate, rispettivamente nel N. LXXXI Vol. XVI, pp. 207-219 e nel N. LXXXIII Vol. XVI, pp. 275-280. Nell'introdurlo ai lettori del

*Burlington Magazine* aggiunge anche delle immagini di quadri di Cézanne che spiega in maniera quasi didattica, con riferimenti alle fonti del maestro di Aix. Questo sembra preludere a ciò che farà nella monografia del 1927.

- 17 Fry, Roger. *Cézanne: A Study of his Development*. London: Hogarth Press, 1927.
- 18 In tutto questo gli è sicuramente servita l'esperienza di studi fatta nella sua gioventù, quando si dedicava intensamente all'analisi dell'arte antica, pian piano abbandonata in favore di quella moderna.
- 19 Nel 1893 Fry seguì un corso di pittura presso il suo *atelier*.
- 20 Fry, Roger. "L'Arte e la vita", ora in *Visione e Disegno*. Milano: Alessandro Minuziano Editore, 1947, p. 38.
- 21 *Ibid.*, p. 40.
- 22 Pensato insieme ad altri, fra i quali Clive Bell, Fry avrebbe preferito il termine "espressionismo", non gradito però al resto del gruppo. Cfr Spalding, Francis. *Roger Fry*. Cit., p. 131.
- 23 Che possano esistere dei punti di contatto nel modo di operare dello scienziato e dello storico dell'arte è messo in evidenza da Fry nel ricordo di Horne citato alla nota 6 dove, appunto, afferma che quest'ultimo aveva le due qualità necessarie per comprendere l'arte, cioè la sensibilità estetica e la pazienza, caratteristica la seconda più tipica di un uomo di scienza nel suo continuo raccogliere dati.
- 24 Più di una volta Fry cita nei suoi testi Giorgio Vasari e vorremmo mettere in evidenza almeno due occasioni. La prima, il paragone fra Vasari e Vollard in occasione della sua recensione sul *Burlington* del libro di Vollard su Cézanne (Cfr. Fry, Roger. "Paul Cézanne by Ambroise Vollard", Paris 1915, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. XXXI. Londra, 1917, pp. 52-61). La seconda, ancora in un articolo sul *Burlington*, come figura paradigmatica di pittore minore che per aderire alle regole estetiche della sua epoca, come l'esattezza anatomica, aveva addirittura mostrato particolari dei corpi, come l'ombelico, che normalmente non sono visibili se coperti da abiti o armature (Cfr. Fry, Roger. "Line as a means of expression in a modern art", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. XXXIII. Londra, 1918, pp. 201-208).

- 25 Greenberg, Clement. "Modernist Painting" (1959). Ora in *Art and Culture*. New York: Beacon Press, 1971.
- 26 Cfr. *Visione e Disegno*. Cit., p. 32.
- 27 Danto, Arthur C. *Dopo la fine dell'arte: L'arte contemporanea e il confine della storia*. Milano: Bruno Mondadori, 2008, p. 54.
- 28 Fry, Roger. Cit., p. 302.
- 29 *Ibid.*, p. 305.
- 30 Fry usa questo concetto di arte reale in occasione di una mostra del gruppo di artisti a lui vicini (di questo fanno parte per esempio Vanessa Bell e Duncan Grant, oltre a lui stesso), noti come Grafton Group. L'esposizione, che si tenne nel 1914, soddisfece le aspettative di Fry che ritenne che i pittori inglesi avessero ormai trovato la loro autonomia artistica che non li rendeva secondi ai francesi.
- 31 "the desolating variety of my work": con queste parole di lucida consapevolezza Fry definisce il suo lavoro artistico. Cfr. Spalding, Francis. Cit., p. 199.
- 32 Il concetto di "forma significante" è espresso e codificato da Clive Bell in "Art" del 1914. Come fa notare Claudio Zambianchi, Roger Fry, infatti, non aveva ancora risolto il dualismo tra "valori superficiali" e "valori volumetrici". Cfr. Zambianchi, Claudio. "Una casa tutta per sé: Vanessa Bell e Duncan Grant a Charleston negli anni Venti e Trenta nel contesto della critica delle arti decorative a Bloomsbury", in *Ricerche di Storia dell'Arte*. N.36, Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 45-58. Dal catalogo della mostra dei suoi quadri, curato da Quentin Bell, risulta anche che Fry ritenesse eccessive alcune conclusioni dell'amico e collega Bell, che giunge nella sua teoria a giustificare l'astrazione mentre invece Fry riterrà che una purché minima aderenza alla rappresentazione è necessaria. Cfr., Bell, Quentin. *Roger Fry: Vision and Design. The Life, Work and Influence of Roger Fry*. Catalogo mostra, Arts Council Univeristy of Nottingham, 1966.
- 33 Fra tutte le forme di astrazione che ebbe modo di osservare, apprezzò solamente Kandinskij, che sicuramente vide nel 1913 in occasione dell'esposizione all'Allied Artists Salon all'Albert Hall, al quale

- riconobbe il merito di saper suscitare emozioni nell'osservatore. Cfr. Spalding, Francis. Cit., p. 190.
- 34 Si tratta del dipinto *Les parapluies* (1881-82) che fu poi acquistato dalla National Gallery di Londra. Fry, che lo elogia per le qualità classiche della composizione, scrisse una lettera al maestro per esprimere la gratitudine di artisti e amatori per aver permesso che il quadro rimanesse a Londra. Fry chiede la sottoscrizione della lettera anche ad altri esponenti della cultura fra i quali G. B. Shaw che però risponde: "I am deeply gratified by this tribute; but I fear it is undeserved, as I am not a painter and have no recollection of contributing any umbrellas to the National Collection except temporarily. I have always retrieved them on leaving the building". Cfr. Spalding, Francis. Cit., p. 211. L'ironica risposta di Shaw, che appartiene al suo costume, non significa che non ammirasse Fry, del quale fu amico.
- 35 I rapporti di Fry con Lewis furono sempre difficili e la loro lite durante la breve collaborazione all'Omega Workshop denuncia proprio l'impossibilità di comprensione e la differenza di vedute pur nella comune intenzione di aggiornare la cultura visiva (e non solo) inglese. Va, infatti, notato che Fry non amò il Futurismo, e neppure la declinazione inglese del movimento marinettiano. Accolse cautamente la prima mostra futurista che si tenne a Londra alla Sackville Gallery del 1912, e non a caso non li invitò alla sua seconda mostra sul post-impressionismo. La passione per la velocità e il meccanicismo moderno espressa nelle loro opere gli sembrava avere qualcosa in comune più con la scienza che con l'arte. Scrisse infatti su *Nation* del 9 marzo 1912: "The state of mind they desired to create had more to do with scientific curiosity than with art [...] in their love of speed and mechanism have failed to produce that lyrical intensity of mood might alone enable the spectator to share their feelings". (Cfr. Spalding, Francis. Cit., p. 153). Allo stesso modo il Vorticismismo di Lewis e Nevinson gli fu concettualmente estraneo.
- 36 Fry, Roger. *Visione e Disegno*. Cit., p. 371.

## Riferimenti bibliografici

- Bell, Quentin. *Roger Fry: Vision and Design. The Life, Work and Influence of Roger Fry*. Catalogo mostra, Arts Council University of Nottingham, 1966.
- Berenson, Bernard. *Viaggio in Sicilia*. Milano: Leonardo Editore, 1991.
- Berenson, Bernard. *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: Rizzoli, 1997.
- Danto, Arthur C. *Dopo la fine dell'arte: L'arte contemporanea e il confine della storia*. Milano: Bruno Mondadori, 2008.
- Dunn, Jane. *Sorelle e complici: Vanessa Bell e Virginia Woolf*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- Fry, Roger. "Mr. H. Horne and Mr. William Cleverly Alexander", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. XXIX. London, 1916.
- Fry, Roger. "Paul Cézanne by Ambroise Vollard", Paris 1915, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. XXXI. London, 1917.
- Fry, Roger. "Line as a means of expression in a modern art", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. XXXIII. London, 1918.
- Fry, Roger. *Cézanne: A Study of his Development*. London: Hogarth Press, 1927.
- Fry, Roger. *Visione e Disegno*. Milano: Alessandro Minuziano Editore, 1947.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. New York: Beacon Press, 1971.
- Spalding, Francis. *Roger Fry: Art and Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Stein, Leo. *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*. New York: Crown, 1947.
- Suttun, Denys (ed). *Letters of Roger Fry*. New York: Random House, 1972.
- Zambianchi, Claudio. "Una casa tutta per sé: Vanessa Bell e Duncan Grant a Charleston negli anni Venti e Trenta nel contesto della critica delle arti decorative a Bloomsbury", in *Ricerche di Storia dell'Arte*. N. 36. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1988.





Antonella Francini

## Mina Loy: un amore mancato “alle luci dell’Arno”

Inglese di nascita, di origine ebrea-ungherese da parte di padre, Mina Loy arriva a Firenze all’inizio del 1907 contro la sua volontà e sotto ricatto. Incinta dell’amante, per evitare uno scandalo e dare un padre alla figlia che stava per nascere, aveva ceduto alle condizioni poste dal marito, Stephen Haweis, anch’egli inglese e artista di scarso talento: trasferirsi da Parigi, dove lei era arrivata nel 1900 per studiare arte, nella capitale toscana, dove lui prevedeva di trovare maggiore accoglienza e successo nella comunità artistica e letteraria degli stranieri che vi risiedevano. La carriera di pittrice di Loy, già ben avviata con l’esposizione di sue opere al Salon d’Automne e al Salon des Beaux-Arts, viene così repentinamente interrotta. Quando arriva a Firenze ha 25 anni e una vita già piuttosto intensa alle spalle. I conflitti familiari l’avevano portata ancora adolescente a Monaco, prima tappa della sua evoluzione verso la modernità, dove aveva osato indossare i pantaloni e fumare in pubblico; il desiderio di affrancarsi da un’educazione bigotta e repressiva nella Londra vittoriana in cui era nata e cresciuta le aveva fatto contrarre un matrimonio di convenienza, celebrato in fretta e furia a Parigi perché incinta della sua prima figlia; la morte di questa figlia all’età di un anno e la relazione extraconiugale avevano infine determinato l’interruzione di un promettente futuro di pittrice nella Ville Lumière.<sup>1</sup>

In *Esau Penfold*, una delle sei biografie romanzate di Mina Loy rimaste incomplete e conservate alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University, l’autobiografica protagonista femminile, Sophia, si rappresenta come segregata in una dimora di Arcetri (“the terrifying tower”), dove la coppia effettivamente abitò, nel Villino Ombrellino, durante i primi mesi della loro residenza fiorentina:

Sophia's life in its continuity was incorporate with the numb  
monotonous motion -----  
the inarticulate twilight of destitution -----  
with pizzicato irruptions into the glowing *exclusion* of cosmo-  
politan cultural luxury.  
With the submerged, she was submerged  
Daily her eyes were filled with the sound of their impotence.<sup>2</sup>

Loy affida alla scansione ritmica della sua prosa lirica e a un intreccio di suggestive immagini il ritratto di una donna in declino, del suo "inarticolato crepuscolo della privazione". Lo scorrere monotono dei suoi giorni fiorentini non è interrotto dalle irruzioni, brevi come il pizzicato sulle corde di un violino, nella società cosmopolita che Stephen la costringeva a frequentare. Negli attori che osserva muoversi sul palcoscenico neo-rinascimentale di una Firenze più immaginata che reale, Sophia/Mina vede riflessa la sua discesa verso l'esclusione e i suoi occhi si riempiono del "suono" della loro e della sua impotenza. In *Esau Penfold* è raffigurato il marito, e intorno a lui gravita la colonia straniera e i fiorentini, fra cui Giovanni Papini, che la frequentavano. In un altro passo di questo inedito Loy ritrae ancora questa comunità sullo sfondo di Firenze, che qui prende il nome di "Palms", e nell'atmosfera artificiosa che pervade il loro "theatrical world" costruito sulla decadenza italiana. Il fascino dell'arte e del passato ("the palatal") hanno alterato la percezione del reale e, come pedine su una scacchiera, gli stranieri inconsciamente replicano movimenti predefiniti, occupano spazi lasciati vacanti da un'aristocrazia impoverita:

Through the fine white dust of the twilight he [il marito Stephen] drove Sophia into the unbelievable society of Palms. The atmosphere was pervaded by the almost hysterical relief of reduced incomes on suddenly finding themselves encompassing the palatal.  
For in the old dwellings of Palms, long since deserted by an attenuated aristocracy, there was an unusual lavishness of space.

Indifferente all'arte del passato e al mito del Rinascimento, insof-

ferente dei ruoli sociali, Loy vive dunque i suoi primi anni a Firenze nel torpore e nella depressione, nel rimpianto della Parigi perduta, fra un tè da Doney's o da Giacosa, una sosta al Gran Caffè delle Giubbe Rosse o al Gabinetto Vieusseux cui Gordon Craig aveva introdotto lei e il marito e dove aveva conosciuto il padre della psicosintesi, Roberto Assagioli. Bagni di Lucca, Forte dei Marmi, l'Abetone e Vallombrosa sono le mete tradizionali di ogni straniero residente in Toscana che Mina ripercorre malvolentieri per sfuggire al caldo estivo. Anche la scelta, nel 1909, di acquistare una casa nel quartiere popolare di Costa San Giorgio, al n. 54, la rende diversa dai suoi connazionali, più attratti dalle dimore sulle colline fiorentine che dal centro della città.

Ma nonostante il quadro poco attraente di Firenze che rimandano la sua corrispondenza e gli scritti di quegli anni, lo studio dell'opera letteraria di Loy non può prescindere dal periodo fiorentino, non solo perché coincide con la scoperta della scrittura come forma espressiva da affiancare a quella pittorica, ma anche perché la introduce in un contesto culturale internazionale. La svolta avviene intorno al 1910 quando Mina Loy incontra l'ereditiera americana Mabel Dodge, un incontro che la introduce alle teorie più in voga negli ambienti intellettuali degli anni '10 fra Parigi e New York: la filosofia di Bergson, le speculazioni sulla quarta dimensione, l'interesse per il misticismo e la psicanalisi, le sperimentazioni in campo letterario e artistico. Le due donne diventano amiche, si chiamano confidenzialmente Moose (Mabel) e Doose (Mina) nelle corrispondenze, si scambiano visite e libri fra Costa San Giorgio e Villa Curonia, ad Arcetri, la grandiosa dimora neo-rinascimentale dove la Dodge si era stabilita e dove riceveva e ospitava artisti e letterati delle avanguardie internazionali. L'incontro segna il risveglio di Loy dal torpore che l'aveva schiacciata e un nuovo ingresso in una dimensione moderna da cui Firenze l'aveva fino ad allora esclusa. In un inedito, intitolato *Mabel* e presumibilmente composto a Firenze, descrive l'amica come una donna che aveva "la divina qualità femminile di saper prestare ascolto a ogni nuova scienza o filosofia":

[s]he had the divine female quality of lending to every latest science or philosophy no matter how mathematical or austere – a ribald flavor of lubriciousness – with her insinuous interest – she at this time was passing round Bergson to her friends – discoursing on it with those luscious eyes searching rovingly over their spiritual persons – that seemed to assure them that Bergson was indeed as they had long suspected – an infinite orgy.<sup>3</sup>

Guidata dalla Dodge e sedotta dalla sua “forte corrente magnetica” e dalla sua “vitalità totale”, Loy dunque studia Bergson, legge Freud, le teorie sulla coscienza subliminale di Frederic Myers e gli scritti di Havelock Ellis. La sua coscienza, ricorda ancora in *Mabel*, “expanded with the first impetus towards liberation – here was an adoptable standard – easy and the mind was free of the middle-class god”.<sup>4</sup> In una lettera del 1915 riconosce all’amica addirittura il merito di averle salvato la vita e descrive se stessa in quegli anni come una specie di “hermit crab occasionally lured to expansiveness under the luxury of Mabel Dodge’s flowering trees”.<sup>5</sup> Del resto, anche Mina deve aver rappresentato per Mabel Dodge un’interessante alternativa nel mondo fiorentino degli espatriati il cui sguardo, scrive nelle memorie, era costantemente rivolto al passato: “We were always talking trecento, quattrocento, cinquecento or discussing values – (Berenson’s ‘tactile values’) [...] [e]verybody in Florence was like that. The life was built up around the production of the dead”. Accaparrarsi un qualsiasi dipinto che testimoniassero il glorioso passato artistico di Firenze e il loro passaggio da quel mitico santuario della cultura, magari scovato in una cantina a Siena o a Perugia, era assai più importante dell’immagine moderna di un grattacielo o di ogni attualità politica o di cronaca. Durante le sue stravaganti permanenze fiorentine, Mabel osservava queste persone come si osserva una galleria di ritratti – ritratti di vite diverse, ognuna a suo modo completa e tutte “artificially grouped into their small cliques or living in a solitary manner”. Loy, “as lovely as a Byzantine Madonna” o simile a un dipinto di Augustus John, era la variante che arricchiva questa “Florentine collection of people”:

Ducie was very gifted in an unhappy, morbid way. She painted small, cynical pictures, picturesque and delicate, of ladies' tea-parties, or half-fantastic scenes from a fabulous world where her mind dwelt customarily in a perpetual half-tone, poetic and depressing. She was perfectly dissatisfied through some lack in herself. She seemed to grow dry as the years went on.<sup>6</sup>

A Villa Curonia Loy conosce, fra gli altri, Charles Loeser, Paul e Muriel Draper, il giornalista Hutchins Hapgood e sua moglie, la scrittrice di teatro Neith Boyce, John Reed e Carl Van Vechten, lo scrittore che sarebbe divenuto il suo agente a New York. Conosce anche, nell'estate del 1911, i fratelli Stein e Alice Toklas. Gertrude, con la quale si frequenterà anche a Parigi negli anni Venti, le fa leggere il manoscritto di *The Making of Americans*, un modello di scrittura cui Loy si sarebbe in seguito ispirata, e la ricorda nell'*Autobiography* come la lettrice ideale che sapeva cogliere il senso della sua prosa.<sup>7</sup> Sulle colline fiorentine nasce così una rete di rapporti che tengono Mina Loy aggiornata sui temi più attuali. Tramite Dodge vive per interposta persona anche l'atmosfera dell'Armory Show di New York, la celebre mostra di arte contemporanea del febbraio 1913 nella quale Marcel Duchamp espose il suo *Nude Descending a Staircase*. Lo testimonia una corrispondenza del marzo di quell'anno che ha per oggetto *The Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* di Gertrude Stein e uno scritto di Mabel, intitolato *Speculations*, sulla lingua di questa prosa a lei dedicata e composta nella sua villa fiorentina. I due testi erano stati appena pubblicati su *Camera Work*, la rivista di Alfred Stieglitz, e letti quasi in tempo reale in Costa San Giorgio, da dove Mina Loy scrive all'amica commentando le congetture sul subconscio e il suo impatto sull'"evolving creative inspiration".<sup>8</sup> Quanto queste teorie l'attraessero lo dimostra il fatto che la nascita di una nuova coscienza femminile in una dimensione ancora inesplorata diviene il tema dominante di tutta la sua prima, e forse maggiore, produzione letteraria.

Quando incontra i futuristi nell'autunno del 1913 tramite Frances Simpson Stevens, una giovane artista statunitense che aveva esposto all'Armory Show e alla quale aveva dato in affitto lo studio del ma-

rito partito per l'Australia, Mina Loy era dunque al corrente delle più aggiornate sperimentazioni artistiche e letterarie e possedeva un minimo di strumenti critici per non rimanere incondizionatamente travolta dalla retorica e dall'irruenza dei protagonisti dell'avanguardia italiana. Quel che non possedeva ancora erano invece gli strumenti tecnici per dare una forma in versi o in prosa alla sua poetica. Questi strumenti glieli forniscono proprio i futuristi. Con Frances inizia a frequentare il gruppo di *Lacerba* alle Giubbe Rosse e, in Costa San Giorgio, riceve Marinetti e Papini, con i quali, almeno stando alle sue testimonianze, instaura brevi relazioni sentimentali. Insieme, le due donne studiano e traducono i manifesti e partecipano all'Esposizione Libera Futurista Internazionale del 1914 alla Galleria Sprovieri a Roma, come testimonia il catalogo in cui la Loy è indicata come unico artista inglese, presente alla manifestazione con quattro opere a tema marinettiano: *Dinamismo facciale di Marinetti*, *Sintesi facciale di Marinetti*, *Dinamismo di Marinetti*, *Dinamismo del subcosciente*.

Le lettere che invia a Dodge e all'amico-agente Van Vechten fra l'autunno del 1913 e l'ottobre del 1916 documentano la sua "conversione" al Futurismo, come definisce la sua breve e controversa adesione al movimento,<sup>9</sup> e parlano delle relazioni con Marinetti e Papini, del suo ruolo di mediatrice fra i futuristi e gli amici newyorchesi, delle sue impressioni, talvolta racchiuse in una sola immagine, su Palazzeschi, Pratella, Carrà, Soffici, Bastianelli, Nunes Vais, spesso vergate sulla carta intestata del Caffè delle Giubbe Rosse. La "conversione" all'avanguardia italiana dura tuttavia meno di un anno. Già nel febbraio del 1914 ne critica gli obbiettivi e i metodi e nella primavera del 1915 scrive a Mabel che il Futurismo, "is dead – unless [...] it [il Futurismo] survives as a political party".<sup>10</sup> Nel luglio del 1916 informa Van Vechten che il teatro dei Futuristi è "very bad here" perché hanno, "theories and no genius to carry them out", e che le parole in libertà sono "in a putrid condition".<sup>11</sup>

Secondo uno schema ricorrente nella sua vita di nomade sempre in cerca di una patria artistica Loy, dunque, attraversa velocemente il Futurismo, come in seguito attraverserà velocemente ogni altra avanguardia con cui verrà a contatto assorbendo quanto le serve per

nutrire il suo unico grande progetto: la metamorfosi in donna e artista moderna, la nascita di una coscienza femminile nuova e di una lingua per narrarla.

Scoperta la scrittura, Mina scrive. Ed è un fiume in piena: fra il 1914 e l'ottobre 1916 (quando da Napoli s'imbarca per gli Stati Uniti), invia a Van Vechten due manifesti, numerose poesie, testi teatrali e abbozzi di romanzi autobiografici. Non cerca affatto lettori in Europa. L'Europa, scriverà a Mabel Dodge nel 1920, è "an hereditary disease".<sup>12</sup> Vuole, invece, una *audience* a New York dove l'amico Van Vechten fa pubblicare il suo primo scritto, *Aphorisms on Futurism*, il primo manifesto di ascendenza futurista in lingua inglese, su *Camera Work* rendendola immediatamente celebre, l'ambasciatrice dell'avanguardia italiana e un modello di donna emancipata. La scelta della forma del manifesto è un chiaro segno di contaminazione, come lo sono i segni tipografici che usa per mimare il tono della voce, i binomi tematici passato/futuro, letargo/risveglio, intuizione/coscienza, il *topos* della velocità e quello della rinascita, l'uso dell'imperativo. Ma nonostante gli evidenti prestiti, Loy si allontana dai modelli italiani per chiedere a un pubblico femminile e a se stessa di abbandonare i ninnoli del passato ("all those / -Kincknacks-"), e confrontarsi con "the crisis of consciuosness", l'unica realtà del suo presente.<sup>13</sup> Proprio il concetto di coscienza, per quanto informe nei suoi primi scritti, lega questo manifesto più agli ambienti di Mabel Dodge e Gertrude Stein che a quelli futuristi. Ci sono infatti coincidenze fra gli aforismi di Loy e il commento di Dodge alla prosa cadenzata di Gertrude Stein pubblicato su *Camera Work*, una prosa capace di indurre "new states of consciuosness", essere prova tangibile della teoria dell'intuizione di Bergson e strumento di controllo sulla quarta dimensione.<sup>14</sup>

Un secondo manifesto, *Feminist Manifest* (rimasto inedito fino al 1982), riecheggia le teorie marinettiane contro l'amore e il parlamentarismo e il tema futurista del disprezzo della donna per proporre un radicale progetto di riforma in nome dell'autonomia della donna, tanto da rasantare le teorie eugenetiche dell'epoca. Ma sono le poesie a conquistare New York rendendo Mina una figura quasi

leggendaria prima ancora che metta piede nella metropoli americana. Si tratta, per lo più, di *collage* urbani ambientati in Costa San Giorgio in cui viene ricercata la simultaneità delle immagini, la sensazione dinamica, l'atmosfera in cui vivono i personaggi – una *pittura d'ambiente* in versi – secondo i principi boccioniani senza la tipica mitologia futurista, qui sostituita da figure di donne e di diseredati e da una critica ai costumi italiani in prospettiva femminista. Il 1915 è l'anno più fertile. Nascono allora alcune delle sue liriche più belle in cui sviluppa una tematica femminile e il *topos* dell'artista moderno, predominanti in tutta la sua opera, e le satire anti-futuriste costruite intorno a figure maschili ispirate a Marinetti e Papini. È anche l'anno in cui compone i suoi quattro testi teatrali: due sono modellati sul teatro sintetico futurista e due, più tradizionali nella forma, sono parodie dei futuristi e del loro maschilismo ambientate nei salotti fiorentini dove, in un caso, troviamo cammei di Isadora Duncan e Roberto Longhi. In questo periodo inizia inoltre a stendere le bozze per *Brontolivido*, il primo dei suoi setti tentativi di comporre un'autobiografia romanzata, qui progettata come una sequenza di *sketch* i cui protagonisti principali sono ancora Marinetti, Papini e Mina stessa, tutti ben riconoscibili dietro il gioco dei mascheramenti che caratterizzano sia i *roman à clef* che molti dei suoi testi poetici.

Nel loro insieme gli scritti fiorentini denunciano il concetto romantico dell'amore e il discorso lirico che lo accompagna. L'espansione della coscienza attraverso l'esplorazione della sessualità è tutt'uno con l'obbiettivo estetico di elaborare un linguaggio nuovo che nasca da un rinnovato rapporto fra i sessi e da una sensibilità in armonia con i tempi moderni. Quello di Loy è perciò un particolare romanzo di formazione senza un lieto fine: il suo Eros, obsoleto e involgarito, modellato sui *leader* futuristi, rimane lontano dalla sua Psiche che, delusa, cerca solidarietà nella comunità femminile.

Il punto più alto di questa ricerca è segnato da *Songs to Joannes*, la sequenza poetica in 34 frammenti a cui è in buona parte legata la reputazione di Mina Loy. Le prime quattro sezioni uscirono con il titolo "Love Songs" sul primo numero della rivista d'avanguardia newyorchese *Others. A Magazine of the New Verse* nel luglio 1915,



mentre al testo completo fu dedicato l'intero terzo numero di questa pubblicazione. Il tono ironico, l'andamento ellittico, il gusto per una lingua anti-accademica ed evocativa che risuona distante, specialistica e altamente cerebrale, l'originale scansione grafica e uno stile che forza le regole della grammatica, della sintassi e della punteggiatura (non ci sono né punti, né virgole) sono le caratteristiche di questo poemetto. La trama racconta un rapporto sessuale percepito come sterile perché i due protagonisti rimangono separati, incapaci di far evolvere il loro incontro in uno stadio nuovo della coscienza. Al centro del testo risuona la voce distaccata, quasi fredda, della narratrice-protagonista che tiene unite le parti della narrazione come fossero elementi di un *collage* fluido e immagina quello che il loro rapporto avrebbe potuto essere in un'altra dimensione psichica. Ecco il primo frammento in cui la figura di Amore è trasformata in un volgare "Cupido Porco" che grufola, ottuso e indifferente, nell'erotica immondizia:

Spawn of Fantasy  
 Silting the appraisable  
 Pig Cupid  
     his rosy snout  
 Rooting erotic garbage  
 "Once upon a time"  
 Pulls a weedwide star-topped  
 Among wild oats  
     sown in mucous-membrane

I would an  
     eye in a Bengal light  
 Eternity in a sky-rocket  
 Constellations in an ocean  
 Whose rivers run no fresher  
 Than a trickle of saliva

These are suspect places

I must live in my lantern  
 Trimming subliminal flicker  
 Virginal to the bellows

Of Experience  
Colored glass

Nel terzo frammento, il condizionale sottolinea ciò che non potrà più avvenire:

We might have coupled  
In the bed-ridden monopoly of a moment  
Of broken flesh with one another  
At the profane communion table  
Where wine is spill'd on promiscuous lips

We might have given birth to a butterfly  
With the daily news  
Printed in blood on its wings

Colpisce, nella struttura ipotetica, il sofisticato intreccio di allusioni mitologiche, cristiane ed erotiche come se quella comunione irrealizzabile fosse anche la conseguenza di una tradizione culturale che avrebbe comunque approdato a un accoppiamento di carni lacerate e all'immagine della farfalla di Psiche con le notizie del giorno stampate a sangue sulle sue ali. Siamo nel pieno della prima guerra mondiale. Mina Loy è infermiera volontaria negli ospedali fiorentini e nelle orecchie ha le urla dei feriti, come scrive in una lettera a Van Vechten nel maggio del 1915. I lettori di allora probabilmente leggevano questi frammenti con quelle immagini di attualità storica in mente. Potremmo infatti considerare *Songs to Joannes* anche un particolare genere di poesia di guerra che racconta un fallimento psichico in una visione storica.

La forma ipotetica domina in tutto il poemetto, come in questi versi del frammento XVI:

We might have lived together  
In the light of the Arno  
Or gone apple stealing under the sea  
Or played  
Hide and seek in love and co-webs  
And a lullaby on a tin-pan

And talked till there were no more tongues  
 To talk with  
 And never have known any better

La fiaba, il mito con un *happy ending* di Eros e Psiche è impossibile da realizzare alle luci dell'Arno. La loro progenie non è né la Voluttà né la Gioia, ma aborti mostruosi, come si legge nei versi seguenti. In quel "theatrical world" degli anglo-americani residenti a Firenze all'inizio del Novecento, Loy inscena così la morte di ogni romanticismo con una lingua non convenzionale, fredda e oggettiva. Ma chi è Joannes? Roger L. Conover, il curatore americano dell'opera della scrittrice, è stato fra i primi ad associare questa figura maschile a Papini, presente nella vita di Loy durante tutto il periodo fiorentino, soprattutto sul piano emotivo. È infatti chiaramente riconoscibile in alcune poesie satiriche, nei testi teatrali e nelle prose inedite dietro le sue caricature della figura dell'intellettuale e del filosofo. Del resto Joannes è la traduzione inglese di Giovanni e il nome con cui Loy indica Papini anche in una lettera del 1916 a Van Vechten:

My life has been weird & interesting & glorious – and love has calmed down to the thing that exist – 'Joannes' is the most astounding creature that ever lived – in the light of my imagination always on the defensive – I believe he's really tried to forgive me – but viva l'Italia! & I think he's a little jealous of Songs to Joannes – <sup>15</sup>

Ma, seguendo ancora i suggerimenti di Conover, il personaggio di Joannes nasce probabilmente da una sintesi dei fallimenti sentimentali di Loy ed è una sua creatura che esemplifica una specifica tipologia maschile: l'amante letterato per cui i sentimenti sono solo una questione libresca. Gli ultimi tre brevissimi frammenti del poemetto vanno infatti in questa direzione:

XXXII  
 The moon is cold  
 Joannes  
 Where the Mediterranean ----

XXXIII

The prig of passion ----  
To your professional paucity

Proto-plasm was raving mad  
Evolving us ---

XXXIV

Love --- the preeminent litterateur

La dissonanza fra i due sessi ha dunque un'origine antropologica in quanto il tema amoroso, pura creazione testuale, costituisce un paradigma culturale che ha attraversato tutta la tradizione letteraria dell'Occidente. Il verso ironico a chiusura del poemetto non può non suggerire quel concetto d'amore impossibile, trobadorico e siciliano, che proprio a Firenze, alle luci dell'Arno, trovò il suo massimo splendore con gli Stilnovisti e Dante, "the preeminent litterateur". Nel contesto della Firenze d'inizio secolo, con le sue gallerie di ritratti umani che attraevano Mabel Dodge, Loy era dunque una figura eccentrica. Non vi è traccia nella sua scrittura di omaggi agli Old Masters, se non in termini sarcastici. Si veda, per esempio, un passo della poesia in prosa "Summer Night in a Florentine Slum", in cui il suo Donatello è un mendicante di Costa san Giorgio che mostra i pettorali con ironia: "Look,' said the Italian beggar as he ran his filthy palma long dorsal muscles – 'Have you ever seen such a torso in your life – Donatello – Hey?"<sup>16</sup>

L'esaltazione futurista di una vitalità primordiale e del valore animale della donna come reazione al sentimentalismo, al romanticismo e a un perbenismo arcaico era ben lontano dal concetto d'amore e di uguaglianza fra i sessi che Loy intendeva far nascere da un'intima evoluzione della coscienza e della parola, infine libere dalle maglie mistificatrici dell'educazione e della retorica letteraria. La questione femminile impostata all'interno del "Flabbergast world", ovvero "il mondo dei Tronfi" come Loy chiamava ironicamente il Futurismo, poteva solo offrirle materiale per gli *sketch* satirici in cui metteva in ridicolo il 'femminismo' pseudo-moderno degli avanguardisti italia-

ni. In *Brontolivido*, nel suo infinito gioco dei mascheramenti sullo sfondo della Firenze degli anni Dieci, l'alter ego di Mina, Jemina, sfida con sicuri effetti parodici l'antagonista, alias Marinetti; quasi in contemplazione di quella risorsa inesauribile che i *leader* del "Flabbergastism" offrono alla sua neonata creatività letteraria, non può che assecondare il modello maschile esaltato dalla loro poetica. [Y]ou're *absolutely* delightful just as you are", esclama in uno dei loro confronti semi-seri, "it would be the péché mortel to *want* you to be different..."<sup>17</sup>

## Note

- 1 Per gli approfondimenti biografici si rimanda a Burke, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996, e a Loy, Mina. *Per guida la luna: Poesie ed elegie d'amore*. A cura di Antonella Francini. Firenze: Le Lettere, 2003 pp. 7-41. Se non altrimenti, indicato, le opere edite di Mina Loy citate nel testo provengono da Loy, Mina. *The Last Lunar Baedeker*. Ed. Roger Conover. Highlands: The Jargon Society, 1982, a cui si rimanda anche per l'interessante introduzione e le notizie biografiche.
- 2 Cfr. *Mina Loy Papers*. MSS 6. Yale Collection of American Literature (YCAL).
- 3 *Mabel*, in *Mina Loy Papers*. MSS 6. YCAL.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Carl Van Vechten Correspondence*. YCAL.
- 6 Dodge Luhan, Mabel. *European Experiences*. Vol. II of *Intimate Memories*. New York: Hartcourt, Brace and Company, 1935, pp. 97-100 e 340.
- 7 Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, in *Selected Writing of Gertrude Stein*. New York: Vintage Book, 1990, p. 124.
- 8 *Mabel Dodge Luhan Papers*, Box 24, Folder 664-665. YCAL.
- 9 Scrive a Mabel Dodge nel febbraio 1914: "I am in throes of conversion to Futurism – but I shall never convince myself – There is no hope in any system that 'combats le mal avec le mal' – & that is really Marinetti's philosophy – though he is one of the most satisfying personalities I ever came in contact with". In *Mabel Dodge Luhan Correspondence*. YCAL.
- 10 *Mabel Dodge Luhan Papers*. YCAL.
- 11 *Carl Van Vechten Correspondence*. YCAL.
- 12 *Mabel Dodge Luhan Papers*. YCAL.
- 13 *Aphorisms on Futurism*, in Loy, Mina. *The Lost Lunar Baedeker*. Ed. Roger Conover. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996, pp. 151-152.

- 14 Si veda Francini, Antonella. "Futurismo contro. I manifesti, le poesie e il teatro di Mina Loy", in Francini, Antonella e Lisa Hanstein (a cura di). *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*. Firenze: Le Lettere, XLII, 2010/2, pp. 17-23. E soprattutto Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983, pp. 164-237 e "Mabel Dodge, Gertrude Stein, and Max Weber: A Four-Dimensional Trio", in *Arts Magazine* 57 (August 1982), pp. 106-111. Henderson ricostruisce il contesto artistico e culturale di cui facevano parte Mabel Dodge e Gertrude Stein, per cui tramite la Loy venne a conoscenza delle teorie sulla quarta dimensione in voga in quegli anni tra Parigi e New York. Henderson sottolinea il ruolo della Dodge e del suo *salon* newyorchese nei primi mesi del 1913, e dello scambio di lettere con Gertrude Stein in cui queste teorie venivano discusse.
- 15 *Carl Van Vechten Correspondence*. YCAL.
- 16 Loy, Mina. *The Last Lunar Baederker*. Cit., p. 82.
- 17 *Mina Loy Papers*, MSS 6, Box 1. YCAL.

## Riferimenti bibliografici

Burke, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

Dodge Luhan, Mabel. *European Experiences*. Vol. II di *Intimate Memories*. New York: Hartcourt, Brace and Company, 1935.

Francini, Antonella. "Futurismo contro. I manifesti, le poesie e il teatro di Mina Loy", in Francini, Antonella e Lisa Hanstein (a cura di). *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*. Firenze: Le Lettere, XLII, 2010/2.

Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Henderson, Linda Dalrymple. "Mabel Dodge, Gertrude Stein, and Max Weber: A Four-Dimensional Trio". *Arts Magazine* 57 (August 1982).

Loy, Mina. *Per guida la luna: Poesie ed elegie d'amore*. A cura di Antonella Francini. Firenze: Le Lettere, 2003.

Loy, Mina. *The Last Lunar Baederker*. Ed. Roger Conover. Highlands: The Jargon Society, 1982.

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, in *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Book, 1990.



Maria Micaela Coppola

## **“Come with me, sweetheart, into Italy”<sup>1</sup>: Radclyffe Hall, l’Italia e Firenze**

Il nome e la fama letteraria di Radclyffe Hall (1880-1943) vengono spesso associati da una parte a un unico romanzo, *The Well of Loneliness* (1928), e al processo per oscenità in Inghilterra e negli Stati Uniti che ne portò alla messa al bando, e dall’altra alle immagini sovrapposte di una ‘invertita’<sup>2</sup> (Stephen Gordon, la protagonista del romanzo) e di una lesbica in abiti maschili (l’autrice) che si faceva chiamare John. Tuttavia, a uno sguardo più attento, la figura di Radclyffe Hall come autrice e come donna non è così facilmente catalogabile: pubblicò otto volumi di narrativa,<sup>3</sup> ma cominciò la sua carriera letteraria scrivendo versi (usciti in cinque volumi dal 1906 al 1915,<sup>4</sup> più uno postumo)<sup>5</sup> e scrisse anche testi per canzoni, alcune delle quali (*The Blind Ploughman* in particolare) divennero molto popolari in Inghilterra. Inoltre, studiando la vita di questa scrittrice britannica, emerge un quadro parimenti ricco di sfaccettature e contraddizioni: si convertì al cattolicesimo ma fu anche una fervente spiritualista; fu portavoce della comunità omosessuale dell’epoca e scrisse uno dei testi chiave nella cultura lesbica (*The Well of Loneliness*) ma fu politicamente conservatrice, oltre che estimatrice convinta di Mussolini e del regime fascista, e antisemita; incentrò molte sue opere sul tema dell’amore come sacrificio, servizio e fedeltà, e intrecciò lunghe relazioni amorose a tre (prima con Mabel Veronica Batten e Una Troubridge, poi con la stessa Una Troubridge e Evguenia Souline); frequentò circoli e salotti letterari e fu amica di artiste quali May Sinclair, Rebecca West, Colette, Romaine Brooks o Natalie Barney, e si allontanò da quegli stessi salotti e dall’Inghilterra scegliendo l’esilio volontario e l’isolamento.

Su quest'ultimo punto, va ricordato che Radclyffe Hall trascorse lunghi periodi all'estero con le donne amate, specialmente in Francia e in Italia, inclusa Firenze, dove soggiornò a lungo e dove pianificava di trasferirsi permanentemente, se la guerra prima e la malattia poi non avessero reso questo progetto vano. In questo intervento la nostra attenzione si focalizzerà sulla presenza di Radclyffe Hall in Italia e soprattutto a Firenze, e sulla presenza dell'Italia e di Firenze nella produzione letteraria di questa scrittrice. Nonostante la stessa Hall proclamasse l'assenza nella sua opera di elementi autobiografici (in una lettera del 29 ottobre 1935, da Rye, Inghilterra, scrive: "I never write my own life – I could not, though my own life often gives me ideas which are used up in a different set of circumstances"),<sup>6</sup> si possono udire molti echi della vita di Radclyffe Hall nell'opera letteraria, e soprattutto nei personaggi e nell'ambientazione.

Da questo punto di vista, se ci soffermiamo sullo spazio reale e letterario, vedremo come esso ricopra un ruolo rilevante sia nella vita della scrittrice (che molto viaggiò e che a lungo soggiornò in Italia) sia nelle sue opere, dove la dimensione spaziale esercita una funzione al contempo narrativa e simbolica. Nella vita come nella produzione letteraria Radclyffe Hall non sembra accentuare l'aspetto spaziotemporale del viaggio, e quindi la sua funzione catartica e di formazione, quanto piuttosto la funzione pacificatrice della destinazione sognata. Nello specifico, vedremo in primo luogo come il paesaggio italiano da lei osservato e descritto (in particolare nelle poesie, fra il 1906 e il 1915) rappresenti un punto di arrivo più che la tappa di un percorso, o un luogo della memoria perduto e rievocato attraverso la parola; e, in secondo luogo, come la Firenze delle lettere scritte a Evguenia Souline fra il 1934 e il 1942 appaia immobile e tuttavia non più raggiungibile, reminiscenza del passato e meta verso cui tendere anche solo con il desiderio.

## **1. L'Italia nelle poesie di Marguerite Radclyffe-Hall (1906-1915)**

Per quanto riguarda l'Italia quale luogo reale e immaginario, si vedrà come Radclyffe Hall abbia viaggiato molto (non solo dopo il

processo per oscenità a *The Well of Loneliness*, che contribuisce ad accrescere in lei il senso di estraneità in patria, ma già negli anni della formazione) e come la ricerca di un luogo di arrivo, di una Casa che la accolga e le dia sicurezza e pace, sia un motivo che attraversa molte delle sue opere giovanili.

Ereditata la fortuna del nonno, Charles Radcliffe-Hall (che cambia l’ortografia del cognome in ‘Radclyffe’) nel 1901, poco più che ventenne, Radclyffe Hall può cominciare a viaggiare e ad allontanarsi da una casa descritta come opprimente; da una madre, Mary (Marie) Jane Sager (vedova americana che in seconde nozze sposa Radclyffe Radclyffe-Hall, padre assente della scrittrice), che la Hall descrive come “violent and brainless. A fool but a terribly crafted and cruel fool”;<sup>7</sup> e dal di lei terzo marito, l’italiano Alberto Visetti, insegnante di canto e maestro di musica, che probabilmente molestò sessualmente la figlia adottiva.<sup>8</sup> All’inizio la giovane donna si reca in America, per poi viaggiare in Europa e in Italia con uno dei suoi primi grandi amori, la cugina Dorothy Diehl. Quest’ultima successivamente sposerà un giovane compositore, Robert Coningsby Clarke, il quale a sua volta sarà l’autore di molte delle musiche che accompagnano i testi poetici della Hall.<sup>9</sup>

Nel 1906 Radclyffe Hall – anzi, Marguerite Radclyffe-Hall (perché così firma le sue prime opere, mentre, quando comincia a pubblicare testi in prosa, sceglie di elidere il nome di battesimo e di adottare parte del cognome di famiglia come nome) – fa uscire, a proprie spese per i tipi di John and Edward Bumpus, il primo volume di poesie, *‘Tixt Earth and Stars*. Dedicato a “My Inspiration”, esso raccoglie circa 80 poesie (molte delle quali messe in musica da Hubert Bath, Robert Coningsby Clarke e Eathorpe Martin) che si incentrano su un amore le cui gioie vengono ricordate con nostalgia e tristezza. Sentimenti, questi, espressi nella poesia “Tiredness”:

It is weary, weary this waiting,  
For what which can never be.  
It is dreary, dreary this mating,  
With tears and despondency.

And methinks if beneath the grasses,  
There was somewhere, both still and deep,  
I would close my eyes to the morning,  
And thankfully fall asleep.<sup>10</sup>

Altro tema che si può rintracciare in questi componimenti è quello della ricerca di luoghi di pace e sicurezza; una ricerca che spesso si dimostra vana. La poesia "My Castle" ben sintetizza questo motivo, che poi ritroveremo anche in componimenti successivi:

Ah! why have I built my Castle  
On the shifting golden sand?  
On the shores of the hungry ocean  
Instead of the safe highland?

I ask myself, and I answer  
These sands are the sands of youth,  
And these waves are the surfs of passion  
Of life, and of death forsooth!

And I know in my heart I'd rather  
Exist for but one short day  
Where the breakers of life wash highest,  
Love, live, and be swept away.<sup>11</sup>

La precarietà della vita è rappresentata attraverso l'immagine del castello di sabbia, che resta comunque una destinazione agognata, dove l'io poetico potrà amare e vivere appieno, accettandone le conseguenze.

Su un tema simile si incentra House "Hunting",<sup>12</sup> in cui i versi si snodano a partire da un quesito iniziale, "Where shall we make us a cosy home?", riproposto a ogni strofa. La casa del titolo è connotata come "cosy", "lovely", "enchanted" e, infine, come sicura:

How shall we live out our days, we two,  
Safely where no harm parts?  
Suppose we fetter our lives with love,  
More fair than ocean, or skies above,

And learn to dwell in each other’s hearts,  
Safely where no harm parts.

L’io poetico arriva alla constatazione che la sicurezza ricercata si può costruire solo in sinergia con la natura e con la donna amata.

Da questi pochi versi appare chiaro che la Hall non fosse una sperimentatrice in poesia, né, successivamente, in prosa (per di più in un’epoca in cui la sperimentazione modernista avrebbe dato i suoi frutti migliori). Nei, a dire il vero pochi, testi critici sulla poesia di Radclyffe Hall,<sup>13</sup> questa prima produzione in versi e le successive vengono classificate come poesie liriche pastorali, in cui si possono rintracciare echi di A. E. Housman. In questo quadro, un’analisi della produzione poetica di Radclyffe Hall può essere utile perlopiù per tracciare l’evoluzione artistica che ha portato alle produzioni più mature. Come riassunto da Cline:

[...] though her poems were less interesting in form and content than her novels, they share many of the same preoccupations – a sense of kinship with nature, concern with love, longing for permanence, fear of loss, and the need to find personal and spiritual meaning within a mysterious universe.<sup>14</sup>

Tuttavia, al di là degli encomiabili sforzi fatti per collocare queste prime opere nel contesto generale della produzione poetica del primo Novecento e nel contesto più specifico della produzione della scrittrice, a mio parere il commento forse più esaustivo, nella sua brevità e schiettezza, è quello espresso da Violet Hunt, che nel 1906 scrive nel suo diario:

Marguerite is a poet but she hasn’t a bit of romantic feeling about her. Her heart only goes to physical geography sort of things like sunsets and autumn tints.<sup>15</sup>

Indicativo che questo commento venisse da colei che aveva stabilito un rapporto amoroso con la Hall e che aveva probabilmente ispirato le poesie contenute nella seconda raccolta di versi da lei pubblicata, *A Sheaf of Verses*. D’altronde, Violet Hunt, che Oscar Wilde ave-

va definito “the sweetest Violet in England”, era anche conosciuta come ‘Violent Hunt’.<sup>16</sup>

Anche la tecnica adottata dalla poetessa nel comporre ci fa capire perché la semplicità e l'immediatezza siano elementi chiave nelle sue liriche. Si sa che, a fronte di un'educazione frammentaria, Radclyffe Hall mostra un talento precoce per la musica e per l'improvvisazione. Già a tre anni scrive versi, e la sua tecnica di scrittura in rima rimane sostanzialmente la stessa anche in età adulta: aiutandosi col piano (che suona a orecchio), la Hall riproduce melodie da lei composte accompagnandole con versi, che poi trascrive su carta, o viceversa. In ogni caso, l'attenzione all'aspetto musicale delle parole è evidente sia nella produzione poetica sia in quella in prosa.

Inoltre, tale tecnica unita alla brevità e semplicità dei componimenti sono le chiavi fondamentali per comprendere la perfetta adesione dei versi prodotti a una partitura musicale. In sostanza, le poesie nascono prima come canzoni e quindi non deve sorprendere che, una volta indossata una veste musicale, esse ritrovino maggiore completezza ed espressività.

Uno dei testi di canzoni presenti in questa prima raccolta, “Italian Spring”,<sup>17</sup> è ambientato in Italia, come si evince chiaramente dal titolo, ed è stato musicato da Robert Coningsby Clarke:

It is the Spring!  
And what could be  
So sweet a thing  
As early Spring  
In Italy?

To make the boon more wondrous rare  
You've caught the sunlight in your hair,  
And, happy slave, it dances there.

To steal the splendour from the skies,  
You draw their colour to your eyes,  
Like deep blue lakes of Paradise.

It is the Spring!  
And what could be  
So sweet a thing  
As early Spring  
In Italy, and you with me!

La poesia colpisce per il candore e la semplicità con cui la voce poetica descrive la primavera italiana, i cui colori splendidi fungono da specchio all’oggetto del desiderio, esaltandone la bellezza. La stessa Hall commenterà queste poesie come segue:

I was so embarrassingly frank in that volume, my fraicheur and my egotism leave me most amazed – they also make me hot all down my spine [...]. Youth is so embarrassingly frank about its own supposed emotions.<sup>18</sup>

Va detto però che è proprio grazie a questo candore (e all’uso di una persona poetica maschile o neutra) che la Hall può cantare di passioni innominabili (omosessuali) senza incorrere in censure.

Nell’anno successivo all’uscita della prima raccolta di versi la ventisettenne Radclyffe Hall ha l’occasione di conoscere la donna che sarà sua compagna per lungo tempo e che si rivelerà fondamentale nella sua vita, Mabel Veronica Batten, che all’epoca di anni ne ha cinquanta ed è sposata col generale George Batten. Quando la Hall incontra Ladye, come viene chiamata, questa è già molto conosciuta negli ambienti aristocratici e artistici inglesi, e di lei sono apprezzati soprattutto il talento come cantante amatoriale di *lieder* e la bellezza. Tra l’altro, alla fine dell’Ottocento, posa anche per un celebre ritratto di John Singer Sargent.

Dall’estate 1908 (trascorsa insieme in Belgio) le due donne sono inseparabili e viaggiano molto nel loro “dear abroad”. È proprio all’estero, infatti, e soprattutto in paesi cattolici (Mabel Batten è cattolica) che si sentono più libere e che cercano di trovare la loro “cosy home”.

L’impatto di Mabel Batten sulla vita e sulla formazione di Radclyffe Hall è notevole. È sotto la sua guida e ispirazione che la Hall comincia a colmare le lacune di un’istruzione frammentaria e si dedica con

più consapevolezza alla poesia. Ed è proprio Ladye (insieme a Violet Hunt) a trasmetterle l'amore per le liriche di Robert Browning ed Elizabeth Barrett Browning e, attraverso questa coppia di poeti, la passione per l'Italia (dove Mabel Batten aveva vissuto). Non sorprende quindi che alcune delle poesie raccolte nel secondo volume di Radclyffe Hall, *A Sheaf of Verses* (1908), siano ambientate in Italia. In realtà, se ci si sofferma sulla data di pubblicazione del volume (1908), si può capire che, con ogni probabilità, l'influenza di Mabel Batten si sia fatta sentire solo parzialmente nella fase di concepimento e lavorazione di questi versi. In effetti, *A Sheaf of Verses* contiene almeno due componimenti che fanno esplicito riferimento a Violet Hunt: "Sweetest Violet" e "A Pearl Necklace".<sup>19</sup>

In ogni caso, si può già sentire una voce più sicura nell'uso del mezzo espressivo e più affermativa nell'espressione poetica. A titolo esemplificativo si leggano i versi di un componimento in omaggio all'Italia, "A Night in Italy",<sup>20</sup> in cui la descrizione di un paesaggio italiano si fa più articolata rispetto al passato, e con essa l'esplicitazione del sentimento dell'io poetico:

Time hangs suspended 'mid the perfumed dusk,  
with limpid wings, o'er which the first pale star  
gleams like a tear, within the tender, far  
desirous eyes of love-lorn Destiny.  
The earth is dumb, the scenes of many flowers  
flow out from petalled lips upon her breast,  
in one unending sigh of happy rest.  
The halting pageant of the passing hours  
unfurls its misty pennants to the sea.  
The Nightingale has swooned for ecstasy,  
and hides away amid the vine-clad bowers  
upon the terrace; Oh! Impassioned dusk!  
Speechless with longing, throbbing with delight  
to fling thy beauty in the arms of night,  
thy rare, dim beauty sweet with breath of musk,  
thou shalt not know thy joy nor him requite  
with tender ardour, ere there comes to me  
adown thy paths from out eternity,



my soul’s twin soul, mine embodied bliss,  
torn from the countless ages by a kiss.

Lo spazio geografico si connota come ‘italiano’ solo preliminarmente, nel titolo. Per il resto viene delineato un paesaggio sostanzialmente anonimo, descritto in un momento di sospensione (“Time hangs suspended”). Aggettivi quali “pale”, “dumb” o “misty” contribuiscono a creare un’atmosfera di immobilità e oscurità che quasi soffoca la voce poetica, la quale riesce a riemergere con vigore e a esprimersi solo nel “bacio” del verso finale.

Come si può notare, quindi, da un lato Radclyffe Hall si dimostra una poetessa più matura e consapevole del mezzo scelto, dall’altro, permane nei componimenti un senso di immediatezza e semplicità. Si leggano a questo proposito anche i seguenti versi tratti da “North and South”:<sup>21</sup>

Come with me, sweetheart, into Italy,  
And press the burning goblet of the south  
To those cold northern lips, until thy mouth  
Relents beneath its draft of ecstasy.

[...]

Drink in the music of some ardent song,  
Poured fourth to die upon the wide, still lake,  
Until the darkness seems to throb and break  
In fiery stars whose pulses yearn and long.

And then drink in my love; the whole of me,  
In one deep breath, one vast impassioned kiss,  
That come what may, thou canst remember this:  
That thou has lived and loved *in Italy*.

Come nel caso della prima raccolta, le poesie di questo volume vengono pubblicate anche come canzoni, con musica di Robert Coningsby Clarke: nel 1908 esce *A First Sheaf of Little Songs* e nel 1909 *A Second Sheaf of Little Songs*.

Nel 1910 Mabel Batten e Radclyffe Hall si recano in Italia (visitano in particolare la riviera ligure), dove si dedicano alla ricerca di una villa da acquistare e osservano con distacco critico i loro connazionali.

Alla fine dello stesso anno esce il terzo volume di poesie della Hall, *Poems of the Past & Present*. È questa la raccolta dove maggiormente si sente l'influenza di Mabel Batten, a partire dalla dedica: "To Mrs. George Batten". Inoltre, risulta che Ladye avesse curato e rivisto i versi qui pubblicati. In generale, queste poesie sono state lette come un tributo a Mabel Batten e un'esaltazione delle gioie dell'amore: "They told of John's rootlessness before meeting her [Ladye] and the fulfillment she had brought".<sup>22</sup> Pochi versi tratti da "The Garden" esplicitano il senso di rivelazione che pervade la raccolta: "I knew a region desolate / Unfruitful and without name, / Where all my loving was regret, / Before you came".<sup>23</sup> Ma anche qui la gioia dell'amore è minacciata da un senso di fine ineluttabile, che fa emergere il rimorso e la tristezza.

*Poems of the Past & Present* accoglie anche l'omaggio poetico di Radclyffe Hall a Elizabeth Barrett Browning:

When I take up this book and read thy words,  
[...]  
Then the worthless pen drops from my hand,  
I leave my paper still in its virgin white.  
Beside those mighty truths that thou did'st write  
My thoughts are dust upon a desert land.

La poesia "To Elizabeth Barrett Browning"<sup>24</sup> si conclude coi versi sopra citati e con un'umile dichiarazione di inferiorità nei confronti di una poetessa ritenuta fra le più grandi, e dalla quale, come abbiamo visto, Radclyffe Hall eredita l'amore per l'Italia.

In effetti, l'Italia e la sua natura continuano a essere fonte di ispirazione e sono esplicitamente presenti in diversi componimenti – quali "An Italian Garden. A reminiscence", "From the Guardia (Liguria)", "In Liguria" e "At Laguna"<sup>25</sup> – restando però elementi di un mero esercizio di "geografia fisica" (come nota Violet Hunt nella citazione precedentemente riportata).

Nel 1912 esce il quarto volume di poesie di Radclyffe Hall, *Songs of Three Countries and Other Poems*. Il titolo preannuncia una serie di rime che ruotano attorno a luoghi (le tre “countries”, appunto), a un tempo reali (Worcestershire, Herefordshire e Gloucestershire) e simbolici. Attraverso queste terre si esprime l’amore per la natura e il senso di perdita, nostalgia e tristezza che caratterizza i componimenti. In tal senso, è stato osservato<sup>26</sup> come i versi qui raccolti siano quelli che maggiormente traggono ispirazione dalla poesia rurale e dalla produzione di A. E. Housman.

Anche in questo caso molte delle poesie sono state musicate (da Robert Coningsby Clarke e Liza Lehmann) prima della pubblicazione del volume. In particolare, questa antologia contiene “The Blind Ploughman”, che sarà una delle canzoni più amate dal pubblico inglese durante la guerra. Si ricorda un’occasione in particolare, in cui la canzone fu eseguita da un ufficiale dell’esercito cieco, capitano MacRobert, alla Usher Hall di Edimburgo davanti a tremila spettatori commossi.<sup>27</sup>

Set my hands upon the plough  
My feet upon the sod;  
Turn my face towards the east  
And praise be to God!

Ev’ry year the rains do fall  
The seeds they stir and spring;  
Ev’ry year the spreading trees  
Shelter birds that sing.

From the shelter of your heart,  
Brother – drive out sin.  
Let the little birds of faith  
Come and rest therein.

God has made His sun to shine  
On both you and me;  
God, who took away my eyes,  
That my soul might see!

Nel testo della canzone sopra riportato, vista e conoscenza si collegano in un rapporto inverso rispetto a quello dato dalla lingua inglese, in cui l'atto del vedere e l'atto del comprendere si sovrappongono nella doppia connotazione del verbo *to see*. Qui invece è la perdita della vista che intensifica la capacità di cogliere il significato profondo della bellezza della natura. Traspare da questi versi una visione cattolica della sofferenza, intesa come parte di uno schema divino, e non sorprende che proprio nel 1912 Radclyffe Hall si converta al cattolicesimo. Inoltre, alla fine dell'anno, insieme a Mabel Batten si reca a Roma (con tappa intermedia a Pisa), dove entrambe vengono ricevute in udienza dal Papa.

Permeata dalla stessa visione cattolica è anche la poesia "To Italy",<sup>28</sup> in cui l'Italia è personificata in una donna pagana che tenta l'amante cristiana/o che a lei si abbandona:

No mortal woman ever held  
 such sweet inconstancies [...].  
 [...]  
 O pagan lover, from whose lips  
 The gentle Christian worship slips,  
 I fear thee, knowing thou art  
 Yet I adore thee: take my heart  
 I am thy lover, Italy!

Nonostante lo scoppio della prima Guerra Mondiale (alla quale la Hall non partecipa direttamente, come avrebbe voluto, bloccata dalle paure di Ladye, ma indirettamente, facendo propaganda per l'arruolamento), le due donne continuano a viaggiare e la consapevolezza artistica di Radclyffe Hall continua a rafforzarsi. Tale evoluzione trova espressione nella quinta e ultima raccolta pubblicata in vita da Radclyffe Hall, nel 1915. In *The Forgotten Island* la Hall sperimenta con il *blank verse* e cerca di dare ai suoi versi un tema unificante: l'amore che si esprime in passione e, nel momento della fine e del ricordo, in dolore. Si tratta, come abbiamo visto, di un motivo caro a Radclyffe Hall, sul quale si innesta anche quello dell'incarnazione. Infatti, fa da contesto all'amore vissuto e raccontato nelle poesie un luogo reale e mitico

insieme: l’isola di Lesbo. È stato osservato<sup>29</sup> come questo calarsi in un luogo del passato (lontano nel tempo ma reso immortale dalla finzione letteraria) abbia accentuato la distanza della poetessa dal mondo reale. In sostanza, in giorni in cui la guerra irrompeva nel quotidiano dei/delle lettori/lettrici in tutta la sua tragicità, niente doveva apparire loro più anacronistico di un’ “isola dimenticata”.

Nei versi di Radclyffe Hall ma anche, come vedremo, nell’opera narrativa e nelle lettere, anche l’Italia e le sue città, come l’isola di Lesbo, sono luoghi distanti nel tempo e nello spazio, mitici e irraggiungibili. La raccolta *Rhymes and Rhythms* contiene una poesia paradigmatica in questo senso, “The Little Town”:<sup>30</sup>

I want to find a little town  
That lay beside the sea,  
Along whose streets and narrow ways  
I wandered in the bygone days  
When I was glad because of love,  
And you because of me.

I want to find a garden-place  
Where oleanders grew.  
A fountain splashed its marble rim,  
A cypress grove stood dark and slim,  
And you were glad because of love  
And I because of you.

I want to find a charming name  
That we no longer know  
What was the name I called you by  
When we were lovers, you and I,  
And loved a while in Italy  
Three hundreds years ago?

Il volume è pubblicato postumo ma questo componimento è datato “August 1915” ed è quindi successivo al primo viaggio in Italia e a Firenze con Mabel Batten. L’uso di verbi al passato, per descrivere le bellezze di una città italiana che facevano da sfondo a un amo-

re ormai finito, accentua la malinconia che attraversa questi versi. Inoltre, sotto lo sguardo della voce poetica, che si volge indietro verso il passato perduto, la brevità della passione evocata (“we [...] loved a while in Italy”) non può che aumentare le distanze e collocare il ricordo in un tempo così distante (“three hundreds years ago”) da essere irrecuperabile.

A quarantaquattro anni Radclyffe Hall abbandona la scrittura in versi e comincia a pubblicare testi in prosa. I temi sviluppati rappresentano gli elementi di continuità rispetto alle liriche. Per fare solo un esempio, che riguarda l’oggetto della nostra attenzione, ritroviamo l’Italia e il concetto di Casa nel quarto romanzo, *Adam’s Breed* (1926), il cui protagonista, Gianluca (figlio illegittimo di padre italiano e di madre naturalizzata inglese), cresce a Soho, sposa una ragazza italiana e con lei trascorre in Italia qualche mese. Spera di trovare casa lì ma si rende conto che la casa che cerca non è un luogo fisico ma uno stato mentale di pace.<sup>31</sup> Come vedremo, nella città di Firenze Radclyffe Hall crederà di trovare la sua Casa, con esiti non dissimili.

## 2. Radclyffe Hall e “our Florence” (1914-1943): “A Saturday Life” e le Lettere

Radclyffe Hall visita per la prima volta Firenze nel 1914, in compagnia di Mabel Batten. Immediatamente l’autrice sente una forte affinità con la città, e scrive: “It leaves Rome far behind”.<sup>32</sup> Tale affinità è così profonda da far sì che ella si convinca di essere già stata nella città toscana. In una lettera a Cara Harris del 19 aprile 1914 Hall descrive Firenze e la sensazione di estraneità e familiarità insieme che prova mentre percorre le sue strade:

It [Florence] has remained in the middle ages. One feels a strange and yet familiar aura of the 15<sup>th</sup> & 16<sup>th</sup> centuries, the moment one sets foot in its streets [...]. As I *know* that I lived in the 15<sup>th</sup> century myself it appeals to me strongly.<sup>33</sup>

Come sottolinea Diana Souhami, questo aspetto è coerente con la convinzione di Radclyffe Hall che tutto – la vita, gli amori, la scrit-

tura – fosse governato da spiriti superiori. Ed è su questo terreno che, alla morte di Mabel Batten, si radica facilmente lo spiritualismo, alle cui teorie Radclyffe Hall aderisce totalmente e si dedica con passione e dedizione (su questo tema, con Una Troubridge, scrive anche una relazione, *On a Series of Sittings with Mrs. Osborne Leonard*).<sup>34</sup>

Dopo la morte di Mabel Batten, nel 1916, Radclyffe Hall torna più volte a Firenze e progetta anche di trasferirvisi. Ma le sensazioni vissute in occasione di quel primo incontro con la città restano uniche e vengono rievocate in *A Saturday Life* (1925), il suo terzo romanzo. La narrazione segue la crescita e la formazione di una ragazza inglese, Sidonia, che sin da bambina mostra spiccate quanto non durature doti intellettuali e artistiche. Sotto la guida di Lady Frances Reide e di diversi istitutori, Sidonia coltiva un’arte, si dedica completamente a essa con risultati promettenti, per poi abbandonarla e sostituirla con una nuova. Simbolo della precarietà dell’ispirazione artistica, Sidonia viene definita nel romanzo “everything and nothing. [...] A kind of kaleidoscopic muddle”.<sup>35</sup> Il suo percorso formativo (come quello di molti giovani inglesi dell’epoca) prevede anche una tappa a Firenze, dove soggiorna all’Hotel Albion, in una stanza che si affaccia su Borgo San Jacopo, e in seguito presso la villa di una famiglia italiana, i Ferrari. Nella città toscana Sidonia prima cerca ispirazione per sviluppare le sue apparentemente notevoli abilità di scultrice, poi scopre spiccate doti nel canto, fino ad allora insospettate.

Come abbiamo visto, nel 1914 Radclyffe Hall scrive di sentire di essere già stata a Firenze. Attraverso la voce e lo sguardo di Sidonia, la scrittrice descrive questo senso di familiarità immediata: “It [Florence] seems like an old friend”.<sup>36</sup> E continua:

I’ve found a new friend... She’s old, very old; I expect she’s really older than she seems. There’s something a little dour about her, a little gloomy and fierce. She makes me think of the queerest things, battle and sudden death. Yet she’s tender, too, she’s terribly tender, her tenderness makes you afraid.<sup>37</sup>

Questa vecchia amica è Firenze, e le parole che Hall fa pronunciare a Sidonia richiamano la prima dichiarazione d'amore per Firenze dell'autrice stessa. Inoltre, nel prosieguo del discorso, Firenze viene definita come una casa per la quale si è disposte a combattere e morire: "above all, [...] she's the symbol of home; of home that's been fought for and died for".<sup>38</sup> La città italiana è una dimora piena di colori e suoni, che viene contrapposta all'Inghilterra, dominata dalla forma (non a caso è lì che Sidonia scopre il suo talento per la scultura, mentre a Firenze si dedica al canto).

Nel 1915 Radclyffe Hall incontra Una Troubridge,<sup>39</sup> cugina della sorella di Mabel Batten, con la quale instaura quasi immediatamente una profonda e duratura relazione amorosa. Come l'incontro con Mabel Batten è coinciso per la Hall con l'apice di un percorso di crescita, così quello con Una segna un periodo di rinnovamento. Insieme coltivano nuove passioni (come quella per l'allevamento di cani); aderiscono alla filosofia spiritualista (per anni, dopo la morte di Ladye, si rivolgono a una medium, Mrs. Osborne Leonard, per entrare in contatto con lei); frequentano circoli culturali a Londra e a Parigi, ed entrano a far parte delle comunità di intellettuali lesbiche inglesi e francesi; e viaggiano, prevalentemente in Europa. Il cambiamento di Radclyffe Hall è anche estetico: negli anni Venti inizia a indossare esclusivamente abiti di foggia maschile.

Nel settembre del 1921 la coppia parte per l'Italia. Invitate a Capri da Romaine Brooks, decidono invece di recarsi a Firenze, dove arrivano il 6 novembre e dove restano fino all'inizio dell'anno successivo. È la prima volta che Radclyffe Hall torna in questa città dalla visita del 1914 con Mabel Batten. Ma anche Una Troubridge è già stata a Firenze, e anzi il suo legame con la città è stato più duraturo, avendola visitata per la prima volta nel 1907, ventenne, ospite di cugini (i Tealdi), e avendo vissuto lì per mesi. In quell'occasione, prima di lasciare l'Italia, Una si converte al cattolicesimo.

Ritornando insieme nella città, entrambe sono felici di trovarla inalterata rispetto agli anni prima della guerra. È inverno, comprano subito cappotti e cappelli caldi; si recano alla chiesa preferita di John (come sempre più spesso si fa chiamare la Hall), Orsanmichele;



passaggiano, fanno acquisti e visitano posti già conosciuti più che esplorarne di nuovi; camminano lungo l’Arno al chiaro di luna. Una conosce l’italiano, John si affida a *The Little Help-Mate in Italy*,<sup>40</sup> lo stesso che usa Frances, un personaggio di *A Saturday Life* sempre per le strade di Firenze;<sup>41</sup> soggiornano all’Hotel Albion, sulle rive dell’Arno e vicino al Ponte Vecchio. All’Ospedale degli Innocenti, colpita dalla vista dei bambini abbandonati, John avrebbe pensato di prenderne uno; allo stesso modo, sono sconvolte per il trattamento riservato agli animali, che fosse un cane abbandonato, un cavallo malnutrito, animali del circo o uccellini chiusi in gabbie minuscole (tra l’altro, in Italia comprano un uccellino e lo chiamano Gabriele, in omaggio a D’Annunzio). John compra un anello di zaffiro che regalerà per Natale a Una e dal quale Una non si separerà più; inoltre, sempre a Firenze John lavora al romanzo *The Unlit Lamp* (poi pubblicato nel 1924) e alla fine della giornata, Una le rilegge ad alta voce quanto scritto, secondo uno schema di lavoro che resterà immutato negli anni.

Questo spaccato di vita fiorentina ci fa comprendere perché le due donne comincino a chiamare Firenze “*our Florence*”:<sup>42</sup> la città è “a shared place of joy”,<sup>43</sup> il luogo in cui ognuna condivide con la donna amata i propri ricordi e in cui insieme possono fare nuove esperienze felici. La stessa Una Troubridge successivamente metterà in evidenza questo aspetto: “We had both of us visited Florence and loved it in the past, but that was a very different thing from discovering all its joys and beauties in the company we both liked better than any in the world: that of each other”.<sup>44</sup>

Bisogna notare che siamo nel 1921: a Firenze, come in altre città italiane, bande opposte di comunisti e fascisti si affrontano per le strade, con scontri e sparatorie. Come osserva Michael Baker, in quanto conservatrici e cattoliche, sia John che Una temono l’ateismo del comunismo filo-sovietico e parteggiano per i fascisti.<sup>45</sup> Tale iniziale adesione agli ideali fascisti può essere in parte motivata da ragioni di classe e di religione, nonché da una certa cecità nell’osservare la nascita del regime, che in fondo caratterizza anche altri intellettuali del tempo. Tuttavia, non bisogna dimenticare che, come

vedremo, il sostegno al fascismo delle due inglesi negli anni si fa sempre più convinto e concreto.

Il 7 gennaio 1922 Hall e Troubridge lasciano Firenze per Parigi, per poi tornare in Inghilterra. Seguiranno anni frenetici e tormentati, segnati dalla pubblicazione di *The Well of Loneliness*, nel 1928, e dai seguenti processi per oscenità. Da questo momento, Radclyffe Hall si chiude progressivamente in un auto-imposto esilio, dalla società e dalla sua patria.

Nel 1934, a Parigi, Radclyffe Hall assume un'infermiera privata dell' American Hospital affinché accudisca Una, colpita da una fastidiosa gastroenterite. È così che nella vita della scrittrice inglese entra Evguenia Souline, una giovane russa emigrata nella capitale francese grazie a un permesso di lavoro. L'incontro è folgorante.

Nello stesso anno John e Una (ancora senza Souline) lasciano Parigi e raggiungono in treno Desenzano e quindi Sirmione. Qui, trovandosi vicino al Vittoriale, dimora di Gabriele D'Annunzio (per il quale entrambe nutrono profonda ammirazione) e, per di più, essendo in compagnia di Romaine Brooks (che con D'Annunzio ha avuto un'amicizia passionale), decidono di mandare all'artista italiano una copia de *Il Pozzo della solitudine*. Il 16 settembre la Hall e D'Annunzio, senza Una, si incontrano e hanno modo di scambiarsi apprezzamenti reciproci.

Nonostante le tensioni che attraversano minacciose l'Europa in questi anni, niente sembra scuotere Radclyffe Hall dalla sua nuova passione, che la assorbe sempre più. Gli spostamenti per l'Europa della coppia John-Una sono continui e, quando la Hall non riesce a farsi raggiungere da Souline, resta in contatto costante con lei tramite lettera.

Questo intenso scambio epistolare ci mostra Radclyffe Hall sotto una nuova luce, a onor del vero poco edificante. Ne traiamo infatti l'immagine di una donna innamorata e protettiva, ma anche manipolatrice e a tratti travolta dalla volontà di controllare le donne amate. Questo fa sì che le lettere a Souline<sup>46</sup> contengano appassionate dichiarazioni di amore incondizionato, unitamente alla precisa definizione delle condizioni che possono permettere alla giovane russa

di conservare il vitalizio generosamente offerto da Radclyffe Hall; oppure analisi degli eventi che caratterizzano quegli anni e segnano tutto il Novecento, insieme a interminabili liste dei doveri che Souline deve adempiere (che vanno dall’indicazione degli indumenti da indossare per fronteggiare i freddi inverni parigini, all’intimazione di studiare all’Università di Firenze piuttosto che alla Sorbona di Parigi, fino alla preghiera di trasferirsi a Firenze e di accettare l’impossibilità, per Radclyffe Hall, di chiudere il rapporto con la Troubridge e, al tempo stesso, di fare a meno di Evguenia).

Queste lettere costituiscono una preziosa testimonianza, non solo per una maggiore comprensione del complicato *ménage à trois* che lega John a Una e Souline, ma anche per avere accesso alla visione del mondo di Radclyffe Hall dal 1934 fino al 1942, un anno prima della morte. Bisogna infatti ricordare che nel 1936 esce l’ultimo lavoro pubblicato in vita da Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, la quale, a differenza di Una, non tiene un diario. Si tratta quindi di una possibilità pressoché unica per avere accesso diretto ai pensieri dell’autrice in quegli anni, senza il filtro di Una Troubridge. Quest’ultima, in quanto compagna di vita della Hall per ventotto anni, sua devota biografa (nel 1945 scrive *The Life and Death of Radclyffe Hall*, pubblicato solo nel 1961), nonché unica esecutrice delle sue ultime volontà e proprietaria dei suoi diritti, è stata a lungo l’unica fonte di testimonianze. Inoltre, sempre da Una Troubridge apprendiamo che, prima di morire, la Hall le chiede di distruggere tutti i suoi manoscritti non ancora pubblicati; richiesta diligentemente esaudita dalla donna (e solo alcuni testi si sono fortunatamente salvati).

È perciò attraverso le lettere che possiamo osservare il crescente senso di estraneità nei confronti della madrepatria e la ricerca di una nuova Casa in Italia, della quale la Hall ammira non solo le bellezze naturali ma anche la linea politica dominante. Quando, per esempio, Mussolini invade l’Abissinia (Etiopia) nel 1935, e il governo inglese persuade la League of Nations a promulgare sanzioni economiche contro l’Italia, questo contrasto anglo-italiano si rende evidente nelle lettere. John scrive a Souline dall’Inghilterra e definisce quel giorno “Black Monday” e “the Day of Shame for England”.<sup>47</sup>

Sotto questo aspetto, nonostante le difficoltà portate dalla presenza ingombrante di Souline, la coppia John-Una dimostra di essere ancora simbioticamente unita. Se, da una parte, la Troubridge dichiara che l'Italia ha il diritto di sottomettere "a barbarian slave owning country incapable of developing its own resources" e che per l'Italia, una nazione piccola, l'espansione territoriale è fondamentale per creare lavoro;<sup>48</sup> dall'altra la posizione della Hall è anche più estrema: commentando la sopra citata decisione del governo britannico, etichetta i politici suoi compatrioti come "a self-seeking, dishonest, hypocritical crew who ought to be strung up on the nearest lamppost".<sup>49</sup> A suggello di questo appoggio al fascismo, una volta tornate a Sirmione, sempre nel 1935, le due donne espongono e indossano simboli fascisti, e Una definisce il Duce "the only great leader in the world today".<sup>50</sup>

Nonostante i ripetuti tentativi di Radclyffe Hall di convincere Souline e Una ad accettare l'inestricabilità del triangolo amoroso da lei intrecciato, la convivenza a tre si rivela estremamente difficile. D'altra parte, Radclyffe Hall tollera sempre meno i continui viaggi per trovare un luogo di pace con le donne che ama.

In questa disposizione d'animo, alla fine dell'aprile 1937, John, Una e Evguenia si dirigono verso Firenze. L'ultima visita nella città toscana era stata nel 1922. Ora il piano è di trasferirsi lì tutte e tre nell'inverno e, nel frattempo, di cercare due appartamenti separati. Nel corso della primavera soggiornano all'Hotel Gran Bretagna, per poi spostarsi, all'inizio di giugno, in un appartamento in affitto al secondo piano di Lungarno Acciaiuoli n. 18, con vista sul Ponte Vecchio e Borgo San Jacopo. L'intenzione è di arredare l'appartamento, tornare a Rye, dove hanno una residenza pure molto amata, per l'estate e trasferirsi a Firenze in autunno. Però Souline si sente sempre più oppressa da questi progetti a tre, e così, una volta tornata a Parigi a metà luglio, insiste per rimanervi.

Intanto, grazie all'iniziativa di Radclyffe Hall e all'intervento decisivo di Humbert Wolfe (scrittore, ebreo, con connessioni al Home Office inglese), Souline ottiene un permesso di soggiorno annuale (a intervalli di sei settimane) per l'Inghilterra, e quindi potrebbe

raggiungere a Rye la Hall, che nel frattempo, il 25 agosto, si è gravemente fratturata una caviglia. Mossa da gratitudine verso Wolfe, John sembra disposta a mettere da parte i suoi pregiudizi verso gli ebrei: “never again I will speak against the Jews for Humbert is a Jew though a Catholic Jew and pious”.<sup>51</sup>

Si può dire che l’antisemitismo sia uno dei pochi tratti che le tre donne condividono.<sup>52</sup> Infatti, nello stesso anno, pochi mesi prima, si verifica un episodio rivelatore del risentimento di Una nei confronti degli ebrei. La coppia si trova a Merano, dove soggiornano per sette mesi e dove Radclyffe Hall comincia a scrivere un romanzo lì ambientato, *The Merano Shoemaker* (poi distrutto da Troubridge dopo la morte della compagna, forse perché pare contenesse la rappresentazione del rapporto fra la Hall e Evguenia Souline).<sup>53</sup> All’ingresso in hotel, Una ricorda con orgoglio di aver ricevuto il saluto romano dalle persone presenti, e anche che l’hotel era “teeming with Jews”. La presenza di ebrei rifugiati, perché dichiarati indesiderati da Hitler, di notte scatena le proteste dei fascisti di fronte all’albergo; e Una commenta: “Fascist anti-bolshevism is turning its attention to these communist Jews elements [...]. *I’m inclined to think they may be right* but we must have our rest at night”.<sup>54</sup>

I problemi di salute ostacolano i piani di trasferimento a Firenze, che per Radclyffe Hall rappresenta sempre più “a place of erotic contemplation”,<sup>55</sup> e cioè un luogo del desiderio dove potrà infine ricongiungersi con l’amata Souline, alle condizioni che ritiene più adatte perché tutte e tre possano essere felici.

Questi progetti devono essere rimandati fino al 10 novembre 1937, data in cui arrivano a Firenze. Inizialmente si stabiliscono all’Hotel Gran Bretagna, e successivamente in due appartamenti distinti. Radclyffe, infatti, deve rinunciare all’idea di vedere riunita sotto lo stesso tetto quella che considera un’unica famiglia, la *sua* famiglia. Per Souline, John affitta un appartamento al primo piano di Palazzo dei Fossi, in via dei Benci. La Hall e la Troubridge, invece, si trasferiscono nell’appartamento di Lungarno Acciaiuoli. Nonostante riescano a evitare la convivenza forzata, continui litigi e

forti tensioni rendono questo soggiorno ben diverso dall'oasi di pace che Radclyffe Hall si era prefigurata di trovare a Firenze.

Nel corso dell'anno 1938, ancora a Firenze, John e Una cercano di alleggerire il clima conflittuale dedicandosi alle loro attività preferite (come la ricerca di antichi oggetti preziosi), aprendosi alla comunità di inglesi espatriati e incontrando famiglie aristocratiche fiorentine, o visitando Lucca e Siena. Ma la presenza di Souline (che, tra l'altro, continua a minacciare di tornare a Parigi, dove in effetti si reca il 4 giugno 1938) e il susseguirsi di problemi di salute di John (ancora la caviglia, e gli occhi) rendono ogni sforzo vano. Persino Una, che comunque a Firenze può contare sulla presenza di vecchi amici (la famiglia Tealdi, e May e Cencio Massola), abbandona il proverbiale stoicismo con il quale ha sempre sopportato il nuovo ruolo di comprimaria, e si lamenta dell'irascibilità di John: "She [John] denigrates and ignores me and tells Evguenia how wonderfully she gives medicine or pumps a pillow".<sup>56</sup>

La situazione sembra anzi peggiorare quando, il 4 giugno 1938, Souline lascia Firenze. Quel giorno John le scrive immediatamente una lettera dall'appartamento di Lungarno Acciaiuoli: "Florence seems as though it had a gaping wound in its side because you are not here".<sup>57</sup> Non solo Firenze non è più la "our Florence" di John e Una, ma non riesce nemmeno più a trasmettere a Radclyffe il senso di pace e sicurezza del quale era diventata simbolo. Di conseguenza il tono delle epistole è dimesso (arriva a firmarsi "your lame dog")<sup>58</sup> e di Firenze la Hall comincia a raccontare soltanto il caldo, la noia e il rumore (in particolare si lamenta perché una macchina per il ghiaccio in un ristorante vicino le impedisce di lavorare e dormire).

Non rinunciando all'idea di vivere a Firenze con Una e con Evguenia, la Hall propone a quest'ultima di passare l'estate a Rye con loro, e di tornare a Firenze tutte e tre in inverno. Souline ribadisce di non voler tornare in Italia e di non voler vivere con Una, ma John non si rassegna:

I can't eat, or sleep, let alone work, for my heart is never certain nor at rest. [...] There are many people living à trois here in

this very town, I find, but they generally all manage to keep on terms. That is all you need to do, just be on terms with Una. [...] I do feel you give her undue importance.<sup>59</sup>

Nella stessa lettera, John continua nella sua opera di persuasione riproponendo il concetto dell’Italia come luogo di pace, per tutte e tre: “I have come [to Italy] solely because Italy will harbour us both in peace, solely because I want you so much and I can’t be happy unless I am near you”.<sup>60</sup>

Nello stesso anno (1938) non mancano comunque occasioni di gioia ed esultanza, per quanto discutibili. Per esempio, quando Mussolini e Hitler a maggio arrivano a Firenze, John e Una assistono felici alla parata, gridando la loro ammirazione per il Duce. Una ricorda con nostalgia questo momento di esaltazione condivisa: “I hardly looked at Hitler [...] but kept my eyes fixed upon the Duce every second he was in sight, & yelled Du-ce, Du-ce until I could yell no more – with John doing likewise beside me”.<sup>61</sup>

Grazie alla pubblicazione delle lettere a Souline, abbiamo la possibilità anche di conoscere direttamente il giudizio di Radclyffe Hall su Hitler. Sappiamo a questo proposito che, dopo aver ascoltato un discorso di Hitler alla radio, John lo etichetta come “an hysteric, I think an epileptic”. Si tratta di giudizio sferzante, che si rivela però contraddittorio. Infatti, secondo la Hall, Hitler è anche “a patriot in the extreme sense of the word and a fanatic” e continua, facendo trasparire una certa ammirazione, “He carried over 30,000 people with him – the roars of the people gave one to think”.<sup>62</sup>

Un altro episodio, avvenuto sempre a Firenze, rende l’idea di quanto la coppia avesse aderito agli ideali fascisti: quando il loro vicino di casa, signor Lumbroso, ebreo, viene condannato a tre anni di prigione per aver diffuso volantini antifascisti che criticavano la visita di Hitler e il tentativo di annessione il Tirolo, Una Troubridge sostiene questa politica di censura e con essa la legislazione che Mussolini sta preparando contro gli ebrei: “they have been found to be at the back of all the centres of anti-fascism. The truth is that as citizens of any country they are impossible and cannot be trusted”.<sup>63</sup>

Intanto John sta cercando di far ottenere la naturalizzazione francese a Souline, ma l'alleanza franco-sovietica minaccia i suoi piani. In ansia per gli inevitabili ritardi burocratici, Radclyffe Hall individua la fonte del problema: ancora una volta, gli ebrei.

If you knew how distracted our Foreign Office is! Jews! Jews! Jews! Millions of them trying to push their way into England, and dozens & dozens of them managing to slip in without papers and passports via Ireland, or by arriving at small villages on our coast in fishing boats.<sup>64</sup>

Sembra lontana la gioia per quanto ottenuto in Inghilterra grazie all'interessamento di Humbert Wolfe; gioia che, pochi anni addietro (1935), le aveva permesso di superare parzialmente i pregiudizi antisemiti. Inoltre, appare chiaro da queste parole che la Hall sia così profondamente e totalmente coinvolta dalla relazione con Souline da non riuscire a osservare la realtà che la circonda e da non riuscire a coglierne appieno la gravità.

John e Una tornano in Inghilterra a fine luglio 1938, ma prima affittano (con contratto a partire da ottobre) una nuova casa a Firenze. L'appartamento, al secondo piano di un palazzo antico in via dei Bardi, è ampio e arioso, ha due camere da letto comunicanti (come sempre desiderano) ed è economico (aspetto non sottovalutato in un momento di crisi), in quanto i proprietari, la famiglia Mortara, sono ebrei e devono lasciare l'Italia. Al loro rientro a Firenze, nell'ottobre del 1938, è lì che alloggiano. Souline, invece, sfugge sempre più al controllo della Hall e così acconsente a raggiungerle solo per Natale e Capodanno (festività che si dimostreranno affatto serene), sistemandosi all'Hotel Gran Bretagna; ma già a fine gennaio 1939 torna a Parigi, considerando conclusa la relazione d'amore con Radclyffe.

All'inizio del 1939 John e Una visitano Viareggio e Lucca. Per il resto, l'anno è caratterizzato, da un lato, dalla morte di papa Pio XI e dall'elezione di Papa Pacelli (che John e Una stimano, considerando un buon fascista e in buoni rapporti col Duce) e, dall'altro, da un secondo conflitto mondiale sempre più imminente. Nonostante questo, le due compagne continuano a portare avanti i loro pia-



ni per il trasferimento permanente a Firenze. John è infatti sicura che Mussolini non voglia la guerra. È questa l’occasione per lanciare un’ulteriore invettiva contro gli ebrei:

Jews. Yes, I am beginning to be really afraid of them; not of the one or two really dear Jewish friends that I have in England, no, but of Jews as a whole. I believe they hate us and want to bring about a European War and then a World Revolution in order to destroy us utterly [...]. And what of Jew-ridden France, England & Russia? There will soon be no room for us Christians.<sup>65</sup>

Joanne Glasgow, curatrice del volume che raccoglie le lettere, e anche il biografo Michael Baker in un certo senso attenuano l’impatto negativo di tali pregiudizi antisemiti della Hall, inquadrandoli all’interno del tentativo di ingraziarsi Souline, anch’ella antisemita.<sup>66</sup> In realtà, non depongono a favore di questa tesi la veemenza di questi attacchi, il fatto che fossero condivisi anche da Una, oltre che da Souline, e il susseguirsi di episodi di sostegno al regime fascista e alla sua politica antisemita.

Per esempio, sappiamo che, comprata in un negozio di Firenze una nuova macchina da scrivere e accortasi poi che si tratta di un vecchio modello camuffato, la Hall riporta l’oggetto al negozio, minacciando di denunciare al partito i proprietari: “in such cases the Party is really a rock of comfort”, è il suo commento all’episodio.<sup>67</sup> E ancora: John e Una si iscrivono a una biblioteca che consente di consultare libri in inglese, gestita da Lillian Baird-Douglas. La donna si rifiuta di mettere a disposizione dei lettori solo materiale di propaganda fascista e anzi ha in catalogo anche libri censurati. Quindi Una Troubridge ritira l’iscrizione, restituisce i libri presi in prestito e protesta formalmente presso le autorità contro la presenza sugli scaffali della biblioteca di libri quali *Inside Europe*. Poi commenta sollevata: “We are clear of any complicity if there is trouble”.<sup>68</sup> Infine, contribuisce a far circolare la voce di una presunta dipendenza da droghe e alcolici della Baird-Douglas. Conoscendo il grado di condivisione che lega Una Troubridge e Radclyffe Hall, appare improbabile che queste azioni siano state compiute senza il sostegno della scrittrice.

Nel frattempo, si prolunga la permanenza di John e Una a Firenze, anche nella speranza che il clima locale dia sollievo ai sempre maggiori problemi di salute (a polmoni, cuore e occhi) della Hall. Per Pasqua Souline finalmente le fa visita, ma in compagnia di un'amica e chiarendo anticipatamente i nuovi termini della relazione con John ("friends only"), nonostante le proteste epistolari di quest'ultima.

Nel luglio del 1939 John e Una lasciano Firenze per l'Inghilterra, con l'intenzione di tornare in Italia in inverno, dopo aver venduto la residenza di Forecastle a Rye. Però gli eventi bellici distruggono definitivamente queste speranze. Il primo settembre 1939 Hitler invade la Polonia e il 3 settembre Inghilterra (dove si trovano John e Una) e Francia (dove si trova Souline) dichiarano guerra alla Germania. Se le minacce di guerra non erano riuscite a fermare i viaggi di Radclyffe Hall, l'inizio effettivo del conflitto la obbliga a restare in madrepatria. Lei e Una credono ancora che Mussolini rimarrà neutrale (considerato il fatto che Hitler era alleato dei sovietici) e sperano quindi di potere andare in Italia, se non permanentemente, almeno per brevi periodi. Contro le loro previsioni, il 10 giugno 1940 Mussolini annuncia l'entrata in guerra dell'Italia, e ogni speranza di tornare a Firenze crolla: "the foulest action of its kind in centuries", è il laconico commento di Una.<sup>69</sup>

Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale segna l'irrompere definitivo del reale nella vita di Radclyffe Hall, nonché la distruzione di un luogo simbolico e, con esso, di un sogno. Il conflitto bellico e il progressivo peggioramento delle condizioni di salute (nel 1941 si susseguono spasmi agli occhi, ascessi ai denti, pleurite e polmonite), la obbligano ad accantonare il progetto di trasferirsi a Firenze, e la portano a sentirsi prigioniera in patria: "I am now, God knows for how long, a *virtual prisoner* in this west country [...]. I mean that Devon must be *my war-time home* if I want to save my lungs".<sup>70</sup> Vediamo da questo breve stralcio di una lettera del 1942 come, nonostante tutto, la Hall consideri il Devon una dimora precaria, dalla quale spera ancora di fuggire.

Come si evince dalle *Letters*, le tormentate vicende personali ed europee portano un ulteriore cambiamento in Radclyffe Hall, in

particolare per quanto riguarda la sua visione della questione ebraica: quando viene a sapere dei campi di concentramento nazisti e delle deportazioni dalla Francia di Vichy, la Hall rivede il suo giudizio. In una lettera del 20 dicembre 1942, l’ultima a Souline, John sembra riconciliarsi con l’Inghilterra e mostra una comunione di intenti con gli inglesi (“The war seems to be going in *our* favour at last”).<sup>71</sup> Inoltre esprime il proprio sdegno per la politica francese nei confronti degli ebrei:

[...] the wholesale slaughter of the Jews is too fearful, the more so as one feels helpless to do anything for the poor devils – what a load of sin to have on the souls of those who conceived of this fiendish horror. As for the French who are delivering their Jews over to the Germans, as the papers say they are doing, well – I have no words.<sup>72</sup>

Se ne deduce che Radclyffe Hall a questo punto sappia che gli ebrei vengono mandati in Germania “to torture and death”.<sup>73</sup> Colpisce ancora di più, perciò, la dichiarazione immediatamente successiva:

Bad Jews there certainly are and always have been, but *this*, Ah, no! I love France, but I cannot excuse her, she has sunk too low. [...] Control the bad Jews, yes, by all means, *and* punish good and strong, but a woman is a woman and a child is a child, and both should be protected.<sup>74</sup>

La distinzione fra ebrei “buoni” (donne e bambini) e “cattivi” (che vanno puniti senza esitazioni) ci fa capire come, messa di fronte alla tragica realtà dei fatti, la Hall riveda il suo giudizio ma conservi tracce di un pregiudizio antisemita evidentemente radicato.

Sono queste le ultime parole scritte a Souline. Nel marzo 1943, infatti, la salute di Radclyffe Hall peggiora inesorabilmente e il sogno di tornare a vivere a Firenze si rivela tale. È comunque interessante notare come, fino all’ultimo, Radclyffe Hall non rinunci ad arricchire questo sogno di nuove visioni. A settembre i medici decidono di operarla al colon, con urgenza, e, dopo una seconda operazione, emettono una diagnosi di cancro al retto, non curabile. Nelle ulti-

me ore di agonia, mentre Una le legge le opere dei Browning, John continua a sperare di trovare infine la sua Casa: progetta di tornare a Firenze e di vivere proprio in quella che fu la residenza in città di Elizabeth e Robert Browning, Casa Guidi.

Il 6 ottobre 1943 Radclyffe Hall muore. Sulla sua tomba Una Troubridge fa incidere un verso di Elizabeth Barrett Browning, tratto da *Sonnets from the Portuguese*:

Radclyffe Hall  
Author  
1943  
“...And if God Choose I Shall  
But Love Thee Better After Death”

Successivamente, sarà Una a portare a compimento per entrambe il sogno di vivere a Firenze: nel 1946, dopo la guerra, si trasferisce nella città toscana, prima in un appartamento di fronte a San Jacopo Soprarno, e poi, nel gennaio 1949, in un appartamento con giardino a Palazzo Guicciardini, vicino al Ponte Vecchio. Due particolari ci indicano come la città sia per lei ancora “our Florence”: nella libreria del suo appartamento Troubridge custodisce le prime edizioni dei lavori di Radclyffe Hall recanti l’iscrizione “Radclyffe Hall/Una Troubridge”. Inoltre, sul portone di casa fa scrivere i nomi “Radclyffe Hall” e, sotto, “Troubridge”.

Una ‘Vincenzo’ Troubridge muore a Roma il 23 settembre 1963, dopo essersi legata in un’amicizia profonda con il cantante d’opera italiano Nicola Rossi-Lemeni e la sua famiglia.

Un anno prima, Ethel Mannin chiede a Una Troubridge come lei e John fossero riuscite a inquadrare la loro relazione all’interno della fede cattolica. Alla domanda su come si fossero regolate, per esempio, con il precetto della confessione, Una risponde con una sola battuta: “There was nothing to confess”.<sup>75</sup> Questa risposta lapidaria richiama una delle prime poesie pubblicate da Radclyffe Hall, intitolata, appunto, “Confession”:<sup>76</sup>

Within the portals of thy shrine  
Before thy presence, dearest mine,

I kneel, beseeching thee to bless  
My penitence, while I confess,  
And can a saint do any less?

If I have sinned as others do,  
All human hearts the wide world through  
Are erring things, and then with me  
My greatest wrong was loving thee,  
Wilt thou condemn my constancy?

Look down, dear heart, and let thine eyes  
Commend my soul to Paradise.  
He little sins, who sins in this  
That to obtain eternal bliss  
Seeks the communion of a kiss.

Da quanto abbiamo visto, se si vuole osservare la vita e l’opera di Radclyffe Hall andando oltre le vicende dei triangoli amorosi e oltre *The Well of Loneliness* (il romanzo che le ha dato popolarità e successo ma anche tormenti e critiche), ci si imbatte in una figura complessa e criticabile, e in testi dagli esiti incostanti. L’elemento che ci permette di trovare una coerenza nella complessità è proprio la tensione a quel senso di “eternal bliss” descritto in “Confession”. Questa costante ricerca di una sensazione di gioia e beatitudine, operata senza rimorsi e senza pentimenti, si può rintracciare nelle parole di Radclyffe Hall qui analizzate. Come la protagonista di una poesia pubblicata postuma in *Rhymes and Rhythms*, indicativamente intitolata “The Wanton”<sup>77</sup> (“La scapestrata”, nella traduzione a fronte di Mimi Oliva Lentati), la Hall poetessa, romanziera, donna e lesbica sembra sempre ripeterci: “it’s shamed I am, and it’s bad I am, / And yet so wonderfully glad I am!”

## Note

- 1 Hall, Radclyffe. "North and South". *A Sheaf of Verses, with decorations by Claud Lovat Fraser*. Windsor: Gaby Goldscheider, 1985, p. 99. In seguito indicato come *A Sheaf of Verses*.
- 2 Definizione acquisita da Radclyffe Hall aderendo le teorie dell'autore di *Sexual Inversion* (1896), Havelock Ellis, il quale firmò la Prefazione al romanzo.
- 3 Hall, Radclyffe. *The Forge*. Bristol: Arrowsmith, 1924; *The Unlit Lamp*. London: Cassell, 1924; *A Saturday Life*. Bristol: Arrowsmith, 1925; *The Well of Loneliness*: London: Cape, 1928; *The Master of the House*. London: Cape, 1932; *Miss Ogilvy Finds Herself*. London: Heinemann, 1934; *The Sixth Beatitude*. London: Heinemann, 1936.
- 4 Radclyffe-Hall, Marguerite. *'Twi'xt Earth and Stars*. London: Bumpus, 1906; *A Sheaf of Verses*. London: Bumpus, 1908; *Poems of the Past & Present*. London: Chapman and Hall, 1910; *Songs of Three Countries and Other Poems*. London: Chapman and Hall, 1913; *The Forgotten Island*. London: Chapman and Hall, 1915.
- 5 Hall, Radclyffe. *Rhymes and Rhythms. Rime e Ritmi*. Milano: Edizioni dell'Orsa Maggiore, 1948, con traduzione di Mimi Oliva Lentati. In seguito indicato come *Rhymes and Rhythms*.
- 6 Glasgow, Joanne (ed.). *Your John: The Love Letters of Radclyffe Hall*. New York and London: New York University Press, 1997, p. 137. In seguito indicato come *Letters*.
- 7 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves: A Life of Radclyffe Hall*. London: GMP Publishers, 1985, p. 11. In seguito indicato come *Our Three Selves*.
- 8 Cfr. Souhami, Diana. *The Trials of Radclyffe Hall*. London: Virago Press, 1999, p. 16. In seguito indicato come *The Trials*.
- 9 Queste e le successive note biografiche sono tratte da Baker, Michael. *Our Three Selves*; Cline, Sally. *Radclyffe Hall: A Woman Called John*. London: John Murray, 1998; Souhami, Diana. *The Trials*.
- 10 Radclyffe-Hall, Marguerite. *'Twi'xt Earth and Stars*. London: John and Edward Bumpus, 1906, p. 73. In seguito indicato come *Earth and Stars*.

- 11 *Ibid.*, p. 57.
- 12 *Ibid.*, pp. 33-34.
- 13 Oltre ai testi biografici (nota 7), si veda Dellamora, Richard. “Reading the Poetry”, in *Radclyffe Hall: A Life in the Writing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 25-52.
- 14 Cline, Sally. *Radclyffe Hall: A Woman Called John*. London: John Murray, 1998, pp. 1-2. In seguito indicato come *A Woman Called John*.
- 15 Cit. in Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 54.
- 16 *Ibid.*, p. 51.
- 17 Radclyffe-Hall, Marguerite. *Earth and Stars*, p. 92.
- 18 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 33.
- 19 Cline, Sally. *A Woman Called John*, pp. 55-56.
- 20 Hall, Radclyffe. *A Sheaf of Verses*, p. 95.
- 21 *Ibid.*, pp. 99-100.
- 22 Souhami, Diana. *The Trials*, p. 49.
- 23 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 42.
- 24 Radclyffe-Hall, Marguerite. *Poems of the Past & Present*. London: Chapman and Hall, 1910, p. 45. In seguito indicato come *Past & Present*.
- 25 *Ibid.*, pp. 19-20, 72-73 e 91.
- 26 Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 45; Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 88; Dellamora, Richard. *A Life in the Writing*, pp. 35-41.
- 27 Cfr. Dellamora, Richard. *A Life in the Writing*, pp. 46-49.
- 28 Radclyffe-Hall, Marguerite. *Songs of Three Countries and Other Poems*. London: Chapman and Hall, 1913, p. 59.
- 29 Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 99; Souhami, Diana. *The Trials*, p. 61.
- 30 Radclyffe, Hall. *Rhymes and Rhythms*, p. 49.
- 31 Cfr. Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 184.
- 32 *Ibid.*, p. 52.
- 33 Ivi.

- 34 Hall, Radclyffe and Troubridge, Una. "On a Series of Sittings with Mrs. Osborne Leonard". *Proceedings of the Society for Physical Research*, 30, December 1919, pp. 339-554.
- 35 Hall, Radclyffe. *A Saturday Life*. London: Virago, 1987, p. 49.
- 36 *Ibid.*, p. 110.
- 37 *Ibid.*, p. 112.
- 38 Ivi.
- 39 Il nome alla nascita è Margot Elena Gertrude Taylor: acquisisce il cognome Troubridge dal marito, Ernest Troubridge; soprannominata Una (e poi Vincenzo).
- 40 Cfr. Souhami, Diana. *The Trials*, p. 124.
- 41 Hall, Radclyffe. *A Saturday Life*, p. 137.
- 42 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 140. Mio il corsivo.
- 43 Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 181.
- 44 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 124.
- 45 Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 140.
- 46 Glasgow, Joanne (ed.). *Your John: The Love Letters of Radclyffe Hall*. New York and London: New York University Press, 1997. In seguito indicato come *Letters*.
- 47 November 4th 1935. *Letters*, p. 144.
- 48 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 285.
- 49 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 312.
- 50 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 285.
- 51 August 25th 1935. *Letters*, pp. 166-167.
- 52 Anche se le testimonianze dirette di Evguenia Souline scarseggiano, questo aspetto viene indicato nelle biografie di Radclyffe Hall.
- 53 Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 377.
- 54 Souhami, Diana. *The Trails*, p. 297. Mio corsivo.
- 55 Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 352.
- 56 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 308.
- 57 June 4<sup>th</sup> 1938. *Letters*, p. 177.



- 58 Cit. in Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 355.
- 59 June 28th 1938. *Letters*, p. 182.
- 60 *Ibid.*, p. 183.
- 61 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 323.
- 62 September 13th 1938. *Letters*, p. 190.
- 63 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 311.
- 64 Cit in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 324.
- 65 March 22nd 1939. *Letters*, p. 213.
- 66 Glasgow, Joanne. “Introduction”. *Letters*, pp. 1-17; Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 329.
- 67 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 329.
- 68 Cit. in Souhami, Diana. *The Trials*, p. 320.
- 69 Cit. in Baker, Michael. *Our Three Selves*, p. 332.
- 70 [no date] 1942. The Wayside, Lynton. *Letters*, p. 251. Miei i corsivi.
- 71 December 20th 1942. *Letters*, p. 269. Mio il corsivo.
- 72 Ivi.
- 73 *Ibid.*, pp. 269-270.
- 74 *Ibid.*, p. 270.
- 75 Cline, Sally. *A Woman Called John*, p. 84.
- 76 Radclyffe-Hall, Marguerite. *Earth and Stars*, p. 18.
- 77 Hall, Radclyffe. *Rhymes and Rhythms*, p. 91.

## Riferimenti Bibliografici

- Baker, Michael. *Our Three Selves: A Life of Radclyffe Hall*. London: GMP Publishers, 1985.
- Cline, Sally. *Radclyffe Hall: A Woman Called John*. London: John Murray, 1998.
- Dellamora, Richard. *Radclyffe Hall: A Life in the Writing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Glasgow, Joanne (ed.). *Your John: The Love Letters of Radclyffe Hall*. New York and London: New York University Press, 1997.
- Hennegan, Alison. "Introduction". *A Saturday Life*. London: Virago, 1987.
- Miletti, Nerina. "Rime e ritmi di Radclyffe Hall". <http://www.women.it/les/storia/rime.htm> (ultima consultazione: luglio 2012). Già pubblicato in *Quir: mensile fiorentino di cultura e vita lesbica e gay, e non solo...*, 9, 1994.
- Newton, Esther. "The Mithic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman", in Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus, and George Chauncey Jr. (eds). *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. London et al.: Penguin Books, 1989.
- Ormrod, Richard. "Gabriele D'Annunzio and Radclyffe Hall". *The Modern Language Review*, Vol. 84, No. 4 (Oct., 1989).
- Rolley, Katrina. "Cutting a Dash: The Dress of Radclyffe Hall and Una Troubridge". *Feminist Review*, No. 35 (Summer, 1990).
- Smith, Sarah A. "Breaking the Code". *Index on Censorship*, Vol. 2, No. 5 .
- Souhami, Diana. *The Trials of Radclyffe Hall*. London: Virago Press, 1999.
- Whitlock, Gillian. "'Everything is out of place': Radclyffe Hall and the Lesbian Literary Tradition". *Feminist Studies*, Vol. 13, No. 3 (Autumn, 1987).

Federica Parretti

## Isadora Duncan a Firenze: ispirazione e mediazione

*Piena sorgeva la luna  
e intorno all'are le fanciulle stettero.*

[...]

*Intorno all'amabile ara  
fanciulle cretesi, in cadenza,  
con molli piedi danzavano,  
leggermente sul tenero fiore  
dell'erba movendo.*

Saffo, *Danze notturne*.

Isadora Duncan nasce a San Francisco nel 1877 da genitori di origini irlandesi agiati e colti; è l'ultima di quattro fratelli, Elisabeth, Augustin, Raymond e lei stessa. La sua nascita coincide con un cambiamento di fortuna della sua famiglia: il padre banchiere è coinvolto in una disastrosa bancarotta e abbandona la famiglia; la madre, per poter provvedere ai figli, inizia a insegnare pianoforte, essendo lei stessa una musicista. Quindi, fin da subito un'infanzia non facile che vedrà Isadora crescere con grande personalità e soprattutto con la responsabilità di voler essere lei a determinare una svolta positiva nel destino dei Duncan.

Questa forte ricerca di cambiamento e rinnovamento appare già da giovanissima quando, avvicinandosi alla danza classica, ne rifiuterà immediatamente le rigidità, la fissità delle forme, il rigore di una tecnica esasperata e anche di un abbigliamento coercitivo che esalta della danza soprattutto la funzione decorativa. Isadora si libera dai tutù stretti che non lasciano respirare, dalle scarpette da punta che obbligano il piede a deformazioni innaturali e, spoglia di queste costrizioni, inventa una nuova danza più vicina al suo temperamento

e all'idea di naturalità ed espressività proprie anche al cambiamento culturale e intellettuale di quell'epoca.

Il suo magnetismo e la sua capacità comunicativa la portano a insegnare già all'età di 8 anni, ma in seguito la troviamo insegnante con tutti i titoli in numerose scuole di San Francisco e, successivamente, di New York dall'età di 14 anni. Inoltre, i suoi ingaggi come ballerina in alcune *troupe* di avanspettacolo le daranno i mezzi per poter compiere un viaggio in Europa portando con sé tutta la famiglia. Ed è precisamente nel 1899, a Londra, che inizierà il suo percorso verso il successo e il proprio destino.

Anche il viaggio che la porterà a Firenze, nell'ottobre del 1902, con la madre e la sorella Elisabeth, è una specie di fuga. Isadora, dopo aver danzato in una *tourneè* in Francia, Germania e Austria, prima con la celebre danzatrice Loi Fuller e poi da sola, si rivela una coinvolgente *performer* e conquisterà un suo pubblico nel mondo artistico e intellettuale dell'epoca. Il successo causerà anche i primi palpiti e tormenti sentimentali di cui, la stessa Duncan, parlerà ampiamente nella sua autobiografia *My Life*, proprio nelle pagine precedenti ai passi che illustrano la breve visita in Toscana:

A Firenze, poi, passammo diverse settimane in passeggiate estetiche per i musei, i giardini, e gli uliveti. Allora era Botticelli che affascinava la mia giovane fantasia. Stavo seduta giornate intere davanti alla Primavera; ne ero innamorata. Ispirata da questo quadro, creai una danza che cercava di rendere il suo dolce, il suo meraviglioso movimento, il tenero ondulare della terra coperta di fiori, il caròle delle Ninfe e il volo degli Zefiri, che si svolgono attorno alla figura centrale, per metà Afrodite e per metà Madonna, che con un solo gesto significativo esprime la nascita della primavera.

Un simpatico vecchio guardiano mi dava un sedile e contemplava la mia adorazione con occhio commosso. Restavo là fino a quando mi pareva di assistere realmente allo sbocciare di quei fiori, al muoversi a danza di quei piedi, al palpitare di quei corpi; fino a che un angelo della gioia veniva a visitarmi, e io pensavo allora: "Danzerò questa immagine; trasmetterò agli altri il messaggio d'amore, di primavera e di vita che ho ricevuto

con tanta emozione. E sarà la mia danza che darà loro questa estasi”.

Veniva l'ora della chiusura e io ero ancora davanti al quadro. Volevo trovare il senso della primavera attraverso il mistero di quel momento incomparabile. Avevo l'impressione che la vita non fosse stata per me che un brancolare nel buio, un cieco disordine, e che, se avessi potuto trovare il segreto di questa opera, avrei potuto anche mostrare al mondo la strada che conduce agli splendori della vita, ai tesori della gioia. Meditavo già sulla vita come un uomo che partito giocondamente per la guerra, dopo essere stato orribilmente ferito, si domandi: “Perché non dovrei insegnare un vangelo che risparmiasse agli altri tanto dolore?” Tale era il senso delle mie meditazioni davanti alla Primavera di Botticelli, che cercai, più tardi, di trasformare in ritmo di danza. O dolce vita pagana, appena intraveduta, e in cui Afrodite traspare dietro la Madre del Cristo, più graziosa e più tenera allo stesso tempo, in cui Apollo si nasconde dietro San Sebastiano, ti sentivo entrata in me in un flutto di pace gioconda sì che mi auguravo intensamente di tradurti in una danza che io chiamavo già “Danza dell'Avvenire”!<sup>1</sup>

Isadora prosegue ricordandosi anche di una rappresentazione fatta in un antico Palazzo di Firenze, in cui aveva interpretato un angelo che suona il violino;<sup>2</sup> probabilmente era il Palazzo Pucci, in quell'epoca sede del Circolo degli Artisti,<sup>3</sup> frequentato anche da alcuni esponenti della comunità cosmopolita fiorentina. Saranno invece successivi i suoi legami con personalità italiane di grande spessore come Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio, Carlo Placci e il conte Giuseppe Primoli.

Ma tornando alla *Primavera* di Botticelli, il suo fantasticare davanti a quell'immagine non è nuova: sempre in *My Life*, Isadora ricorda che nella casa materna vi era una riproduzione del dipinto sugli scaffali vicino alla libreria e quanto ne fosse già affascinata in giovane età; è interessante, credo, riflettere sul fatto che Isadora sceglie Botticelli in una linea di riscoperta di questo pittore che, coerentemente con l'epoca e il dibattito storico artistico, era già ben presente nella poetica preraffaellita o nella rivalutazione di Bernard Berenson, della

stessa Vernon Lee (Violet Paget) e anche, se in modo diverso, nella lettura rigorosa e filologica di Aby Warburg.

Forse è meno noto che la *Primavera*, nel 1903, non si trovava agli Uffizi (dove verrà esposta solo dopo il 1917), bensì alla Galleria dell'Accademia dove probabilmente Isadora la vedrà per la prima volta. Appare comunque chiaro che questa infatuazione estatica davanti alla *Primavera*, per Isadora, è un puro *revival* rinascimentale: Isadora 'diventa' e 'incarna' la Ninfa fiorentina, diventando così una *testimonial* d'eccezione per la divulgazione di un simbolo e di una idea di rinascita che attraverso la sua danza si diffonderà in Europa. Infatti, nei tre anni successivi alla sua visita a Firenze, Isadora Duncan, nella sua prima e vera *tournee*, porterà in giro attraverso Germania, Austria, Ungheria, Russia, Francia lo spettacolo chiamato TANZIDYLLEN,<sup>4</sup> di cui il primo quadro è proprio il "Primavera Tanz Nacheinem Motiv von Sandro Botticelli", su musica del Maestro Vincenzo Ferroni del conservatorio di Milano.

In una rivista d'arte dell'epoca si legge:

La signorina Duncan danza la rinascita della danza. Ella può oscillare il suo corpo nella danza, il corpo che è innocente e rotondo, ed è bianco come la casta, ninfa incandescente, che emerge dalle calme acque, no, anzi come la seta ionica che è stata tessuta in notti luminose da delicate dita di ragazza, ed è flessibile, come i corpi di Pardell [...].

Alcune danze della Duncan ci colpiscono con potenza e fierezza, sono grandi nello stile, serie e sostenute, in altre vi è invece una strana grazia lasciva e morbida, tale la sua dolce bellezza, man mano scorre in noi spettatori una visibile trasformazione e sensazione di beatitudine. [...] Duncan è la danza del simbolo. La sua danza è un simbolo per la vita. La vita è amore e l'amore è eterno movimento e rinascita. La sua danza è un movimento simbolico, simbolo dell'amore dall'anima al corpo della donna, che ama ancora e si riversa nel suo corpo creando una nuova vita.<sup>5</sup>

Di altro tono è invece la critica ironica che trapela da una lettera scritta alla moglie proprio da Aby Warburg che sembra essere stato presente a una di queste *performance*:

La sera prima sono andato con Mayern a vedere la Duncan ballare; molto gradevole questo inizio di rinnovamento della mimica del balletto, ma niente di eccezionale, soltanto qualcosa di molto delicato, affettatamente decoroso, davvero troppo decoroso: lei è veramente convincente quando si diverte e saltella qua e là come una coniglietta: quando interpreta cose più serie appare sempre impostata con un'espressione del viso dolorosa e sotto le sue gambe nude. Inoltre sarebbe meglio che lei danzasse insieme ad altri: il suo agitarsi da sola davanti ai tendaggi è davvero troppo sciocco.<sup>6</sup>

L'analisi che ne dà di queste parole la studiosa Linda Selmin sembra molto plausibile, se si pensa che alcuni anni prima il giovane Warburg aveva scritto per la sua tesi di dottorato un rigoroso saggio sulla *Primavera* di Botticelli nel suo "*La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli: Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*" (1893).

Il giudizio di Warburg sulla ballerina americana si iscrive perfettamente nelle coordinate teoriche che in quegli anni egli stava affinando, e in particolare nell'analisi delle forme artistiche anche contemporanee in cui, secondo l'ipotesi dello studioso, sono rintracciabili indizi di una permanenza di formule espressive antiche. La permanenza che interessa Warburg non è solo una ripresa formale, mimetica, dell'antico, non è riproduzione letterale e pedante di figure e gesti, ma piuttosto una comprensione tanto profonda di quei gesti e figure da provocarne la riscoperta. [...] Anche l'esibizione della nudità pare dunque, nel contesto, non già scandalosa ma risibile, in quanto indice di un atteggiamento superficiale, pura imitazione esteriore di un dettaglio che fa antico, senza una reale comprensione del fatto espressivo.<sup>7</sup>

Si denota, però, un occhio non allenato a leggere il movimento e a considerare l'innovazione delle forme che l'artista ha intrapreso e che non riconosce il processo filosofico che induce Isadora a prendere in esame il gesto originario e antico, depurato da condizionamenti e sovrastrutture sociali; sforzo simile a quello che Warburg aveva così

bene rintracciato nella ricostruzione dell'iconografia classica che in Poliziano e Botticelli aveva generato l'immagine della *Primavera* e i suoi modelli.

In un percorso simile ma trasposto nel linguaggio del movimento, Isadora non si limita ad assumerne movenze e posture o a copiare la forma, come può sembrare, dalle immagini statiche che ci sono pervenute, ma pare che più profondamente entri dentro al personaggio, assorbendone la particolarità, la grazia, la bellezza data dalle proporzioni dei gesti, dal fluire dei movimenti, in armonia con lo spazio e la natura circostante. Questo lo si può leggere dall'inclinazione della mano e dallo spazio di aria che circola tra le sue dita e il piede, appena appoggiato sull'erba, è piegato sul metatarso che sostiene ma senza esercitare troppa pressione, perché il peso rimane sulla parte davanti del corpo in torsione anteriore. Un immedesimarsi totale che diventa sentire, quel sentire di cui parlava Isadora nelle sue memorie e di cui era ben consapevole fino alla fine perché iscritto, per sempre, nella sua memoria corporea, nel suo corpo capace di traslare significati e sentimenti in parole di movimento.

Anche il tema delle *Tre Grazie* nasce sempre da questa visione e ritornerà spesso nelle composizioni della Duncan e delle sue seguaci. Da una testimonianza diretta con una danzatrice che ha studiato il suo repertorio, tramandato dalle "Isadorables", le sue allieve fedeli, mi si diceva dell'importanza di mantenere l'intreccio delle mani senza stringere ma sempre in contatto, per tutte le evoluzioni da fare insieme, facendo trasferire, attraverso il tocco, l'energia di una all'altra in un cerchio continuo.

La caratteristica della danza di Isadora è proprio quella che riusciamo a vedere meno perché, purtroppo, non si hanno delle immagini continue, ma dalle testimonianze sembra che il suo movimento non terminasse mai, fluisse morbido in un altro movimento, in un continuo passaggio di energia e respiro che si poteva percepire anche nell'immobilità; forte di questa caratteristica espressiva era la gestualità delle braccia e in questo caso della mano che, in maniera enigmatica, annunciava la primavera, la rinascita. Questa costruzione di una metafora importante servirà anche a Isadora per trovare la



sicurezza nel sostenere, da lì a poco, il suo proclama più importante, *La danza del futuro o danza dell'avvenire*, che sarà presentato proprio a Berlino nel 1903 e che fu pubblicato pochi mesi dopo, diventando il manifesto della danza moderna e un classico della poetica femminista:

La danzatrice del futuro sarà colei il cui corpo e anima saranno cresciuti insieme così armoniosamente che il suo linguaggio naturale sarà diventato il movimento del corpo. Il ballerino non appartiene a una nazione ma a tutta l'umanità. Lei non danzerà né in forma di ninfa, né di fata o civetta ma nella forma di una donna della sua espressione più grande e più pura. Lei si renderà conto della missione del corpo della donna e la santità di tutte le sue parti. Ella danza la vita che cambia con la natura, mostrando come ogni parte si trasforma in altra. Da tutte le parti del suo corpo brillerà l'intelligenza raggianti, portando al mondo il messaggio dei pensieri e delle aspirazioni di migliaia di donne. Ella danza la libertà delle donne [...]. Questa è la missione della danzatrice del futuro [...] lei sta arrivando, la danzatrice del futuro: lo spirito libero, che abiterà il corpo delle nuove donne, più gloriosa di qualsiasi donna che sia mai stata; più bella di tutte le donne nei secoli passati: la più alta intelligenza nel corpo più libero.<sup>8</sup>

Con la sua naturale spregiudicatezza Isadora assumerà delle posizioni precise che prendono le distanze dalla danza accademica, riuscendo a rinnovare e a collegare la danza alle teorie più contemporanee che dominano il pensiero filosofico dell'epoca, primo fra tutti Nietzsche, ma anche il pensiero evoluzionista di Darwin e naturalmente la psicoanalisi di Freud. Eleverà così la danza al pari delle altre forme d'arte, rielaborandola attraverso le spinte culturali e le avanguardie artistiche coeve. Anche il mito greco e il ritorno al classicismo corrispondono a una ricerca dell'epoca e saranno un tema d'ispirazione che, al pari con quello rinascimentale, diventerà un suo cavallo di battaglia e che la porterà numerose volte in Grecia, addirittura con l'idea di costruire, insieme al fratello Raymond, una scuola di danza in un tempio ellenico.<sup>9</sup>

La Duncan ha ispirato molti artisti dell'epoca che in questa sede non possiamo elencare; naturalmente, è di fondamentale importanza la serie di disegni che le ha dedicato Rodin, di cui pubblichiamo qui uno inedito.<sup>10</sup>



È rilevante accennare anche l'aspetto 'pedagogico' di Isadora, in quanto non era una donna che amava primeggiare e preservare la propria univocità, ma che aveva anzi il sogno e l'ambizione di poter tramandare e soprattutto di dare la possibilità a tutti di trovare la propria armonia attraverso la danza. Credeva fortemente che i bambini fossero grandi portatori di bellezza e naturalezza in armonia e che si dovesse solo aiutarli a ritrovare la loro personale danza.<sup>11</sup> La sua ricerca di finanziamenti e il lavoro continuo per poter dare linfa vitale alle sue scuole è evidenziato dalle lettere e carteggi con vari corrispondenti, come pure anche dalle frequentazioni dei salotti dell'alta borghesia dell'epoca, molto legate a questa ricerca continua.

Anche il secondo momento di Isadora a Firenze coincide con la sua vita privata, sebbene di privato non abbia molto, visto che la sua vita sentimentale e familiare è sempre stata motivo di scandali e sensazionali sfide per l'*establishment* puritano e convenzionale

dell'epoca. L'unione con Edward Gordon Craig,<sup>12</sup> in realtà, molto più di un amore, nasce in Germania dove si conoscono nel 1904. Scrive Craig:

Non dimenticherò mai il giorno di dicembre, in cui, per la prima volta, la vidi danzare su di una scena vuota. Era una semplice sala di concerto berlinese, e forse qualche lettore si ricorderà che cosa erano le sale da concerto nel 1904! Lei emerse da dietro una quinta di tela che era a malapena più alta di lei, avanzò fino al pianista che noi vedevamo di schiena e che suonava un preludio di Chopin, in cinque o sei passi fu vicina al pianoforte e fissa in un'immobilità completa come in ascolto dell'eco evanescente delle ultime note. Il tempo di contare fino a 5 e il canto riprese nuovamente: un secondo preludio forse uno studio. Il musicista suonò il pezzo fino in fondo senza che Isadora facesse alcun movimento. Allora poi schizzò un passo all'indietro – o forse di lato. La musica riprese vigore mentre lei volteggiava, in alcuni momenti inseguendola in altri facendosi inseguire. Lei si spostava senza fare delle pirouettes o dei ronds de jambes ai quali una Taglioni o una Fanny Elssler non avrebbero saputo resistere. Lei parlava la sua propria lingua, senza essere l'eco per nessun maestro coreografo. Nessuno aveva mai visto qualche cosa che assomigliasse a questa esibizione prima di lei.

La danza terminò, lei ritrovò l'immobilità totale dell'inizio, non accennò a nessun saluto, non un sorriso, niente, e la musica riprese, mentre Isadora si lanciò correndo per sfuggirla.

Quando lei lasciò la scena, mi precipitai nel suo camerino. Stetti a lungo muto davanti a lei. Ella comprese perfettamente il mio silenzio: le parole erano inutili, nessun altro venne e sentimmo il rumore lontano degli applausi incessanti. Si mise il suo mantello, si calzò e ci avviammo nelle strade di Berlino ricoperte di una neve complice.<sup>13</sup>

Isadora ha 27 anni, lui ne ha 32; è stato un attore e ora, nel momento dell'incontro, è uno scenografo e regista teatrale, figlio di una grande attrice inglese dell'epoca, la divina Ellen Terry che Isadora venera. Sono entrambi artisti geniali e la loro unione nascerà, inizialmente, come un completo sodalizio a più livelli: Gordon, infatti,

compagno e padre della prima figlia di Isadora, Deirdre, diventerà gradualmente anche il suo segretario e impresario in anni in cui sono gli ingaggi teatrali a fornire le risorse sia alla sua nuova famiglia che alla moglie legittima che ha appena dato alla luce un bambino, l'ottavo figlio di Craig.

Musa ispiratrice per lui, Isadora diventa il suo alter ego sulla scena; la rivoluzione che lei apporta alla danza è, in qualche modo, parallela a quella che lui attuerà nella sua nuova concezione teatrale.

Isadora è affascinata dalla sua personalità e dal suo carisma artistico e cercherà di promuoverlo nell'ambiente teatrale internazionale. In Russia lo presenterà a Stanislavsky con il quale collaborerà, successivamente, alla realizzazione dell'*Amleto* nel 1912.

La venuta a Firenze del 1906 si può ricondurre all'incontro berlinese di Isadora e Gordon con Eleonora Duse, presso i coniugi Mendelssohn,<sup>14</sup> loro vicini di casa e intimi amici della grande attrice italiana. Sarà proprio in quel frangente che la figlia di Eleonora Duse, Enrichetta, anch'essa presente, chiederà a Craig di aiutare sua madre nel riallestimento del *Rosmersholm* di Ibsen alla Pergola di Firenze ed egli, nonostante una precedente esperienza deludente con l'attrice italiana, si fa convincere soprattutto per compiacere Isadora.<sup>15</sup>

Isadora spingerà molto per questa collaborazione ritenendo che il connubio tra i due artisti possa dare, soprattutto a Gordon, il riconoscimento che ancora non ha ottenuto.

Nonostante la sua recente maternità (la figlia nascerà nel settembre del 1906 nel nord dell'Olanda), già in novembre Isadora seguirà il regista a Firenze portando con sé la bambina e la sua governante e alloggiando in un piccolo albergo vicino al Grand Hotel dove risiede la Duse. Malgrado l'allattamento e tutti gli obblighi di questa sua neomaternità, la danzatrice si spenderà moltissimo per mediare tra Eleonora e Gordon e portare avanti quel sodalizio artistico e lavorativo che da subito si era dimostrato molto difficile, forse, e soprattutto, per la difficoltà linguistica dei due a comprendersi: la Duse, infatti, parlava solo francese oltre all'italiano e Craig solo inglese. È interessante riportare quanto Isadora scrive nella sua autobiografia a proposito del suo ruolo di mediatrice: grazie a queste difficoltà

linguistiche, Isadora riesce a trarne vantaggio perché tradurrà modificando i significati per evitare possibili tensioni tra i due:

Eleonora, sconcertata, diceva: (parlando della scenografia)  
 “Io vedo una piccola finestra, non ve ne si può mettere una grande”.

E Craig scoppiava: “Di’ a questa benedetta donna, che lei non deve in alcun modo immischiarsi di quel che mi riguarda”.

Io traducevo: “Egli dice che ammira la vostra concezione e che farà di tutto per compiacervi”.

Poi, rivolgendomi verso Craig, interpretavo le obiezioni della Duse: “Eleonora dice che tu hai del genio, che lei non farà alcuna critica, che prenderà le tue scene come esse sono”.<sup>16</sup>

Queste mediazioni, in cui Isadora modificava e smussava le asperità linguistiche dei due, duravano ore e nuocevano all’allattamento creandole molti problemi con i pasti della piccola, come la perdita del latte e le conseguenti difficoltà. Nonostante ciò, era sempre pronta a conciliare le due difficili personalità e a trovare stratagemmi per allontanare la Duse dal teatro dove lo scenografo, febbrilmente, costruiva personalmente le scene, facendo l’artista artigiano rinascimentale nel vero senso della parola, poiché le sue idee e concezioni non erano comprese dagli operai italiani. Di queste incomprensioni si ha notizia anche nel carteggio Placci conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze. Infatti la Duse, molto amica di Carlo Placci, a sua volta legato a Giulietta Gordigiani Mendelssohn, chiede la sua mediazione. Questi carteggi sono abbastanza eloquenti :

Secondo semestre 1906 Grand Hotel Florence

Caro Placci,

ho dunque dato appuntamento per le 10.30 al G.C. Ciò che di più ripeto: posso prendere una limitata responsabilità di lavoro, non posso quindi fissare per amicizia un lavoro che sarebbe una consolazione moralmente e materialmente.

Può lei venire alle 10.30 tanto per non lasciarci per Inglesi e italiani con un fondo di disgusto reciproco?? Così va il mondo. mi risponda per telefono se si o no

grazie infinite E.D

Secondo semestre 1906 Grand Hotel Florence

Caro Placci,

ieri notte dopo teatro ricevetti un biglietto di addio dal Gordon...

le cose erano a questo punto: ieri sul pomeriggio vidi Isadora D e le dissi e cortesemente – e affettuosamente – che veramente *non osavo* firmare un contratto con Gordon visto che a occhio e croce il preventivo (compresa America) si delineava sulle 30 o 35 mila franchi (e forse più strada facendo di qui in America) = Le dissi che si rimaneva non in rinunzia completa di una cosa ideale ma in attesa di una decisione – che per ora, dunque mi limitavo a fissare il lavoro del Gordon, solo per una sola piece, = il Rohmershold di Ibsen – e che per il resto si sarebbe preso consiglio dal tempo e dalle circostanze. = questo avevo pensato e detto nei termini più cordiali.

(E le risparmiò i dettagli della cordialità) = Ora dal biglietto laconico ricevuto a mezzanotte parmi che il giovane pittore, ha ricevuto da me non una proposta di attendere ma quasi farmi una ferita, comprendo comprendo un sogno che svanisce = certo addolora – ma se il pittore me ne accusa, ha torto – Io so per quali circostanze d'affari ho accettato il contratto americano e come per varie circostanze sono costretta a misurare i pesi che mi aggraverei veda un po' lei se può di far comprendere, io comprendo il pittore perché mai il pittore non comprende me??? Salve.<sup>17</sup>

Appare chiaro che le ombre e le critiche erano spesso dettate principalmente da questioni economiche e dalle risorse sulle quali la Duse poteva contare, ma l'impetuoso idealismo di Gordon Graig era poco incline ai compromessi di natura economica che potevano condizionare i propri canoni estetici e, conseguentemente, questo sodalizio artistico non può che giungere al fallimento.

Similmente il periodo fiorentino di Isadora terminerà dopo poco per riprendere l'attività di danzatrice in giro per l'Europa e poi in Russia; Gordon invece rimarrà legato a Firenze e, con tutta probabilità, la piccola Deirdre per alcuni periodi starà con il padre, come ricorda Mabel Dodge che incontra lo scenografo mentre spinge la

carrozzina lungo l'Arno, con quella bimba chiamata da entrambi i genitori "Snowdrop".<sup>18</sup>

A questo periodo seguiranno momenti bui e molto tristi in cui Isadora tornerà numerose volte in Italia, a Viareggio, Firenze, Roma, per trovare riposo e comprensione tra amici che la consoleranno con tenero affetto. Il suo legame con Craig, anche se mutato, non finirà mai completamente; i due si scriveranno sempre complici lettere basate sulla stima reciproca per i loro successi e le loro scelte di vita.

Mi piacerebbe terminare questo *excursus* su Isadora a Firenze citando un piccolo aneddoto familiare che ho ritrovato ultimamente mentre mi documentavo e che lega in qualche modo Villa Il Palmerino alla vita di Isadora.

In *My Life*, parlando di un altro legame affettivo, quello con Paris Singer, padre del suo secondogenito Patrick, Isadora afferma riferendosi a colui che chiamava sempre nell'intimità "Lohengrin":<sup>19</sup>

Con la sua abituale impulsività si divertì a comperare dei terreni al Cap Ferrat con l'intenzione di costruirvi un gran castello di stile italiano. Facemmo qualche giro in automobile per visitare le torri d'Avignone e i bastioni di Carcassonne, che dovevano servire da modello per il suo castello. Un castello domina ora il Cap Ferrat, ma ahimè, come molti altri dei suoi capricciosi progetti, non fu mai terminato.

Forse proprio a dispetto di questa dichiarazione che sicuramente Paris Singer avrà letto, il progetto verrà realizzato alcuni anni dopo la morte di Isadora: sarà Singer stesso a chiedere al pittore Federigo Angeli e a suo fratello Alberto di terminarlo e decorarlo in stile rinascimentale italiano.<sup>20</sup> Il pittore, che è stato il proprietario della Villa Il Palmerino, sede del convegno *Una sconfinata infatuazione*, nonché mio nonno, fu molto legato a Paris Singer, per il quale lavorò anche in America e con cui condivise un viaggio in Egitto.

Ma questa è un'altra storia che speriamo di poter raccontare in futuro.

## Note

- 1 Duncan, Isadora. *La mia vita*. Milano: Savelli Editori, 1980, pp. 106-107.
- 2 Anche questo soggetto, ispirato a un'opera d'arte, *Angelo con Violino* di Ambrogio di Pedris (Milano 1455 ca.- Milano 1509), è parte del suo repertorio che rappresenta solitamente negli anni 1902-1903.
- 3 Si veda anche *La Nazione* XXXIX/29 del 29 gennaio 1898. La Società delle Belle Arti o Circolo degli Artisti è presieduto dal Marchese Torrigiani nel 1902 e vanta, tra i suoi soci, numerosi artisti Macchiaioli. Il Circolo degli Artisti venne fondato nel 1878. Ebbe sede in Borgo degli Albizi (palazzo Matteucci-Monsalvo), almeno fino al 1881, quando si trasferì in via de' Servi (palazzo Tedaldi-Naldini). Dal 1887 al 1898 i soci si riunirono in palazzo Pucci, dove ebbero luogo esposizioni artistiche e conferenze. (Cfr. Vannucci, Vannuccio. *Istituzioni fiorentine: Raccolta di monografie dei principali istituti di beneficenza, letterari, scientifici, educativi, circoli di ricreazione*. Firenze: F. Lumachi, 1902, pp. 305-317).
- 4 Repertorio di Isadora Duncan nell'archivio Kultur. (<http://www.sk-kultur.de/tanz/duncan/seiten/doku2.html>)
- 5 Roessler, Arthur. "Isadora Duncan", in *Die Freistatt* H. 36 Vienna 1902, pp. 453-455.
- 6 Lettera di Aby Warburg a Mary Hertz del 17 novembre 1903, in Roeck, Bernd. *Florence 1900: The Quest for Arcadia*. New Haven-London: Yale University Press, 2009.
- 7 Selmin, Linda. "L'americana scalza: Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan", in ([http://www.engramma.it/engramma\\_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html](http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html))
- 8 Tratto da *Der Tanz Der Zukunft* di Isadora Duncan pubblicato da Eugen Diederichs, Leipzig, nel marzo 1903.
- 9 Raymond Duncan, su questo tema, costruisce la sua filosofia di vita; ha uno stravagante *atelier* artistico a Parigi, vive spesso in Grecia e si veste, come pure la moglie, con tuniche e sandali, proclamandosi vegetariano. È presente in molte cronache mondane forse ancor più della sorella



- Isadora, a cui comunque rimarrà sempre molto legato, anche per la parte economica! Cfr. Ross, Ishbel. *The Expatriates*. New York: Thomas Y. Crowell, 1970, pp. 226 e 228-229.
- 10 Rodin, August. *Isadora*. Acquerello su carta. Reggio Emilia, collezione privata.
  - 11 Duncan, Isadora. *Ecrits sur la danse par Ch. Dalliès*. Paris: Edition du Grenier, 1927. Sarà soprattutto Elisabeth, sua sorella, a portare avanti una delle principali scuole create dalla danzatrice che ha sede a Grünewald vicino a Berlino.
  - 12 *Your Isadora: The Love Story of Isadora and Gordon Graig*. New York: Random House, 1974.
  - 13 Craig, Edward Gordon. *Ma vie d'homme de Theatre*. Rennes: Arthaud, 1962, p. 255.
  - 14 Giulietta Gordigiani, figlia del pittore Michele Gordigiani e probabilmente l'eroina del *Fuoco* di Gabriele D'Annunzio, sposata al banchiere e musicista Robert von Mendelssohn, si espone per difendere Isadora Duncan nel circolo dei benpensanti berlinesi, quando la danzatrice fu attaccata per l'aver avuto una figlia illegittima con Craig.
  - 15 Craig, Edward Gordon. *Ma vie d'homme de Theatre*. Cit., p. 279.
  - 16 Duncan, Isadora. *La mia vita*. Cit., p. 178.
  - 17 Biblioteca Marucelliana, Firenze, Carteggio Placci, C.Pl.316.1-54.
  - 18 Dodge Luhan, Mabel. *Intimate Memories*. Santa Fé, New Mexico: Sunstone Press, 2008, pp. 94-95.
  - 19 Paris Singer, erede dell'impero della macchina da cucire Singer, era fratello di Winaretta, la Principessa di Polignac, che fu un'altra mecenate di Isadora. Cfr. la biografia di Peter Kurth dal titolo *Isadora: A Sensational Life*. Boston: Little Brown and Company, 2001; Duncan, Isadora. *La mia vita*. Cit., p. 215.
  - 20 Catalogo della mostra a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani e Francesca Baldry, *Federigo e la bottega degli Angeli: Palazzo Davanzati tra realtà e sogno*. Livorno: Sillabe, 2009.

## Riferimenti bibliografici

- Craig, Edward Gordon. *Ma vie d'homme de Theatre*. Rennes: Arthaud, 1962.
- Dodge Luhan, Mabel. *Intimate Memories*. Santa Fé, New Mexico: Sunstone Press, 2008.
- Duncan, Isadora. *Der Tanz Der Zukunft*. Leipzig: Eugen Diederichs, 1903.
- Duncan, Isadora. *Ecrits sur la danse par Ch. Dalliès*. Paris: Edition du Grenier, 1927.
- Duncan, Isadora. *La mia vita*. Milano: Savelli Editori, 1980.
- Kurth, Peter. *Isadora: A Sensational Life*. Boston: Little Brown and Company, 2001.
- Roeck, Bernd. *Florence 1900: The Quest for Arcadia*. London: Yale University Press, 2009.
- Roessler, Arthur. "Isadora Duncan", in *Die Freistatt* H. 36 Vienna 1902.
- Ross, Ishbel. *The Expatriates*. New York: Thomas Y. Crowell, 1970.
- Proto Pisani, Rosanna Caterina e Francesca Baldry (a cura di). *Federigo e la bottega degli Angeli: Palazzo Davanzati tra realtà e sogno*. Livorno: Sillabe, 2009.
- Stegmuller, F. (ed.). *Your Isadora: The Love Story of Isadora and Gordon Graig*. New York: Random House, 1974.
- Vannucci, Vannuccio. *Istituzioni fiorentine: Raccolta di monografie dei principali istituti di beneficenza, letterari, scientifici, educativi, circoli di ricreazione*. Firenze: F. Lumachi, 1902.

## Sitografia

<http://www.sk-kultur.de/tanz/duncan/seiten/doku2.html>

[http://www.engramma.it/engramma\\_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html](http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html)

*Si ringrazia la Direttrice della Biblioteca Marucelliana per aver permesso la consultazione del Carteggio Placci.*



Laura Caretti

## Gordon Craig a Firenze: l'utopia di un nuovo teatro

*I was asked to design scenes and the rest of it for Rosmersholm which Duse would perform in Florence. I agreed to do that and the Duse promised to find me workmen in Florence. She failed to do that – but I found some, and did the job, and the piece was performed, in Florence.*

*That is why and when I first found myself in that lovely city.*

E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, 1957

### 1. Daybook 1906: “With Isadora to Italy...”

“With Isadora to Italy, there to prepare the scene for *Rosmersholm* for Eleonora Duse”.<sup>1</sup> Così, nel diario del 1906, Gordon Craig annota l’inizio di quel viaggio che lo porta a vivere a Firenze gli anni più fertili della sua teoria e prassi teatrale finché, nel 1916, la guerra non trasforma in un presidio militare il suo utopico teatro-laboratorio all’Arena Goldoni, in via dei Serragli.

Quando viene in Italia è un giovane di 34 anni. A Londra si è lasciato alle spalle una esperienza di attore nella prestigiosa compagnia diretta da Henry Irving e soprattutto una serie di spettacoli, in cui ha avuto modo di sperimentare nuove modalità di messinscena, rivelando un talento poliedrico, capace di innovare in modo sorprendente il linguaggio teatrale. “Niente di simile era mai stato fatto prima”, scrive George Bernard Shaw a proposito del suo *Much Ado about Nothing*. In questi allestimenti Craig si occupa di tutto: dalle scenografie, ai costumi, alle luci, perché tutto, nel suo intento, deve

contribuire a disegnare un quadro armonico, a cui anche gli attori partecipano come “una parte” dell’insieme.



*Craig negli anni di Firenze.*

Arriva a Firenze da Berlino dove si è trasferito e dove ha pubblicato un *pamphlet*, *Die Kunst des Theaters / The Art of Theatre* (1905)<sup>2</sup> che mette a fuoco questa sua concezione dell’arte teatrale, facendo emergere in primo piano la funzione totalizzante del direttore di scena, vero artista dello spettacolo. Ma da quando ha lasciato l’Inghilterra, le occasioni di collaborazione che gli sono state offerte lo hanno impegnato soltanto come disegnatore di scene, che non ha mai potuto realizzare di persona. E vani sono stati i suoi tentativi di far capire la natura ‘registica’ di quelle immagini che pre-figurano in un lampo la ‘sua’ ipotesi di messinscena.

Ha un bell’ostinarsi a non consegnare i suoi disegni, a riprenderse-  
li, a infuriarsi perché non gli consentono di seguirne l’attuazione. Di fatto, ogni progetto a cui si dedica in quegli anni (dal 1904 al 1906) dopo la fase di entusiasmo e invenzione creativa si arresta, viene modificato a sua insaputa, o rimane solo fissato sulla carta. Così accade per le scene di *Venice Preserved* di Otway, *Elektra* di Hofmannsthal,

*Caesar and Cleopatra* di George Bernard Shaw, *Macbeth* e *Hamlet* dell'amato Shakespeare. Certo, intanto, espone le sue incisioni in varie mostre, ma non è per questa destinazione che sono state concepite, come insiste a dire in una lettera:

Una scena non è finita quando gli schizzi e i bozzetti vengono consegnati, ma soltanto quando l'artista che ha disegnato la scena la illumina, dirige i movimenti delle figure e dei gruppi che appaiono sul palcoscenico, che troppo spesso rovinano il quadro di insieme.<sup>3</sup>

Non si tratta infatti mai di semplici bozzetti, ma di "progetti di messa in scena". E quando più tardi Craig li pubblica in volume (*Scene*, 1923), li introduce appunto come "projects for the production".

Insomma proprio a Berlino, dove in quell'inizio di secolo c'è tutto un fermento creativo intorno al giovane Max Reinhardt e alle nuove idee di regia, Craig non riesce ad avere quel ruolo ideale e assoluto di "artista della scena" a cui aspirava e per il quale si batteva. Una volta consegnati i disegni, si trova escluso dalle prove, respinto fuori dal teatro nel suo studio di artista perché ritenuto non più necessario. "Credo che non riesca a vedere di che utilità io possa essere dopo che i vari disegni sono stati fatti sulla carta", scrive amaramente parlando del direttore del Lessing Theater, Otto Brahm, con cui si scontra senza successo. È un conflitto emblematico che continuerà a ripetersi nella vita di Craig, anche a Firenze.

I limiti circoscritti posti alla sua collaborazione, indicati nella prima lettera di invito a Berlino, restano invalicabili. "Ho sentito dire un gran bene delle vostre capacità artistiche che avete messo in opera sulla scena londinese, – gli scrive Brahm – e per questo potete ora darci il vostro supporto artistico".<sup>4</sup> Ma fare solo da "supporto artistico" alla creazione dello spettacolo, a Craig non può bastare. Non ha infatti senso per lui la partecipazione esterna a un progetto teatrale, come altri artisti figurativi andavano allora facendo anche a Berlino: basti pensare a Edvard Munch, che disegnò proprio allora le scene di *Spettri* di Ibsen per la regia di Max Reinhardt, e allo scul-

tore Max Kruse, che fece i bozzetti della scenografia dell'*Elektra* di Hofmannsthal.<sup>5</sup>

Lo scacco e la delusione di quel periodo sono brucianti, anche perché ben altre erano state le sue aspettative. Scrivendo all'amico William Rothenstein, alla vigilia della partenza per Berlino, si era detto sicuro delle prospettive che lo attendevano e delle condizioni imposte al Conte Kessler, suo intermediario, ammiratore e mecenate: "Come gli ho detto, non posso fare niente senza leggere prima il testo – poi non posso fare niente se non mi assicura che avrò potere assoluto *sul testo, gli attori e le attrici*, le scene, i costumi e ogni altro dettaglio della produzione".<sup>6</sup> Non a caso le condizioni riguardavano soprattutto (la sottolineatura è di Craig), oltre al testo, "gli attori e le attrici", su cui sapeva che era più difficile esercitare un "potere assoluto", forti com'erano da sempre di un talento autonomo e di un prestigio artistico non ancora riconosciuti invece all'onnisciente *metteur en scène* che Craig voleva essere.



*Duse 1905 (Foto Nunes Vais).*

Il giovane Craig che arriva dunque a Firenze nel novembre del 1906 è un 'artista' arrabbiato nei confronti del teatro, deciso ad af-



fermare i propri principi e a dettare le proprie condizioni a tutti, anche alla grande attrice Eleonora Duse. Per questo viene di persona e questa volta non spedisce prima i disegni, come invece aveva fatto per *Elektra* di Hofmannsthal: un progetto ideato sulla carta per la Duse, che non era poi stato realizzato. È vero, viene per allestire *Rosmersholm*, ma spera ancora di poter portare in scena quel portfolio che l'attrice aveva chiuso e messo via, una volta pagato un lauto compenso al *peintre du décor*.

## 2. Il “pittore” e la Duse

Sono proprio questi disegni per *Elektra* che, nell'aprile del 1905, arrivano in Italia prima di Craig. “The Duse scene and costumes leave for Italy tomorrow! Whoopla – something accomplished!”<sup>7</sup> scrive soddisfatto del lavoro compiuto. Pensa che la sua partenza per Firenze sia imminente, tanto che all'amico Martin Shaw preannuncia il suo viaggio, indicando già la data della rappresentazione di quell'opera di Hofmannsthal:

Just heard from Kessler that he has entire control of Duse & Elektra & I am to do the d----d play in Florence – April 30. We shall see! Florence my boy!<sup>8</sup>

Ancora una volta, illudendosi che tutto sia sotto il controllo di Kessler, si mette all'opera con grande slancio. E, tra i progetti rimasti incompiuti, questo per *Elektra* mostra meglio di altri la sua concezione rivoluzionaria del ruolo dello scenografo. Conservati in gran parte nel ‘Fondo Craig’ della Bibliothèque Nationale di Parigi, quei disegni sono illuminanti per capire il suo lavoro preparatorio.<sup>9</sup> Craig non si era infatti limitato a disegnare la scena, ma l'aveva ‘vista’ drammaticamente accesa da luci disposte secondo un suo piano preciso così da ingigantire le ombre dei personaggi, di cui anche indicava gesti, movimenti e costumi, focalizzando l'attenzione soprattutto sulla Duse nel ruolo protagonista di Elettra.

Dal “dannato” testo di Hofmannsthal era subito risalito a Sofocle per ritrovare le radici profonde della tragedia di Elettra. Poi aveva cominciato a immaginare le scene partendo dall'idea di una gran-

de apertura sul fondo, luogo cupo dell'assassinio di Agamennone, dove alla fine si compie la vendetta di Oreste: "Un portale enorme, intimidatorio penso spesso che sia ancora lo sfondo migliore per ogni tragedia", scriverà nella didascalia di uno di questi disegni pubblicato nel 1911, nella prima edizione di *On the Art of the Theatre*.



Electra – Scena.

Craig immagina Elettra davanti a questa alta porta scura, ombra dolente e al tempo stesso minacciosa. La disegna prima in un angolo, seduta a terra, piegata su di sé, sul suo dolore, poi al centro della scena che fronteggia e sfida la madre Clitemnestra, e ancora, alla fine, come una menade che, gettato via l'abito luttuoso, si scatena in una danza di trionfo e di morte. È questa la straordinaria sequenza di momenti drammatici, legati al personaggio di Elettra, e quindi alla Duse, che mi pare si possa individuare nei disegni del portfolio di Parigi dove, oltre ai quadri d'insieme, si vedono tracciate nei minimi dettagli anche le sue idee per i costumi, le stoffe e addirittura le fisionomie dei personaggi.



Electra – Danza finale.

Ma perché (continua a chiedersi Craig nelle lettere inedite di quel periodo al conte Kessler e a Hofmannsthal), la Duse non seguiva personalmente il lavoro che veniva facendo per lei? E si sente la sua irritazione per questo silenzio. Scrive il 23 febbraio 1905:

How amazing that Duse '*absolutely refuses* to have anything to do with the decorations till they are *delivered* to her in Florence'. However its all the same to me – but better if she took a *little* interest – don't you think so too?<sup>10</sup>

Vorrebbe sapere che cosa ne pensa del costume che ha subito immaginato come un progressivo passaggio tra grigio, nero e bianco, in un'azione scenica di grande suggestione drammatica, così come la ritroviamo nella descrizione che ne fa sempre in una lettera al Conte Kessler:

My idea for Duse's dress is a thing which is made of black & grey & white one under the other & she tears 2 of 'em to pieces during the play – ending in white starting in grey – <sup>11</sup>



Electra – Costume per Duse.

La Duse continua a tacere? Sembra che non voglia più mettere in scena la tragedia? Craig irritato inizia a pensare che l'idea di recitare il dramma poetico di Hofmannsthal sia nato in lei soltanto dal desiderio di vendicarsi di D'Annunzio, all'indomani della fine del loro rapporto. Che non sia insomma nient'altro che un tentativo di renderlo "jealous – furious – frantic", elogiando e promettendo di recitare l'opera di un altro scrittore. Ma in realtà: "all the time the lady may not intend to have anything to do with the play – may only want the 'news' to reach the ears of the beloved –".<sup>12</sup> La lettera è una straordinaria mescolanza d'ironia e di ansia per le sorti del progetto, che, nonostante l'interruzione delle trattative, Craig continua a sperare che si realizzi; e certamente queste speranze non erano del tutto spente quando incontrò la Duse a Berlino, nella villa del barone Von Mendelssohn e della fiorentina Giulietta Gordigiani, amici intimi dell'attrice.

Dal tempo in cui l'aveva vista recitare a Londra nella *Signora delle camelie* e l'aveva applaudita e ammirata, erano passati molti anni. Non era più il giovane attore che stava preparandosi a interpretare il

ruolo di Armand e voleva osservarla da vicino soprattutto nella scena finale. Ora il suo sguardo ha una distanza e una prospettiva diversa che comprende gli attori nel quadro d'insieme della scena. Così ha immaginato la Duse come Elettra e così pensa che debba essere, se si vuole davvero rinnovare l'arte del teatro.

Per la Duse, Craig è il figlio della grande attrice inglese Ellen Terry, sua amica,<sup>13</sup> ed è il "pittore" delle scene di quel cruento dramma di Hofmannsthal che ha deciso di *non* rappresentare. E infatti non gli parla di *Elektra*, ma dell'idea di creare delle nuove scene per *Rosmersholm*, che pensa di riallestire a Firenze in modo diverso, dopo l'insuccesso dell'anno precedente.

Quando si incontrano, nessuno dei due ha dunque bisogno di presentazioni, anche se Isadora Duncan se ne ascriverà il merito come racconta, in versione autobiografica, in *My Life*:

I presented Gordon Craig to Duse. She was at once charmed and interested in his view of the theatre. After a few meetings of mutual enthusiasm, she invited us to come to Florence, and wished Craig to arrange a representation. So it was decided that Gordon Craig was to create the scenes for Ibsen's *Rosmersholm* for Eleonora Duse in Florence. We all took the train de luxe for Florence – Eleonora Duse, Craig, Marie Kist, the baby and I. [...] The two most adored beings in the world for me had met; Craig would have his work, Duse a setting worthy of her genius.<sup>14</sup>

Indubbiamente l'impegno amoroso di Isadora nel sostenere e promuovere il lavoro artistico di Craig e la sua amicizia e ammirazione per la Duse furono determinanti nel rapporto 'difficile' tra l'attrice e "il pittore" (come lei lo chiamava), in quelle settimane di novembre 1906 che precedettero la prima di *Rosmersholm* alla Pergola.

### **3. *Rosmersholm* alla Pergola**

Finalmente, dopo gli anni in cui a Berlino non era mai riuscito a realizzare i suoi progetti di messinscena, Craig tornava a lavorare in un teatro, come aveva già fatto a Londra. Ma, viene da chiedersi, si rendeva conto che la Pergola non apparteneva alla Duse e che le

scene costruite in quello spazio avrebbero dovuto viaggiare con lei di città in città, di provincia in provincia? Tutto fa pensare che fin dall'inizio, alla base degli accordi, ci fossero una serie di equivoci da parte di entrambi. Da un lato, Craig era convinto che "la regina della scena italiana" possedesse un potere teatrale ed economico che invece non aveva, costretta com'era a spostarsi di continuo, ad allestire spettacoli in brevissimo tempo e ad andare in scena dopo poche prove, con attori spesso scadenti. Proprio in quegli anni doveva anche amministrare con molta parsimonia le proprie finanze disstate dai costi eccessivi degli allestimenti dannunziani. Dall'altro, la Duse credeva che il giovane "pittore" l'avrebbe "aiutata" a ricreare lo scenario di *Rosmersholm* così come Ibsen lo aveva descritto e come 'lei' lo vedeva.<sup>15</sup> Insomma, anche la Duse desiderava soltanto "un supporto artistico" e non era certo disposta a dare a Craig le redini della sua impresa teatrale, né pensava di poter rivoluzionare con lui tutto il teatro. In alcune lettere all'amico Carlo Placci, che a Firenze le fa da intermediario, l'attrice vede lucidamente questo contrasto tra la progettualità utopica di Craig e la necessità per lei di "limitare il sogno":

– Il Pittore vuol *rinnovare* tutto il ciarpame teatrale!

Ahimé! –

L'ho tanto desiderato io pure, ma *non posso tutto d'un colpo farlo*,

e al momento di partire in tournée questo *rinnovare* ha aspetti *minacciosi* perché io conosco gli *incagli* che la *routine* crea *all'arte* –

quindi

esito ?!

che male

c'è? –

non comprendo –

Perché non limitare il Sogno e fare: Rosmer, Borkman et la

Mort

de Tintagiles??

= a

*queste*

*tre*  
 ci arrivo –  
 Ma più oltre, no – E.D.<sup>16</sup>

Se questi errori di valutazione e scontro di poteri provocarono delle incomprensioni, degli attriti tra loro, e contribuirono a determinare una rottura irreparabile, fu tuttavia, paradossalmente, proprio questa illusione reciproca a far scattare la scintilla di una eccezionale collaborazione.



Rosmersholm – *Locandina*.

La sera del 5 dicembre 1906, la rappresentazione del dramma di Ibsen fu infatti un evento assolutamente straordinario, unico nella storia del teatro novecentesco.<sup>17</sup> Poco importa se gli spettatori richiamati dal nome della Duse non apprezzarono appieno le innovazioni di Craig, e restarono più sgomenti che ammirati di vedere ‘casa Rosmer’ così trasformata da sembrare, come scrisse un critico, “un acquario”. Molti non capirono che quell’unica scena essenziale – ora inondata dalla luce di una grande vetrata che portava nella stanza i colori di un immaginario giardino, ora oscurata da una tenda e

improvvisamente invasa da ombre minacciose – era il correlativo oggettivo di quel dramma di vita e di morte che applaudivano.



Rosmersholm – *Scena*.

Ma ci fu anche chi seppe lasciarsi guidare dalle parole scritte da Craig, ben consapevole della rivoluzione che proponeva, in una *Nota* nel programma di sala:

We are not in a house of the 19<sup>th</sup> or 20<sup>th</sup> century built by Architect this or Master Builder that, and filled with furniture of Scandinavian design – That is not the state of mind Ibsen demands we shall be in. Let us leave period and accuracy of detail to the museums and to curiosity shops.

Let our common sense be left in the cloak room with our umbrellas and hats. We need here our finer senses only, the living part of us. We are in Rosmersholm, a house of shadows.<sup>18</sup>

Chi per prima, comunque, colse immediatamente il senso della stupefacente visione che Craig aveva realizzato fu proprio Eleonora Duse.

Craig aveva lavorato per giorni, chiuso nel teatro a costruire, a dipingere, a sistemare le luci, senza volere che l'attrice interferisse con la



sua ideazione. Poi, a opera compiuta, l'aveva fatta venire in teatro per mostrarle lo spettacolo della sua scena. Isadora Duncan così ricorda nella sua autobiografia quel preciso momento in cui il sipario si aprì:

The curtain slowly rose. [...] Never have I seen such a vision of loveliness. Through vast blue spaces, celestial harmonies, mounting lines, colossal heights, one's soul was drawn toward the light of this great window which showed beyond, no little avenue but the infinite universe. Within these blue spaces was all the thought, the meditation, the earthly sorrow of man. Beyond the window was all the ecstasy, the joy, the miracle of his imagination. Was this the living room of *Rosmersholm*? I do not know what Ibsen would have thought. Probably he would have been as we were – speechless, carried away. Eleonora's hand grasped mine.<sup>19</sup>

La Duse, continua la Duncan, ne fu sbalordita e subito affascinata. Corse sul palcoscenico con espressioni di meraviglia e di lode così travolgenti che Isadora non riusciva a tradurre. Altre fonti ci dicono “l'entusiasmo” con cui si preparò alla rappresentazione, trasformando in un lampo la sua interpretazione e la concezione stessa del dramma. Poi, finiti lo spettacolo e gli applausi, sappiamo che la mattina dopo scrisse a Craig un biglietto, in cui lo ringraziava e concludeva già pensando a nuove collaborazioni:

Merci –  
*C'est ma première parole ce matin.*  
*J'ai travaillé hier soir dans le rêve – et lointaine –*  
*Vous avez travaillé dans des conditions très pénibles, et d'autant plus je vous dis MERCI.*  
*J'ai compris hier soir votre aide – et votre force –*  
*Encore:*  
 MERCI  
*J'espère que nous travaillerons encore, et avec Liberté et joie.*<sup>20</sup>

Anche Craig, in una lettera che inizia con un grande elogio della Duse, comunicava il felice esito della serata e l'offerta dell'attrice di lavorare ancora insieme per “fare” subito altri tre drammi di Ibsen:

Duse was magnificent – threw all her details to the winds and went in. She has the courage of 25! She, Ibsen and I played our little trio and came home happy. I have this morning received a lovely letter from her – she asks me to work with her in joy and freedom and do 3 more Ibsen plays at once.<sup>21</sup>

Purtroppo il progetto fu minato da varie circostanze, non ultima la reazione di Isadora alla proposta della Duse di allestire *John Gabriel Borkman* di Ibsen, come risulta da una lettera scritta a Craig poco dopo il successo di *Rosmersholm*:

Beauty – Inspiration

Genius – *You*

*not Ibsen*. I have been reading Borkman. Of course Ibsen has a sort of Genius but *O Damn* it all it's just the *reverse* of Beautiful and if D. [Duse] goes that way she will wander in Darkness – No – *not Ibsen* – great as he may be –

but

*You*

you have the divination of *Beauty*.

My Dear I believe with all my life in *your* Theatre and in *You*.

*Dam Borkman*

*Dam* – it all

*Dam* Strindberg

*Dam* such stuff

It is *Poison* –

[...]

*No – No – No Ibsen*<sup>22</sup>

Nonostante questo suo intervento, sappiamo che Craig si mise al lavoro e fece dei disegni per *John Gabriel Borkman* e soprattutto per *La Donna del mare*, oggi sparsi in varie biblioteche.<sup>23</sup> Tra questi, uno in particolare, rintracciato in un taccuino datato: “1886-1906 – Hamstead – Berlin – Florence”, mostra con straordinaria forza drammatica lo scenario del fiordo di *The Lady from the Sea*.<sup>24</sup> È un piccolo acquerello e vi si legge: “for Duse”. Altri disegni, fatti per lei e per questi due drammi di Ibsen, risultano esposti in varie mostre,<sup>25</sup> e alcuni, poi, mi pare di poter dire che

furono pubblicati sotto altra veste, una volta perso il contatto con l'attrice.<sup>26</sup>



The Lady from the Sea – *Acquerello a colori.*

L'episodio che contribuì alla rottura del loro rapporto è emblematico della diversa condizione di lavoro che Craig richiedeva e che la Duse, capocomico di una compagnia nomade e senza un proprio teatro, non poteva dargli.<sup>27</sup> Quando infatti le alte quinte dell'allestimento fiorentino di *Rosmersholm* vennero tagliate alla base, per farle entrare nel piccolo palcoscenico del teatro di Nizza, dove la Duse era in *tournée*, Craig, indignato per lo scempio, non riuscì ad accettare la reazione della Duse, che vide nel danno alle scene lo stesso scempio che veniva fatto alla sua arte d'attrice. “Ce qu'on a fait avec votre décor, on le fait depuis des années pour mon art”<sup>28</sup>, gli scrisse in un biglietto. Una frase che invece di calmare, infuriò ancora di più Craig che vedeva, ancora una volta, ridotta la 'sua' arte a semplice “décor”. E se per di più un anonimo macchinista poteva impunemente distruggerla e la Duse limitarsi a dichiarare amaramente la sua impotenza, questo significava che il “nuovo teatro” non si poteva fondare su una base così precaria. Si era dunque ingannato

quando aveva creduto possibile con *Rosmersholm* “the birth of the new Theatre and its new Art”:

Ibsen can be so acted and so staged as to be made insignificant and mean.

Therefore we must ever remember our artistry and forget our propensity towards photography, we must for this new poet reform a new Theatre.

And this is the easiest thing in the world – for the reasons are manifold and the will to remould is indestructable.

It is therefore possible now to announce that the birth of the new Theatre, and its new Art, has begun.<sup>29</sup>

Dopo lo scontro con la Duse, la sua convinzione che una riforma radicale del teatro non possa contare sugli attori (incapaci tutti, per la loro stessa natura, di essere dei veri artisti), si radicalizza e trova espressione teorica nel famoso, controverso saggio: *The Actor and the Über-marionette*, scritto a Firenze nel marzo del 1907:

Acting is not an Art. It is therefore incorrect to speak of the actor as an artist. For accident is an enemy of the artist. [...] Art arrives only by design. Therefore in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials.<sup>30</sup>

Così, mentre la Duse riprende i suoi viaggi e si prepara a partire con la sua compagnia per una lunga *tournée* in America, Craig ritorna, come scrive nella sua autobiografia, “solo” a Firenze.<sup>31</sup>

#### 4. “After the Practice the Theory”

Che cosa lo spinse a questo punto a stabilirsi a Firenze? Dopo il periodo in cui era stato chiuso per giorni nel teatro della Pergola, è lui stesso a dirci la meravigliosa scoperta della bellezza di Firenze, soprattutto della sua architettura, quella non solo dei palazzi, ma delle case, anche le più umili, e di quelle torri medievali a cui si ispirerà per ideare la sua nuova scena poliedrica, gli *screens*. Mentre cammina – dice – per le strette strade del centro, ogni edificio gli appare una “costruzione perfetta”, sente che quella perfezione è il risultato di

una concezione della vita e dell'arte da prendere a modello, perché non è viziata da ambizioni personali, ma fondata sul desiderio e sul talento di "fare bene" ("to do well").

To reach a palace or a picture I would have to pass through whole streets of houses, each one built by those men whose shadows swept around me towards evening. Each house was a piece of perfect building; adorned or unadorned, the building was perfect. Seeing them, I was made well aware that their makers were without the personal ambition to get on – were solely purposed to do well. Here Florence gave me daily proof, as I walked silently and saw the evidence of the true spirit of men and artists.<sup>32</sup>

Al confronto, il teatro gli appare infestato da piccoli individui a cui basta fare, non importa come, pur di avere successo. Firenze invece, abitata dalle ombre dei grandi artisti (che adesso Craig studia a fondo), non solo gli offre splendide immagini e prospettive per il suo progetto di 'rinascimento' teatrale, ma sembra mantenere ancora nella "serietà" dei suoi artigiani lo spirito creativo del passato. È un elogio eccezionale che mostra il diverso rapporto di Craig con la Firenze di quegli anni, anche rispetto alla colonia degli stranieri "entusiasti":

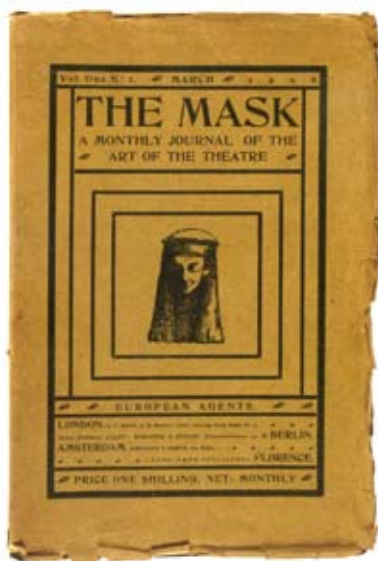
[...] here, in this sacred city of great artists dead and gone, there crept around a host of such little moderns, ambitious to get on. They were mostly foreigners, for the Italians seemed to me serious – much at ease they seemed, not ernst, not enthusiastic – just serious, quietly learning each his craft or art, and talking very little about it.

These were the men I might watch day by day, passing here and there, gravely occupied.<sup>33</sup>

Confortato dall'esempio di questi eredi dell'antica tradizione di *arts and crafts*, Craig ritrova così a Firenze la forza di continuare il suo lavoro di artista del teatro: "That was all I needed, I too would do well in my work and not care whether or not I 'got on'".

È la conquista di una nuova indipendenza e l'inizio di una nuova fase. A partire da quel fatidico 10 febbraio 1907, comincia infatti

per lui un periodo dedicato più a elaborare e a far conoscere le sue idee sul teatro che a cercare di metterle in atto. Con la formula: “after the Practice the Theory”, inaugurava, nel marzo del 1908, il primo numero di *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, una rivista pubblicata in inglese a Firenze, che andava ad aggiungersi alle altre di cui era fertile in quegli anni la cultura fiorentina.



*The Mask* – Copertina del primo numero, marzo 1908.

Uscita in due edizioni (una di lusso e una più economica) fino al 1914 e poi ripresa in una seconda serie dal 1923 al 1929, *The Mask*, di cui Craig curò anche la veste tipografica e perfino la scelta della carta (potendo contare su bravi artigiani fiorentini), ebbe una diffusione internazionale a largo raggio.

Nelle pagine di *The Mask*, e sotto ‘la maschera’, appunto, di diversi pseudonimi che velavano la sua identità, ma gli permettevano anche una eccezionale onnipresenza, Craig poté argomentare e polemizzare, dar voce alle sue teorie e visibilità ai suoi disegni, nonché aprire un dibattito sul presente e proiettare nel futuro le sue utopie, e ancora, coinvolgere artisti e studiosi nella scoperta e riappropriazione delle esperienze più vive del passato (dalla Commedia dell’arte al

teatro di marionette, dalle sacre rappresentazioni alle antiche tradizioni popolari). Con occhi d'artista seppe guardare al teatro italiano, alle sue esemplari strutture architettoniche, ai trattati del "fabbricar scene" (Serlio e Sabbatini), e anche ai suoi attori vecchi e nuovi: a loro, nel 1913, dedicò la raccolta di saggi intitolata *Towards a New Theatre*.



*Dorothy Neville Lees.*

Tutto era cominciato con pochi soldi e con una piccola redazione che poté contare fin dal suo inizio sul lavoro costante e appassionato di una giovane scrittrice inglese, Dorothy Nevile Lees, inserita nella comunità anglo-fiorentina. Fu lei che continuò, con amore e tenacia, a pubblicare *The Mask* a Firenze, anche quando Craig se ne era andato a vivere altrove e i costi di pubblicazione le richiedevano sacrifici personali. Cólta e piena di entusiasmo, affascinata da Craig e dalle sue idee, Dorothy cominciò prima soltanto a stenografare, a battere a macchina e a revisionare i suoi scritti, poi a contribuire anche lei con articoli, firmando con il suo nome o con degli pseudonimi. Oggi che conosciamo meglio il suo ruolo determinante per la vita e la diffusione della rivista, sappiamo anche che divideva con Craig alcune

‘maschere’ protagoniste, per esempio quella di John Semar, e che si adoperò perché Craig potesse realizzare i suoi progetti e cioè creare un suo laboratorio e una *School for the Art of the Theatre* a Firenze.

## 5. Un laboratorio d’arte teatrale all’Arena Goldoni

Per quanto impegnativa fosse infatti la pubblicazione di *The Mask* e di altri suoi libri, la straordinaria produttività di Craig in questi anni fiorentini, tra il 1907 e il 1916, non può stare racchiusa in quella formula: “dopo la pratica la teoria”. Di fatto, accanto alle molte pagine scritte, ancor più intensa è la sua attività di disegnatore e incisore, ed è proprio l’assenza di un ‘suo’ teatro che lo spinge a dare visibilità alle idee che gli affollano la mente. Così scrive nel 1908:

If I possessed a theatre of my own, I should not convey on paper the designs which are in my mind, but should place them directly on to the stage.

But as I have not yet this theatre of my own, and as my mind leaves me no rest until these designs and ideas are put into one form or another, I have been forced to make studies of these ideas with the limited means at my disposal.<sup>34</sup>

Molte di queste immagini non hanno un preciso riferimento drammaturgico – sono studi, visioni scenografiche, ipotetiche prospettive di un teatro immaginario –, altre sono invece legate a un progetto di messinscena. Tra queste, alcuni disegni del 1908 per un *Macbeth*, che però non fu realizzato, a Londra, e soprattutto le numerose incisioni e “figure” create per *Hamlet*, nel periodo di collaborazione con Stanislavskij e i componenti della sua compagnia, al Teatro d’Arte di Mosca.

Ancora una volta è Isadora Duncan a promuovere questa eccezionale occasione. E lavorando all’allestimento della tragedia di Shakespeare, Craig ha davvero modo di approfondire la sua riflessione e prassi inventiva sull’arte del teatro. Per quattro anni, dal 1908 al 1912, fa la spola tra Firenze e Mosca, portando ogni volta nuovi disegni, idee e proposte per le scene, la recitazione degli attori, i costumi, le luci, impegnato a discutere ogni aspetto della regia e a intervenire su tutte le componenti della creazione scenica.



Nelle registrazioni del dialogo a volte molto teso con Stanislavskij, conservate nel “Fondo Craig” a Parigi,<sup>35</sup> lo sentiamo agguerrito e a volte volutamente provocatorio, ma anche straordinariamente sorprendente e innovativo. E basterebbe, a questo proposito, leggere la lunga discussione sul personaggio di Ofelia, vista da Stanislavskij come vittima innocente, a contrasto con la visione di Craig che insiste sulla sua trasformazione da “stupida figlia di Polonio”, succube del padre e anche del re, nella giovane che si rivela libera e sensuale nella scena della follia.

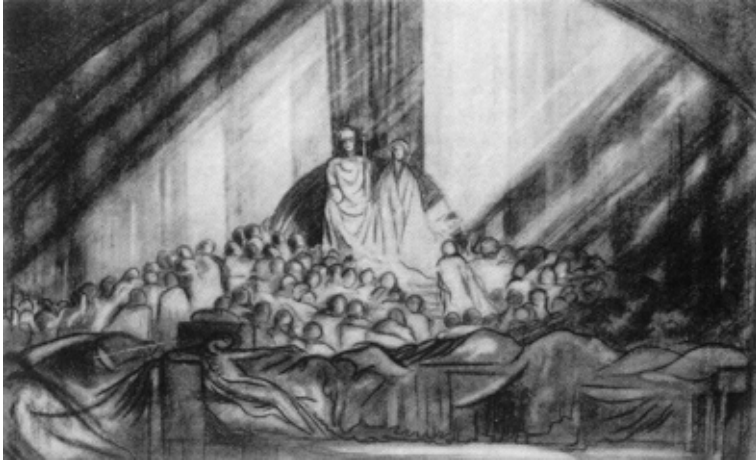


Hamlet – *Mad Ophelia*.

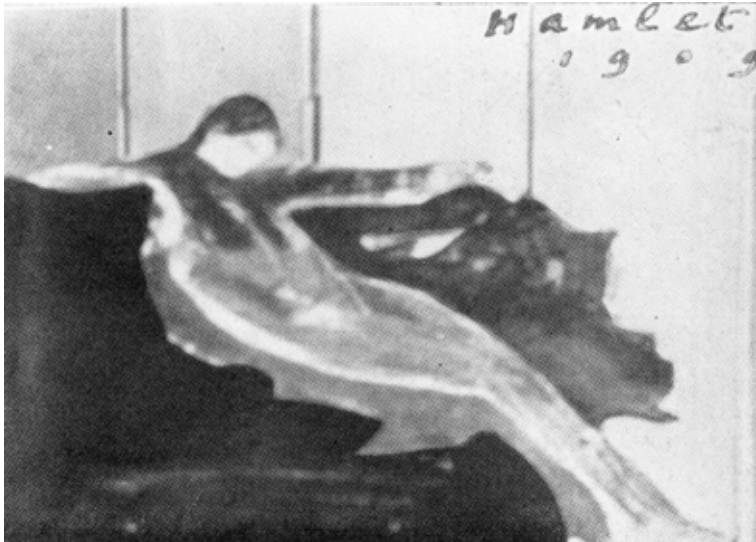
CRAIG: But you don't want to present Ophelia beautiful, pure, noble, as is generally done. Otherwise it seems to me, there would be no tragedy.<sup>36</sup>

Sappiamo che non tutte le sue idee furono accolte, e ci furono da parte di Craig risentimenti e invettive contro un sistema che lo costringeva a chiedere “l’approvazione” per le sue proposte, o che le modificava tanto da renderle irriconoscibili. Tuttavia ancora oggi quello spettacolo ci appare mirabile, guidato com’è da un doppio punto di vista

che sa dare rilievo alla coralità infida del regno marcio di Danimarca e insieme affondare lo sguardo nel dramma 'solitario' di Amleto.



Hamlet, II.2. *La corte.*



Hamlet, 1909.

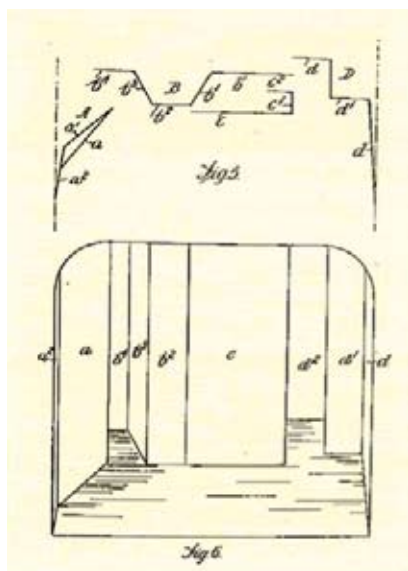
Il contrasto tra verità e finzione, bellezza e orrore, era reso visibile fin dalla seconda scena del primo atto, in cui la corte appariva,

nella visione di Craig, disposta in ordine piramidale con Claudio e Gertrude in cima e i sudditi che spuntavano con la testa fuori da un mantello dorato, acceso da bagliori rossastri. E ai piedi di questa idra cruenta, mostruosa icona del potere regale, Amleto stava disteso come già su una tomba.



*Model Stage.*

Nel suo laboratorio fiorentino all'Arena Goldoni, in Via dei Serragli, Craig si era costruito un *model stage* di piccole dimensioni per studiare le scene, le luci, e vedere in atto la prossemica dei personaggi, piccole “figure nere”, incise prima nel legno, inchiostrate e poi montate su cartone. Sempre nell'incubatrice fiorentina mise anche a punto la sua “invenzione” degli *screens* (brevettata nel 1910): un sistema di alti “paraventi” mobili, che spostandosi potevano modificare rapidamente lo spazio scenico e permettere una fluidità di cambiamenti mai realizzata prima. Erano “le mille scene in una”, create dal movimento e dal variare delle proiezioni luminose sui pannelli, come fossero grandi schermi.



*Screens.*

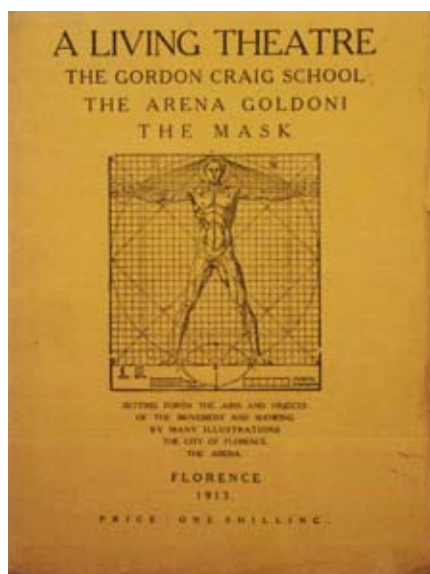
A Mosca gli *screens* non ebbero però, per difficoltà tecniche, l'effetto immaginato – e lo spettacolo finale risultò agli occhi di Craig troppo diverso da quell'*Amleto* che si era pre-figurato. Restavano però i disegni, i bozzetti, le incisioni, le “black figures”, tutta quella visionaria produzione, in cui Stanislavskij sa riconoscere il talento non solo di uno straordinario pittore, ma finalmente anche quello di un “geniale regista”:

I suoi schizzi illustravano meglio di ogni parola le sue fantasie e i suoi progetti. Il segreto di Craig stava nella straordinaria conoscenza della scena e delle sue potenzialità e possibilità. Era soprattutto un regista geniale. Ma questo non gli impediva di essere anche uno straordinario pittore.<sup>37</sup>

Di questa ‘geniale’ regia dell'*Amleto* resta una traccia nell'eccezionale *Hamlet* pubblicato dalla Cranach Press,<sup>38</sup> dove Craig raccoglie e compone in sequenza, illustrando il testo della tragedia, le sintesi visive delle azioni sceniche. Lo splendido volume era già pronto nel 1914, come risulta da una lettera del conte Kessler che ne annuncia-

va la pubblicazione,<sup>39</sup> segno che già il lavoro era stato fatto a Firenze, dove Craig, chiusa l'esperienza di Mosca, deciso a non perdere più tempo nella messinscena di spettacoli per il pubblico, si dedica infatti a una molteplicità di 'suoi' progetti.

Tra questi, cerca di attuare, con sostegno di artisti internazionali e sperando nell'aiuto di un ricco mecenate, l'idea di una scuola per la formazione di nuovi artisti della scena, che unisca strettamente i due poli della teoria e della prassi teatrale. E finalmente, nel marzo del 1914, riesce ad aprirla a Firenze.



*Copertina di A Living Theatre, che illustrava la Scuola dell'Arena Goldoni.*

Presi in affitto dalla famiglia anglo-fiorentina Orsi-Lennox, i locali dell'Arena Goldoni, dove ha già sede la redazione di *The Mask*, con il bell'anfiteatro all'aperto, gli offrono spazi ideali per creare tutto un complesso di attività correlate tra loro, che preparino il teatro del futuro. Per questo gli allievi non sono impegnati solo nello studio del movimento, della voce, della musica, della danza, della storia del teatro e anche dell'italiano, ma lavorano attivamente alla costruzione di scene e maschere, alla messa a punto di nuove tecniche di illuminazione, dipingono, intagliano il legno, imparano

a muovere gli *screens*, insomma sono attivamente coinvolti in tutta la sperimentazione laboratoriale di Craig.

Più che una scuola, sembra più simile alla ‘bottega rinascimentale’ con un ‘maestro-artista’ che crea, e sovrintende al lavoro degli allievi. Del resto, fin dall’inizio, Craig aveva pensato a un’istituzione ben diversa dal modello tradizionale. Così l’aveva infatti presentata, quando nel 1912 aveva pubblicato a Londra un “Advertisement for the School for the Art of the Theatre”, precisando che non sarebbe stata “an institution for ‘teaching’ any art”, ma un luogo dove “a body of earnest workers” avrebbe cercato di costruire le solide basi della futura arte del teatro.<sup>40</sup>

Quando, nel 1916, la guerra venne a interrompere ogni attività dell’Arena Goldoni, gli allievi si dispersero e tutto il progetto fu distrutto. Mentre Craig riprende i suoi viaggi sempre più inquieto e amareggiato, e si stabilisce prima a Roma, poi a Rapallo e infine in Francia, Dorothy Lees resta a Firenze a tenere in vita *The Mask*, a salvare tutto quello che si era venuto accumulando di prezioso nel laboratorio dell’Arena Goldoni: disegni, incisioni, maschere, costumi, libri, le *black figures*, la scenografia in legno per la *Passione secondo Matteo* di Bach (un progetto a lungo sognato da Craig e mai realizzato), le marionette giavanesi, tutto il materiale della rivista, le lettere ecc. Ma anche questo, nel luglio del 1944, viene in gran parte portato via e caricato su un camion tedesco in una mattina di pioggia – come racconta Dorothy in uno scritto inedito.<sup>41</sup> Il prezioso carico sappiamo che fu poi ritrovato, dopo la guerra, in Austria e restituito a Craig.

Quanto ancora resta a Firenze del suo lavoro di quegli anni è stato preservato con amore fino a oggi, dopo la morte della madre nel 1966, dal figlio di Dorothy e di Craig, David Lees, ed è ora al British Institute di Firenze e all’Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux,<sup>42</sup> a memoria di questo periodo eccezionale dell’invenzione artistica di Craig, per noi ancora occasione di riscoperta.

## Note

- 1 Craig, Edward Gordon. *Index to the Story of my Days* (1957). Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 290-91: una autobiografia scritta a distanza di anni utilizzando parti dei suoi *daybooks* di allora, che si conclude con la data del 10 febbraio 1907 quando Craig decide di stabilirsi a Firenze.
- 2 *Die Kunst des Theaters*, pubblicato prima a Berlino in tedesco (tradotto da Maurice Magnus), nel maggio del 1905, con una prefazione di Harry Kessler, poco dopo a Edinburgo, *The Art of the Theatre*, con un'introduzione dell'autore stesso, e poi incluso nella sua raccolta di saggi *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann, 1911.
- 3 Così in una lettera di protesta indirizzata a Otto Brahm, citata da Denis Bablet, in *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche, 1962, pp. 94-95 (ed. inglese, London: Methuen 1981, pp. 71-73). Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.
- 4 Lettera di Otto Brahm a Craig del 13 giugno 1904, in Craig, E.G. *Gordon Craig: The Story of his Life*. London: Gollacz, 1968, p. 182.
- 5 Anche *Elektra*, rappresentata al Kleines Theater di Berlino nel 1903, fu diretta da Max Reinhardt. Craig che la vide ne fece una feroce stroncatura su *The Mask* (1 marzo 1908). I suoi disegni per questo stesso dramma di Hofmannsthal, fatti nel 1905 per la Duse, mostrano una ben diversa visione del dramma.
- 6 Rothenstein, William. *Men and Memories*. Vol. I. London: Faber and Faber, 1931, p. 276.
- 7 *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*. Edited, with a connecting text, by Francis Steegmuller. New York: Macmillan, 1974, p. 98.
- 8 *Ibid.*, p. 70.
- 9 Cfr. Caretti, Laura. "Craig, la Duse e l'arte del teatro", in Isola, Gianni e Gianfranco Pedullà (a cura di). *Gordon Craig in Italia*. Roma: Bulzoni, 1993, pp. 41-72. Alcuni di questi disegni sono stati pubblicati qui per la prima volta (figg. 1-6).

- 10 *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*. Ed. Lindsay M. Newman. Leeds: W.S. Maney, 1995, p. 39.
- 11 *Ibid.*, pp. 34-6. La lettera è datata 8 febbraio 1905.
- 12 *Ibid.*, p. 47.
- 13 Pochi mesi prima, a giugno, la Duse era andata a Londra a festeggiare il giubileo di Ellen Terry.
- 14 Duncan, Isadora. *My Life* (1927). New York: Liveright, 1955, p. 198.
- 15 Craig aveva invece subito cancellato le didascalie di Ibsen per creare lo scenario simbolico di una “casa piena di ombre”.
- 16 Carteggio Duse-Placci 1889-1922. Firenze, Biblioteca Marucelliana. La lettera è pubblicata in Alessandro Sardelli, “Sogno e realtà: documenti inediti sulla presenza di Craig a Firenze”, in *Quaderni di teatro* IX 36 (maggio 1987), p. 24.
- 17 Caretti, Laura. “Rosmer’s House of Shadows: Craig’s designs for Eleonora Duse”, in Deppermann, Maria, Beate Burtscher-Bechter, Christiane Muhlegger, Martin Sexl (HRSG). *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, pp. 51-69.
- 18 *A Note on Rosmersholm*. Pieghevole in inglese e in italiano, inserito nel Programma di sala: Teatro della Pergola. Rappresentazioni di Eleonora Duse, *Rosmersholm*, dramma in 4 atti di H. Ibsen, Firenze, Dicembre 1906.
- 19 Duncan, Isadora. *My Life*. Cit., pp. 202-203.
- 20 Lettera di Eleonora Duse a Gordon Craig, Firenze, 6 dicembre 1906, in Craig, E.G. *Index*. Cit., p. 292 (la lettera è nel fondo Craig della Bibliothèque Nationale di Parigi).
- 21 Lettera di E. G. Craig a Martin Shaw. Cit. in Weaver, William. *Duse: A Biography*. London: Thames and Hudson, 1984, p. 278.
- 22 Cfr. *Your Isadora*. Cit., p. 167.
- 23 Caretti, Laura. “Eleonora Duse and Gordon Craig’s Lost Ibsen”, in Fischer-Lichte, Erika, Barbara Gronau, and Kristel Weiler (eds.). *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. New York-London: Routledge, 2011, pp. 225-242.



- 24 Edward Gordon Craig, acquerello su cui si legge “Lady from the Sea Ibsen for Duse”, contenuto in uno *scrapbook* con l’indicazione “1886-1906 – Hamstead – Berlin – Florence” (University of California, Dept. of Special Collections, Los Angeles).
- 25 Ho trovato notizia di questi disegni nei cataloghi delle mostre fatte a Manchester (1912) e a Londra (1914 e 1927), con riferimenti precisi a *The Lady from the Sea* e alla Duse. Questi cataloghi sono nel ‘Fondo Edward Gordon Craig’ dell’Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze.
- 26 Su questa ipotesi, cfr. Caretti, Laura. “Eleonora Duse and Gordon Craig’s Lost Ibsen”. Cit., pp. 237-239.
- 27 Registrato ‘in diretta’ nel diario di uno degli attori della compagnia della Duse: Noccioli, G. “Diario 1906-1907”, in *Eleonora Duse e il suo tempo*. Milano: Quaderni del Piccolo Teatro, 1962, pp. 31-73.
- 28 Citato in Marotti, Ferruccio. *Edward Gordon Craig*. Bologna: Cappelli, 1961, p. 88.
- 29 Craig, E.G. *A Note on Rosmersholm*. Cit.
- 30 Craig, E.G. “The Actor and the Über-marionette”, in *The Mask*, poi raccolto in *On the Art of the Theatre*. Cit., p. 355.
- 31 “FEBRUARY 10: Florence. Alone.”, è la frase con cui conclude il suo *Index*. Cit., p. 300.
- 32 Craig, E.G. *Index*. Cit., p. 296.
- 33 Ivi (così anche la cit. successiva).
- 34 Craig, E.G. “Plays and Playrights. Pictures & Painters in the Theatre”, in *On the Art of the Theatre*. Cit., p. 122.
- 35 Il manoscritto del testo inglese del dialogo Craig-Stanislavskij, nella trascrizione di Ursula Cox, è conservato nel Fondo Craig della Bibliothèque Nationale di Parigi. Si legge in inglese in Senelick, Laurence. *Gordon Craig’s Moscow Hamlet: A Reconstruction*. Westport-London: Greenwood Press, 1982, e in traduzione italiana in Marotti, Ferruccio. “Amleto al Teatro d’Arte di Mosca”, in *Amleto o dell’oxymoron: Studi e note sull’estetica della scena moderna* (1968). Roma: Bulzoni, 2001.
- 36 Senelick, L. *Gordon Craig’s Moscow Hamlet*. Cit., p. 74.

- 37 Stanislavskij, Konstantin S. *La mia vita nell'arte*. A cura di Fausto Malcovati. Firenze: Casa Usher, 2009, p. 150.
- 38 Shakespeare, William. *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*. Ed. J. Dover Wilson, illustrated by Edward Gordon Craig, printed by Count Harry Kessler at the Cranach Press, Weimar 1930.
- 39 Cfr. La lettera da Parigi di Harry Kessler a Craig, 5 marzo 1914: “[...] the *type* for the *Hamlet* is *getting on* pretty rapidly, and I now feel sure we can publish the *Hamlet* some time in the autumn or winter at latest” (in *The Correspondence*. Cit., p. 119).
- 40 Craig, E.G. *Advertisement for the School for the Art of the Theatre*. London: 1912, pp. 1-3.
- 41 *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence: From the Beginning of 1907 Onwards*, by Dorothy Nevile Lees, 1961. Dattiloscritto inedito di 117 pagine, di cui ho avuto in dono una copia da David Lees.
- 42 Disegni, incisioni, libri ecc., sono stati esposti a Firenze in varie mostre, tra queste: *Gordon Craig: A Living Theatre*, a cura di Gianfranco Pedullà (1989) e di recente *Firenze 1910*, a cura di Elena Puliti (2011).

## Riferimenti bibliografici

- Caretti, Laura. "Craig, la Duse e l'arte del teatro", in Isola, Gianni e Gianfranco Pedullà (a cura di). *Gordon Craig in Italia*. Roma: Bulzoni, 1993.
- Caretti, Laura. "Rosmer's House of Shadows: Craig's designs for Eleonora Duse", in Deppermann, Maria, Beate Burtscher-Bechter, Christiane Muhlegger, Martin Sexl (HRSG). *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.
- Caretti, Laura. "Eleonora Duse and Gordon Craig's Lost Ibsen", in Fischer-Lichte, Erika, Barbara Gronau, and Kristel Weiler (eds.). *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. New York-London: Routledge, 2011.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann, 1911.
- Craig, Edward Gordon. *Advertisement for the School for the Art of the Theatre*. London, 1912.
- Craig, Edward Gordon. *Gordon Craig: The Story of his Life*. London: Gollacz, 1968.
- Craig, Edward Gordon. *Index to the Story of my Days (1957)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Duncan, Isadora. *My Life (1927)*. New York: Liveright, 1955.
- Marotti, Ferruccio. *Edward Gordon Craig*. Bologna: Cappelli, 1961.
- Marotti, Ferruccio. "Amleto al Teatro d'Arte di Mosca", in *Amleto o dell'oxymoron: Studi e note sull'estetica della scena moderna (1968)*. Roma: Bulzoni, 2001.
- Newman, Lindsay M. *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*. Leeds: W. S. Maney, 1995.
- Rothenstein, William. *Men and Memories*. Vol. I. London: Faber and Faber, 1931.
- Sardelli, Alessandro. "Sogno e realtà: documenti inediti sulla presenza di Craig a Firenze", in *Quaderni di teatro IX 36 (maggio 1987)*.

Senelick, Laurence. *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*. Westport-London: Greenwood Press, 1982.

Shakespeare, William. *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*. Ed. J. Dover Wilson, illustrated by Edward Gordon Craig, printed by Count Harry Kessler. Weimar: The Cranach Press, 1930.

Stanislavskij, Konstantin S. *La mia vita nell'arte*. A cura di Fausto Malcovati. Firenze: Casa Usher, 2009.

Steegmuller, Francis. *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*. New York: Macmillan, 1974.

Weaver, William. *Duse: A Biography*. London: Thames and Hudson, 1984.

*Ringrazio Mary J. Taylor, Executor of The Edward Gordon Craig Estate, per aver consentito la pubblicazione dei disegni e delle citazioni dai manoscritti e dagli scritti di Edward Gordon Craig, e Gloria Manghetti e Laura Desideri, responsabili dell'Archivio Contemporaneo e della Biblioteca del Gabinetto G.P. Vieusseux, per avermi permesso di consultare e utilizzare disegni e libri del Fondo Craig.*

Francesca Di Blasio

**(Fools rush in)**  
***Where Angels Fear to Tread:***  
**la Toscana e l'Italia di E. M. Forster**

*You are not in a place, the place is in you.*

Angelus Silesius

Romanzo d'esordio di Forster, *Where Angels Fear to Tread*<sup>1</sup> doveva avere, nell'intenzioni del suo autore, un titolo diverso, *Rescue* ("salvare", o "recuperare", o "soccorrere" e relativi sostantivi) – concetto che ricorre con una certa frequenza e una buona dose di ironia attraverso tutta la narrazione – o, quasi a dimostrazione del fatto che l'ambientazione del romanzo stesso è più che semplicemente tale, *Monteriano*, dal nome fittizio del luogo sulle colline toscane che ospita l'azione narrativa. È l'editore del romanzo, pubblicato nel 1905 per Blackwood, a richiedere un titolo alternativo, ed è per questa via che si giunge infine alla citazione da Alexander Pope con cui il testo diverrà noto: *Where Angels Fear to Tread*, appunto, che non piaceva moltissimo a Forster ma che aveva per lo meno il pregio, nell'opinione dello scrittore, di "descrivere il contenuto del romanzo".<sup>2</sup> Entrata in realtà nel lessico comune come espressione proverbiale, "Fools rush in where angels fear to tread" ("I folli si precipitano dove gli angeli non osano metter piede") è parte di *An Essay on Criticism* di Pope, appunto, che, come è noto, è un saggio in versi scritto in *heroic couplets* che mette in guardia dai danni della cattiva critica più ancora che della cattiva letteratura: siamo certi di essere qui al riparo dalla seconda, e si spera di essere ragionevolmente lontani anche dalla prima.

*Where Angels Fear to Tread* si presta per lo meno a due livelli lettura, uno più ovvio, scontato, francamente semplicistico, che contrappo-

ne dualisticamente Italia e Inghilterra, Monteriano e Sawston, vitalistica esuberanza italica e rispettabilità anglosassone, e via dicendo; l'altro, ben più profondo e interessante, che si insinua nelle pieghe della narrazione e vi rintraccia i primi segni di un'affabulazione in mutamento e orientata a divenire, per dirla con Virginia Woolf, *an attempt to "come closer to life"*,<sup>3</sup> un tentativo di avvicinarsi alla vita. All'interno di questa embrionale, inedita estetica, l'altrove geografico è anche e soprattutto un altrove simbolicamente esistenziale, il tentativo di disegnare una geografia interiore alla ricerca di nuove modalità di "essere nel mondo", per dirla con Heidegger.

Benchè probabilmente note ai più, è il caso di richiamare brevemente le vicende narrate nel romanzo, che ruotano inizialmente intorno alla storia tristemente fatale di Lilia Herriton, nata Theobald, giovane vedova inglese che, in viaggio in Italia e condotta dalla sorte a Monteriano, si innamora del bel Gino Carella, aitante giovane locale, lo sposa e si stabilisce con lui alle porte del borgo toscano, "opposite the Volterra gate [ci informa il testo] outside the city".<sup>4</sup> Quando i benpensanti Herriton, con in testa la rigida e risoluta matriarca Mrs. Herriton, vengono a sapere della novità riguardante la loro turbolenta *in-law*, inviano tanto presto quanto inutilmente Philip, fratello del defunto Charles e dunque cognato di Lilia, in Toscana, affidandogli il compito di "rescue", appunto, la sconsigliata parente. Philip torna senza successo in Inghilterra, accompagnato da Miss Abbott, già compagna di viaggio di Lilia e testimone del suo 'incomprensibile' colpo di testa, mentre in breve tempo le spirali di un'alterità intossicante avvolgono Lilia e finiscono per travolgerla: la giovane donna, vinta presto da una nostalgia che si trasforma in malessere fisico e trascurata dal bell'italiano, muore di parto, lasciando ai parenti inglesi la scomoda eredità di un piccolo e imbarazzante italo-inglese che, anche lui, è ora da "salvare".

Philip deve di nuovo mettersi in viaggio alla volta dell'Italia, accompagnato dalla sorella Harriet, e, saputo dell'accaduto, anche Caroline Abbott si precipita a Monteriano. Le colline toscane diventano così ancora una volta lo scenario degli eventi e la seconda parte del romanzo si trasforma nel doppio metalinguistico della prima.

Nel ripercorrere luoghi e ricostruire vicende, Philip, all'inizio riluttante a qualsiasi forma di coinvolgimento (alla madre che gli intima di tornare a Monteriano risponde sdegnato "I won't! [...] I've been and I've failed. I'll never see the place again. I hate Italy."),<sup>5</sup> va incontro a un processo trasformativo che la nuova tragedia della morte accidentale del piccolo Carella, rapito dai parenti anglosassoni e ucciso da un incidente in carrozza durante la fuga, non attenua ma anzi incoraggia. La dolente conclusione del romanzo, con i tre inglesi che mestamente fanno ritorno in patria, ci mostra ognuno di essi profondamente toccato e mutato dall'esperienza italiana: Harriet malata e fuori di senno per la tragicità degli eventi vissuti e per il bruciante senso di colpa, Caroline pronta a serbare per sempre l'amore che ha iniziato a provare per l'evidentemente irresistibile Carella, e Philip, che di quest'ultimo ha fatto ormai il proprio modello di autenticità, rassegnato a vivere con nuova consapevolezza il grigiore di una vita che gli appare ora difficile definire tale, specie considerando che le speranze di iniziare un legame sentimentale con Miss Abbott, di cui si è nel frattempo innamorato, si infrangono contro la confessione di quest'ultima su Gino.

Questa la parabola narrativa, che, come anticipato, si arricchisce in modo sottile e seducente di sfumature affabulatorie che ne rendono il tracciato più profondo e affascinante, ponendo al centro una spazialità altra, quella di Monteriano, che presto si trasforma in un luogo dell'immaginario. In questa veste, Monteriano assume i contorni di uno spazio emotivo oltre che geografico, diviene il posto dove solo i folli osano avventurarsi, e qualsiasi tentativo di rintracciarlo sulle mappe perde via via senso nell'evolvere degli eventi.

Inizialmente in verità i protagonisti si danno un gran da fare per localizzare topograficamente il fantomatico Monteriano – come del resto farà pure una nutrita schiera di lettori più o meno specialisti, che si è prodigata nel ricostruire su meridiani e paralleli, e un poco oziosamente, una geografia plausibile, facendo di Monteriano il doppio letterario di San Gimignano o di Monteriggioni. Per quanto riguarda il livello intradiegetico, in ogni modo, Mrs. Herriton, saputo dell'esecrabile fidanzamento tra Lilia e Gino, si precipita a cercare

la scena del crimine sull'atlante conservato nella biblioteca di famiglia, per trovare il toponimo "in the smallest print, in the midst of a wolly-brown tangle of hills which were called the 'Sub-Appennines'". Tuttavia, conclude l'intervento repentino e ironicamente tagliente di una voce onnisciente che fa capolino qua e là dentro una narrazione che ha già scoperto le potenzialità del punto di vista variabile, "the map left a good deal to imagination, and [Mrs. Harriton] had not got any".<sup>6</sup> Il successivo ricorso alla Baedeker, trovata nella stanza di Philip, si dimostra apparentemente più esaustivo, eppure, come si precisa nel testo, Mrs. Herriton non è certo il tipo da cogliere il fascino nascosto delle descrizioni della Baedeker, e l'impressione che stavolta sembra originare direttamente dalla testa di questo monolitico personaggio, notevolmente ottuso nonchè ipertroficamente fornito di autostima, è la seguente: "Some of the information seemed to her unnecessary, all of it was dull".<sup>7</sup>

Quella consultata da Mrs. Herriton è la stessa Baedeker che accompagnerà Philip nel suo viaggio e si rivela in effetti non del tutto affidabile, tanto che quel che si legge poco più avanti, e con la consueta ironia, a proposito dell'arrivo del giovane Harriton, in treno, nel luogo fatale, è quanto segue:

When the bewildered tourist alights at the station of Monteriano, he finds himself in the middle of the country. There are a few houses round the railway, and many more dotted over the plain, and the slopes of the hills, but of a town, medieval or otherwise, not the slightest sign. He must take what is suitably termed a *legno* – a piece of wood – and drive up eight miles of excellent road into the Middle Ages. For it is impossible, as well as sacrilegious, to be as quick as Baedeker.<sup>8</sup>

E quel che viene immediatamente dopo è ancora più significativo: "It was three in the afternoon when Philip left the realm of common sense".<sup>9</sup> Il luogo fisico inizia cioè fin da subito ad assumere contorni più complessi della semplice collocazione geografica per assestarsi su quelli della difficile circoscrivibilità, a dispetto della sua cinta muraria, e ad agire sulla psiche dei protagonisti: su Lilia innanzitutto, che



come abbiamo visto finisce per soccombere, e su Philip e Caroline, che sulle prime fuggono via a gambe levate, per poi tornare sui propri passi a tragedia consumata e quasi in attesa che di nuovo qualcosa si consumi.

Del resto la caratterizzazione del luogo da parte del *côté* autoctono non suona affatto più rassicurante ed è meno che mai più esaustivo dal punto di vista meramente topografico: al contrario, nello sfoggio di erudizione del Signor Carella che segue di poco l'arrivo di Philip, il borgo medievale va a sovrapporsi con un significativo traslato simbolico alla celeberrima e inquietante "selva oscura" della Commedia, dal momento che è proprio l'*incipit* della prima cantica del poema dantesco che egli recita appassionatamente a Philip durante il loro incontro. "A quotation", sottolinea il testo a commento della prima terzina fedelmente riportata in lingua originale, "which was more apt than he supposed".<sup>10</sup>

Il Philip della prima parte del romanzo, poi, è tutt'altro che disposto a disfarsi degli stereotipi nell'accostarsi alla realtà italiana. Nella medesima occasione della cena consumata insieme a Lilia e Gino, osservando la voracità avida, vitale e soddisfatta dell'italiano intento alla propria cena, Philip si ritrova a formulare i pensieri che seguono:

[He] had seen that face before in Italy a hundred times – seen it and loved it, for it was not merely beautiful, but had the charm which is the rightful heritage of all who are born on that soil. But he did not want to see it opposite him at dinner. It was not the face of a gentleman.<sup>11</sup>

E questo segmento testuale fa il paio con un altro che occorre poco sopra, mentre Philip è ancora in Inghilterra e ha appena saputo dell'imminente matrimonio della cognata: "For three years he had sung the praises of the Italians, but he had never contemplated having one as a relative".<sup>12</sup> Come dire che fino a che si rimane nell'ambito del turismo pittoresco tutto va per il meglio, ma quando si tratta di 'fare sul serio' un certo *côté* razzista che fa capolino ovunque nella storia dell'Inghilterra moderna come potenza coloniale, e

che Forster un ventennio più tardi tematizzerà splendidamente in *A Passage to India*, si ripresenta con arroganza a informare qualsiasi relazione interculturale.

A ciò si aggiunge un altro timore del giovane protagonista, quello della fine della magia, del *romance* nella propria percezione dell'Italia, una volta saputo della realtà familiare piana, banale, priva di ardori ed epiche grandezze di Gino, il cui padre è un dentista, professione che, oltre che assai poco eroica, all'inizio del Novecento doveva con tutta probabilità essere anche meno remunerativa di quel che diventerà in seguito...

Quando Philip scopre che Lilia ha scelto come marito "a native"<sup>13</sup> il cui padre è, appunto, "a dentist",<sup>14</sup> ha una reazione che strappa quasi il riso:

He gave a cry of personal disgust and pain. He shuddered all over, and edged away from his companion [Miss Abbott]. A dentist! A dentist at Monteriano! A dentist in fairyland! False teeth and laughing-gas and the tilting chair at a place which knew the Etruscan League, and the Pax Romana, and Alaric himself, and the Countess Matilda, and the Middle Ages, all fighting and holiness, and the Renaissance, all fighting and beauty! He thought of Lilia no longer. He was anxious for himself: he feared that Romance might die.<sup>15</sup>

E con un significativo *enjambement*, il segmento continua in un nuovo capoverso con un rilievo infantile e un po' melodrammatico, "Romance only dies with life",<sup>16</sup> che verrà smentito solo nel finale, quando la scena del dolore provato da Gino per la morte del figlio e consolato da Caroline rassicurerà Philip sul fatto che "there [is] greatness in the world".<sup>17</sup>

Bisogna infatti giungere alle pagine finali del racconto, al penultimo capitolo, perché la "fairyland", il luogo del *romance* e quello della Baedeker vissuti in modo meramente cosmetico si trasformino in altro, in una realtà diversa eppure esperita, una realtà che non è più solo quella della città turrita sulle colline toscane abitata dai suoi pittoreschi personaggi, ma il luogo eletto di un'evoluzione etica ed estetica, che trasforma profondamente la psiche e la vita dei prota-

gonisti. L'immagine – che ricalca iconograficamente i tratti di una pietà d'artista – del dolore di Gino, autentico ed esplosivo, consolato dalla da lui tanto distante per provenienza culturale e geografica Miss Abbott corrisponde al momento di illuminazione del testo, è l'epifania di Philip, e l'attimo in cui la rappresentazione di una genuina, sentita empatia allenta e stempera per un poco l'ironia, ora sferzante, ora sottile, ma sempre irresistibile, che governa questa prima, riuscita prova d'autore:

Her eyes were open, full of infinite pity and full of majesty, as if they discerned the boundaries of sorrow, and saw unimaginable tracts beyond. Such eyes [Peter] had seen in great pictures but never in a mortal. Here hands were folded round the sufferer, stroking him lightly, for even a goddess can do no more than that. And it seemed fitting, too, that she should bend her head and touch his forehead with her lips.

Philip looked away, as he sometimes looked away from the great pictures where visible forms suddenly become inadequate for the things they have shown to us. He was happy; he was assured that there was greatness in the world. [...] He would try henceforward to be worthy of the things she had revealed. Quietly, without hysterical prayers or banging of drums, he underwent conversion. He was saved.<sup>18</sup>

Nel suo recente *Travel and Modernist Literature: Sacred and Ethical Journeys*,<sup>19</sup> Alexandra Peat identifica la spazialità del romanzo forsteriano con l'eterotopia foucaultiana. Lo spazio del romanzo avrebbe cioè “la particolare caratteristica di essere conness[o] a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano”.<sup>20</sup> Questo farebbe dello spazio stesso anche uno spazio anti-utopico, dal momento che, scrive ancora Foucault:

Le utopie consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie [al contrario] inquietano [...] perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano

di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa ‘tenere insieme’ [...] le parole e le cose.<sup>21</sup>

L'ipotesi appare plausibile nella misura in cui, come abbiamo visto sopra, assistiamo nel testo non solo a uno scollamento tra il luogo fisico, reale, abitato e il non-luogo delle mappe, delle descrizioni turistiche, degli stereotipi culturali, ma anche al successivo esperire, nel segno della sfida della complessità, il luogo reale come e in quanto dimensione intrapsichica. Per questa via Monteriano, come romanzo e come luogo eterotopico, spezza i luoghi comuni, devasta sintassi cementate dal tempo e modifica i rapporti tra “le parole e le cose”. Come avverrà qualche anno più tardi con la Firenze del più celebre *A Room with a View* (1908), e in seguito con le Marabar Caves di *A Passage to India* (1924), i luoghi forsteriani agiscono profondamente sulla psiche e sulla vita dei personaggi, che abbandonano presto la propria Baedeker per lasciarsi soggiogare dall'irresistibile autenticità del reale. Per sdrammatizzare un po' potremmo dire che gli (anti-) eroi forsteriani, come recita uno slogan pubblicitario contemporaneo, sono viaggiatori, non turisti, e non è un caso che in *Camera con Vista* si legga appunto “One doesn't come to Italy for niceness [...]; one comes for life”.

## Note

- 1 Forster, E. M. *Where Angels Fear to Tread*. New York: Barnes & Nobles, 2006.
- 2 [The title] “has the merit of describing the content” (cit. in Lisa Colletta. “Introduction” to *Where Angels Fear to Tread*. New York: Barnes & Nobles, 2006, p. xv). Si veda anche Philip Gardner (ed.). *The Journals and Diaries of E. M. Forster*. London: Pickering & Chatto, 2011.
- 3 Woolf, Virginia. “Modern Fiction”, in *Collected Essays*. Vol. 2. London: Hogarth Press, 1966, p. 57.
- 4 Forster. *Where Angels Fear to Tread*. Cit., p. 30.
- 5 *Ibid.*, p. 67.
- 6 *Ibid.*, p. 12.
- 7 Ivi.
- 8 *Ibid.*, p. 16.
- 9 Ivi.
- 10 *Ibid.*, p. 24.
- 11 *Ibid.*, p. 23.
- 12 *Ibid.*, p. 14.
- 13 *Ibid.*, p. 18.
- 14 *Ibid.*, p. 20.
- 15 Ivi.
- 16 *Ibid.*, p. 29.
- 17 *Ibid.*, p. 126.
- 18 Ivi.
- 19 Peat, Alexandra. *Travel and Modernist Literature: Sacred and Ethical Journeys*. New York: Routledge, 2011.
- 20 Foucault, Michel. *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- 21 Foucault, Michel. *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli, 1993, pp. 7-8.

## Riferimenti bibliografici

Forster, E. M. *Where Angels Fear to Tread*. New York: Barnes & Nobles, 2006.

Foucault, Michel. *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*. Milano: Feltrinelli, 1998.

Foucault, Michel. *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli, 1993.

Gardner, Philip (ed.). *The Journals and Diaries of E. M. Forster*. London: Pickering & Chatto, 2011.

Peat, Alexandra. *Travel and Modernist Literature: Sacred and Ethical Journeys*. New York: Routledge, 2011.

Woolf, Virginia. "Modern Fiction", in *Collected Essays*. Vol. 2. London: Hogarth Press, 1966.

Mark Roberts

## Reginald Turner in Florence

Reginald Turner, a witty contemporary of Max Beerbohm, a loyal friend of Oscar Wilde, a failed novelist whose books are rightly neglected, was a kind but ineffectual person, who became a prominent member of the Anglo-Florentine community between the wars. He settled in Florence in 1917, the year the British Institute was founded, he died in 1938 and he now lies buried in the Cimitero degli Allori on the Via Senese. In this paper I want to sketch very briefly his earlier life and to concentrate on his final two decades in this city.

He was born in 1869, the illegitimate son either of Lionel Lawson, a rich playboy, or of his nephew Edward Levy-Lawson, later the first Lord Burnham, who was proprietor of *The Daily Telegraph*. Reggie never knew who his mother was, though one of his dozen novels is somewhat pathetically dedicated 'To My Mother'.<sup>1</sup> In Lionel Lawson's Will, the ten-year-old Reggie was left £100 a year for life, while another schoolboy called Frank Simpson received £100,000 plus the Lawson surname and was made Reggie's guardian. The reason for this favouritism is unclear, but Reggie seems to have accepted it as his lot and he seems to have got on fairly well with the more fortunate Frank. He was sent to prep school, to a minor public school in Sussex, and to Merton College Oxford. There his great friend was Max Beerbohm. During the vacations they would holiday together in France. At Merton both Max and Reggie were members of the Myrmidon Club,<sup>2</sup> a college society limited to twelve undergraduates whose stated purpose was 'to explore the rivers and streams of Europe', really just a pretext for agreeable dinners, at which the twelve members wore purple evening coats, played roulette and drank a great deal of wine.

Reggie's career at Oxford came to an undistinguished end in the

summer of 1892, when he was awarded a third-class Degree, so he went down to London and in a desultory sort of way he began reading for the Bar, at Clements Inn. His legal studies were not very assiduous, and after the Bar examinations, he felt in need of a long holiday and spent the winter of 1893-1894 in Egypt, where his rich young guardian Frank Lawson had rented a magnificent *dahabeeyah* or 'gilded barge' on the Nile.<sup>3</sup> There they met the young Lord Alfred Douglas, Oscar Wilde's Bosie, and as a result of this Reggie was drawn into the Wilde circle in London that included, in addition to Lord Alfred, people such as Robert Ross, Ada Levenson and Max Beerbohm.

On one occasion when Ada Levenson was present, Oscar was as usual dominating the conversation with a stream of anecdotes and epigrams, when he announced that he would dabble in prophecy. "Now I'll tell each of you", he said to the assembled young men, "what you'll be doing in fifteen years time". One by one he foretold how their lives would unfold, embroidering his predictions with many picturesque details. When he came to Turner he prophesied solemnly: "Reggie will, of course, be living in Florence on three hundred a year". By the time Ada Levenson described this scene to the young Osbert Sitwell in Florence, Wilde's prediction had of course already come true. Sitwell wondered whether Wilde could also have foreseen that in large measure the reason for the prediction's coming to pass was the prophet's own approaching catastrophe.<sup>4</sup>

In the happy months before the disaster, Reggie often lunched and dined at Kettner's or the Café Royal with Oscar and his friends: Robert Ross, Alfred Douglas, Ada Levenson, Max Beerbohm. He was pleased to run errands for Oscar, and generally be one of his acolytes or flunkies. Disaster struck in February 1895.

What had happened was that Bosie Douglas's father, Lord Queensberry, the 'screaming, scarlet Marquis', had finally lost his patience and had deposited an offensively worded calling card at Wilde's club, The Albemarle: 'To Oscar Wilde, posing [as a] Somdomite'. When he read the card, Wilde was appalled, and immediately conceived the very bad idea of suing Bosie's father for criminal libel. In



this he was abetted by Bosie, who cordially loathed his own father. (I think they were as mad as each other. Incidentally I have discovered that Lord Queensberry was not only born in Florence, but had a sister called Florence.) To cut a long story short, Wilde sued the Marquis of Queensbury for criminal libel, lost his case, was tried twice in the Central Criminal Courts for gross indecency and was sentenced to two years with hard labour.

He once told Reggie that his doom had been sealed when he first saw the young rent-boys outside Swan & Edgars, the Piccadilly department store, while out shopping with his wife.<sup>5</sup>

Reggie dabbled in journalism during the two years of Wilde's imprisonment. Oscar's wife Constance had divorced him, he had been declared bankrupt and his beloved library had been sold off. It would be difficult to exaggerate the sense of public disapproval of Wilde after his fall, and therefore the courage of those few friends who stood by him. Reggie was certainly one of these, as is shown by numerous passages in Wilde's affectionate, manipulative and lachrymose letters to him. Together with Robert Ross he met Oscar off the boat train in Dieppe, at four o'clock in the morning, and in general he did everything possible to mitigate the sufferings of the exiled, humiliated and abandoned – and not always entirely grateful – Wilde. For no sooner was Oscar installed in the northern French retreat his friends had found for him, than he began bombarding these same friends with requests for money, Reggie *in primis*.

On these, as on many later occasions, Reggie gave in and sent whatever sum of money was requested, though he must often have sighed to himself and wondered when it would all end. He had a dread of ending up with no money and being destitute.

As it happened Oscar met up with Bosie, and for a while they lived together in Naples and in Rome and elsewhere, which they were not supposed to do and which resulted in the cancellation of Oscar's allowance from his wife's family. In London Reggie continued with his journalism, writing for the family newspaper, *The Daily Telegraph*, and derived a certain income from that. In the autumn of 1898 he went on holiday to Italy with Robbie Ross, visiting Rome,

Naples and Florence. This was Reggie's first view of Florence, a city he loved at first sight.

Two years after that visit, in October 1900, Reggie was summoned by telegram to Paris, to the bedside of the dying Oscar, whom he found physically much deteriorated, in considerable pain following a botched operation on his ear, lodged in the seedy and run-down Hotel d'Alsace. He complained about the hideous wallpaper: "It is killing me: one of us *has* to go". One morning he pulled Reggie close to him and confided fearfully that he had had a dreadful nightmare – he dreamed that he "had been supping with the dead". Reggie immediately answered: "My dear Oscar, you were probably the life and soul of the party".<sup>6</sup> This reply delighted Wilde, and apparently cheered him up a good deal. He was however sinking rapidly. The end when it came was very harrowing. Oscar's funeral in the church of St Germain des Prés was attended by Lord Alfred Douglas, Turner, Ross and some fifty-three others, including five mysterious women in deep mourning.

Wilde's death freed Reggie Turner from the heaviest, indeed practically the only, responsibilities he had ever borne. I do not have time to dwell on his middle years, his career as an Edwardian novelist, and in any case I do not want to, because his novels are frankly not worth the paper they are printed on. He was evidently one of those witty people – Maurice Bowra was another – whose wit evaporated the moment he picked up his pen. For me he is interesting not as a novelist but as a personality, and as an observer rather than a participant in the literary life of his times. As a matter of fact Reggie re-read his own novels fairly frequently, finding them – as he told Max Beerbohm – "in part extremely good, and moving and humorous".<sup>7</sup>

After many wanderings Reggie decided to settle in Florence, and in mid-January 1915 he was installed at n. 5 Viale Carlo Alberto (now Viale Giovane Italia, near the Nazione building). Many of his friends had left Italy, including Max, and he shared frugal wartime dinners with Edward Gordon Craig, Herbert Horne and others. Horne sold Reggie two chairs which were unsuitable for the austere palazzo in

the Via de' Benci that he had bought in 1906 and was gradually restoring. The little Harold Acton had been told that Horne had two rows of teeth and was always trying to peer into Horne's mouth to see if this was true, but could never manage it. Horne died in May 1916 and Reggie wrote an interesting obituary of him which was published in Edward Hutton's *Anglo-Italian Review*.

From Viale Carlo Alberto Reggie moved in 1917 into a flat at 35 Viale Giovanni Milton, which he described in a letter to H. G. Wells as "a charming airy apartment" with "a jewel of a servant who has a little son, now 4 years of age & a real delight to me: the servant's husband works outside – a cook in a restaurant – & comes home to sleep". He told Wells he didn't miss England at all, except for an "occasional craving for oysters".<sup>8</sup> In the last year of the war he worked a little in Rome in the Office of the Foreign Press and Propaganda, and thus it was that on Sunday 23 June 1918 he was among the immense crowd in the church of Santa Maria degli Angeli, where "a vast congregation was assembled to pray for all Italians under arms, for their preservation from death and victory over their enemies".<sup>9</sup> This extraordinary and emotional scene he described in an article he wrote for *The Anglo-Italian Review*. When his temporary job was over Reggie returned to Florence, to find the dreadful influenza pandemic raging in the city. On the day before the Armistice, he wrote to H. G. Wells:

I have passed through a terrible time. My dear servant [Assunta] nearly died in my arms through heart failure during influenza. Her little boy was ill in the next room. I myself a victim too. Fortunately her husband has arrived from the front so that the responsibility is lifted from my shoulders somewhat.<sup>10</sup>

He added that he was planning a series of talks on French literature for the British Institute of Florence, and was also writing articles for *La Vita Britannica*, a journal published by the Institute which, as he explained to Wells, was "already being read by about 3000 of the most educated and thoughtful Italians". For the British Institute Reggie gave a lecture on Proust, which is interesting because one

of Reggie's best friends in Florence at this time was C. K. Scott-Moncrieff, who gave his celebrated translation of *À la recherche du temps perdu* the Shakespearean title *Remembrance of Things Past*. When Proust died in 1922, Scott-Moncrieff persuaded Reggie to contribute to a volume of essays; Reggie's article has some whimsical musings on the later lives of Proust's fictional characters: "Especially is one curious as to the future of M. de Charlus. What did he do in the Great War? Did he open one of his houses as a hospital for not too badly wounded soldiers? Or was he content with lending his name to charity bazaars? Or was he – likeliest of all – galvanized by his high breeding and undoubted courage into a vigour beyond his years, to make a hero's end?"<sup>11</sup>

Two years previously, in March 1920, Reggie's former guardian and presumed half-brother Frank Lawson died after a long illness aged 55, leaving Reggie the not inconsiderable sum of £20,000. His finances had always been shaky, and he had always been terrified of being reduced to penury, but from now on for the rest of his life he had no real worries about money. That year the schoolboy Harold Acton visited Reggie in the Viale Milton, and was shown his collection of Max Beerbohm caricatures; Harold noted approvingly: "His flat is in très bon gout. Enjoyed it very much". The young Harold liked Reggie a good deal, as he was one of the few people he could discuss art and poetry with, "without fear of being patronised and condescended to",<sup>12</sup> and in his *Memoirs* he calls Reggie "one of the kindest and wittiest of men".<sup>13</sup>

The louche travel writer Norman Douglas came to live in Florence in February 1917, and stayed here on and off – he travelled a great deal, of course – until his sudden departure from Italy in May 1937, following a scandal over an under-aged child, unusually in this case a girl. Edward Hutton introduced Norman Douglas to Reggie, who thought him "a mixture of Roman emperor and Roman cab driver", while Norman thought Reggie rather spinsterish: he told Richard Aldington that Reggie ought not to be in Florence but in Kensington, handing round tea cakes. For two decades Douglas and Turner maintained a rather strange relationship, as Stanley Weintrub

puts it: “a relationship based upon malice, suspicion, jealousy and the knowledge that each found life vastly more amusing in the company of the other”.<sup>14</sup> Whenever Norman got into trouble with the police – which happened fairly often, under the increasingly repressive Fascist administration – Reggie would call on the British consul and the two of them would “go together to the appropriate police station to extricate the temporarily penitent Douglas”. Reggie was indulgent about other people’s sexual peccadilloes, though about Norman Douglas he did make one famously cruel remark: “In the circumstances when other men visit a jeweller’s shop, Norman buys a toy train”.<sup>15</sup>

Ian Greenlees, who was director of the British Institute from 1958 to 1980, recalled that Reggie Turner once persuaded Norman to take tea, a beverage and a meal that he detested, at the villa in Fiesole of an English lady who was longing to meet the author of that amusing novel *South Wind*. All the way there Norman grumbled. Hardly had he entered his hostess’s drawing-room when he suddenly remembered a pressing appointment and left. Later, Reggie found him sitting alone in a café.<sup>16</sup>

On a “dark, wet, wintery evening” in late November 1919, the Nottinghamshire miner’s son D. H. Lawrence turned up for the first time in Florence. Lawrence had asked his old acquaintance Norman Douglas to find him some lodgings, and as soon as he was installed in them Norman sent a note round to Reggie in Viale Milton:

I have D. H. Lawrence (*The White Peacock*, *The Rainbow*) with me now. Would you care to meet him? If so, let me know and I will arrange a quiet dinner somewhere, ONLY WE THREE.

I am going to try to prevent his meeting certain other people, because he is a damned observant fellow and might be so amused at certain aspects of Florentine life as to use it for ‘copy’ in some book: which would be annoying.<sup>17</sup>

These fears of Norman’s were only too justified, as we shall see. Lawrence spent many evenings in Reggie’s company, often in his flat in Viale Milton, or else in the restaurants favoured by Turner and

Douglas: Betti's, or Cesare's, or Fusi's in the Via Condotta. After a while he left Florence for Venice, but he was back again in the spring of 1921 and checked in to the Pensione Balestri, on the river (now Piazza Mentana 5). That very day Rebecca West, Reginald Turner and Norman Douglas all lunched together. As Rebecca West wrote later: "To each of us, different though we were in type, it seemed of paramount importance that we should go and pay [Lawrence] our respects at the first possible moment", and she describes how the three of them found him in his small room at the Balestri:

Tapping away at a typewriter. Norman Douglas burst out in a great laugh as we went in, and asked him if he were already writing an article about the present state of Florence; and Lawrence answered seriously that he was. This was faintly embarrassing, because on the doorstep Douglas had described how, on arriving in a town, Lawrence used to go straight from the railway station to his hotel and immediately hammer out articles about the place, vehemently and exhaustively describing the temperament of the people. This seemed obviously a silly thing to do, and here he was doing it. Douglas's laughter rang out louder than ever, and malicious as a satyr's.<sup>18</sup>

What Lawrence had been tapping away at, that day in the Pensione Balestri, was the sixteenth and seventeenth chapters of his new novel *Aaron's Rod*, which came out in June 1922. The two chapters set in Florence contain vividly recognisable portraits of Norman Douglas, Reginald Turner and other Florentine expatriates. Douglas was most indignant when he saw the novel and wrote to a friend that it was "a silly – really silly – account... Such tosh I never read".<sup>19</sup> To Edward Hutton he wrote about a "droll description in Lawrence's latest book [...]. He has also got Reggie into it, and others. Reggie is slightly annoyed, I fancy". To Bryher (pen-name of Annie Winifred Ellerman) Douglas wrote "In fact, people in Florence are very furious with him for this book; he has put a lot of them into it, in a rather cat-like fashion".

Norman Douglas appears in *Aaron's Rod* as the very outspoken and hard drinking writer James Argyle; Reginald Turner appears as the

spinsterish Algy Constable, blinking like a demented owl; the artist Collingwood Gee – or possibly the con-man Maurice Magnus – appears as “Louis Mee”; and there is supposedly a character modelled on Berenson. In Florence the novel’s flute-playing hero, Aaron, goes to an all-male party where these various expatriate characters are assembled. “They all snapped and rattled at one another, and were rather spiteful but rather amusing”.<sup>20</sup>

James Argyle drinks too much, and talks very offensively in a clever imitation of Norman Douglas’s conversational style, insulting Algy Constable who clucks and flaps and blinks. I can imagine that Reggie might have been annoyed at being presented as the butt of Norman’s ill humour, but he can hardly have objected to Lawrence’s vignette of his entertaining arrangements in Viale Milton:

The next day at Algy’s there was a crowd. Algy had a very pleasant flat indeed, kept more scrupulously neat and finicking than ever any woman’s flat was kept. So to-day, with its bowls of flowers and its pictures and books and old furniture, and Algy, very nicely dressed, fluttering and blinking and making really a charming host, it was all very delightful to the little mob of visitors. They were a curious lot, it is true: everybody rather exceptional. Which, though it may be startling, is so much better fun than everybody all alike.<sup>21</sup>

Annoyed as they may have been for a while, the Anglo-Florentines soon forgave D. H. Lawrence and indeed they were all delighted when he decided to come back to Florence, or rather to Scandicci, where he installed himself in the very rustic Villa Mirinda<sup>22</sup> and started writing *Lady Chatterley’s Lover*. From Scandicci Lawrence wrote to Dorothy Brett: “I’ve not been in Florence for a fortnight. Then I saw Reggie Turner. Like most people there he’s going rather rapidly to pieces. Really, he’s getting quite gaga! The town has a bad effect on one. I am glad to be in the country”. He was by then desperately ill from the tuberculosis that would kill him before his forty-fifth birthday. While writing the novel, Lawrence would invite his friends over to the Villa Mirinda to listen to sections of it read out aloud. A conversation-piece painted by Collingwood Gee, fre-

quently reproduced, shows Lawrence reading the manuscript of his novel to Reggie, Norman and Norman's friend Giuseppe Orioli, the bookseller and publisher of the famous Lungarno series. It was Orioli who later saw the first edition of *Lady Chatterley's Lover* through the press of the Tipografia Giuntina. Another person present on this particular evening was of course the painter, Collingwood Gee, who painted this picture from memory after Lawrence's death. I know nothing about Gee except the remark of Compton Mackenzie that he was "the most completely homosexual man I have ever met". One cannot help thinking that this was a rather odd audience for the great English novel of heterosexual passion. Lawrence was of course very serious and humourless about sex, whereas Douglas was giggly about it, and reported delightedly that *Lady Chatterley* was "one of the filthiest books I have ever read".<sup>23</sup> Reggie on the other hand strongly disapproved of the novel's indecent language, which he thought a "disfigurement of literature" and a "wilful outrage on other people's feelings". He was staggered at the book's eventual reception, writing to Edward Hutton that *Lady Chatterley* was "selling like anything" in both the Giuntina and pirated editions. "I don't understand it, for I think it is a rotten book",<sup>24</sup> he said. In the summer of 1929 Lawrence made his last visit to Reggie and Orioli in Florence, when he haemorrhaged badly and had to be brought by car from Pisa to Orioli's flat. He then set out for the French Riviera, where he died the following March. Lawrence had passed like a whirlwind through the lives of the Anglo-Florentines, but when he was gone everything was left much the same.

One of the celebrated foreign expatriates Reggie did not especially take to was Bernard Berenson. As early as 1910 he had introduced an unflattering caricature of Berenson in one of his novels,<sup>25</sup> which has a character who is a tiresome art expert called 'Barnard Barnardsohn'. It may be that Reggie shared the view of Norman Douglas, who told the young Ian Greenlees to avoid Berenson, "an old fraud dripping with culture".<sup>26</sup> The collector and dealer Martin Birnbaum records in his autobiography an incident involving Turner and Berenson, whose remarkable collection at Villa I Tatti had been assembled



partly as the result of Berenson's profitable secret partnership with the phenomenally successful dealer Joseph Duveen. Birbaum relates how one day Berenson showed Turner "the literary and artistic treasures stored in Tatti, but as they wandered through the halls lined with books and paintings, not a word escaped Turner's lips. This piqued BB, and finally he insisted on knowing what Turner really thought of his pictures. After a good deal of prodding, the Englishman whispered hesitatingly: 'Oh, I think they are simply Duveen!'"<sup>27</sup>

Reggie was very social in Florence, for unlike Norman Douglas he did not avoid smart houses and in general was very fond of tittle-tattle. He paid court to Lady Ida Sitwell of Montegufoni, the impossible mother of Edith, Osbert and Sacheverell, and he would spend hours on end listening to the outpourings of Ada Levenson, the Sphinx, who had become very dotty in her old age and lived in a series of hotels such as the Porta Rossa in Via Porta Rossa. He was an assiduous frequenter of the weekly At Homes of the Marchesa Torrigiani, an outspoken American who had married into the local nobility. Reggie loved to be visited in Florence by his literary friends, who included Arnold Bennett and H.G. Wells, and he was immensely proud when someone sent him a postcard from London addressed to "Reggie Turner, Florence" and it was immediately delivered. Harold Acton recalled:

Reggie was never allowed to slip demurely into middle age. He was continually being embarrassed. One day as he was walking down the Via Tornabuoni, Ronald Firbank, whose mere voice made Reggie wince, rushed upon him from a flower-shop and covered him from head to toe with lilies.<sup>28</sup>

Firbank was an exceptionally effete person, even by the standards of expatriate Florence, but Reggie was rather sad to learn from the musician Lord Berners of Firbank's lonely death in Rome, in 1928, aged only thirty-nine.

Somerset Maugham, the stammering, bridge-playing novelist and short-story writer who often visited Florence in this period, wrote that Reginald Turner "was on the whole the most amusing man I

have known. [...] Reggie liked an audience, though he was quite content with one of three or four, and then he would take a theme, and embroider upon it with such drollery that he made your sides so ache with laughter that at last you had to beg him to stop”.<sup>29</sup> (It was Maugham whose boasting about the rarity of first editions of his novels prompted Turner to remark, with reference to the dismal sales of his own novels, “it’s my *second* editions that are very rare!”). Max Beerbohm in describing Reggie’s wit remarked that he was not very responsive to other people’s humour. The comment rather worried Reggie, who asked Somerset Maugham if he thought it were true. “I didn’t want to hurt his feelings, so I said ‘Well, Reggie, you never laugh at any of my jokes’. He blinked [...] & puckered up his [...] face, and with a grin replied ‘But I don’t think they’re funny’”.

A letter from Reggie Turner to Edward Hutton, dated 7 November 1932, provides a small vignette of Anglo-Florentine life at the time. This is the passage I have chosen:

Pino & Norman are flourishing, though of course life is hard for them. We have had some lovely days but it seems to have broken now for the present. There are few visitors here. Lord Berners<sup>30</sup> has been staying with the Keppels.<sup>31</sup> I spoke to him over the telephone but I was not well enough to see him. They [the Keppels] have had a few interesting people including Raymond Mortimer<sup>32</sup> who came to see me. Hortense Acton<sup>33</sup> is in Capri, & going to Sicily & Egypt with her brother & won’t be back till just before Xmas, but Arthur & William are here & very well & jolly though they have given up ‘entertaining’ as things are bad in America too. Mrs Leveson<sup>34</sup> has been here since two months & intends to remain till Xmas, but has developed a terrible blood pressure & I have to go & sit with her for a couple of hours a day.<sup>35</sup>

Both Reggie and Pino Orioli were hard hit financially when the Florentine bank patronised by the Anglo-Florentine community, like numerous other Italian financial institutions, closed its doors in the wake of the Wall Street crash. The Mussolini *régime* reconstituted the failed banks and credited the desperate depositors with

80% of their deposits. To Reggie the restoration of most of his account was a great blessing and another sign of the wisdom, benevolence and efficiency of the Duce. Until the advent of the Racial Laws and the partnership with Hitler, Reggie was fulsome in his praise of Mussolini – like many but by no means all of the Anglo-Florentines – which caused Norman Douglas to remark caustically to Edward Hutton, in 1935: “Reggie is doing very well, and becoming very Fascist. Thinks the English are a pack of fools”.<sup>36</sup> In this respect Norman was more clear-sighted, for he realised that Fascism was making life in Italy far less congenial. “Several English people have hopped it; I shall not go until I am kicked”, he wrote, and of course that is exactly what happened. (I should add that Reggie cordially loathed Nazi Germany: “My 50% of Jewish blood boils against that country”, he wrote.)

After Norman’s departure from Florence Reggie carried on much as before, though depressed by the deteriorating political situation and by his own failing health. When Somerset Maugham and his friend Gerald Haxton passed through Florence in the spring of 1938, on their way from the Far East to the south of France, they were alarmed to find Reggie very frail. He was well looked after by his devoted servants, the Romellis, to whom incidentally he left the residue of his estate, after the bequest to Orioli. When Reggie’s beloved pet dog was run over on the *viale* and killed, the Romellis bought him a replacement puppy and gave it to him as a surprise on his return from a visit to Venice.<sup>37</sup>

I will end with a passage from the world-weary Richard Aldington, writing in the 1950s in his memoir about Norman Douglas and Giuseppe Orioli:

[...] in the summer of 1938 I received a letter from Reggie, rather a sad one, congratulating me on the birth of my daughter, ‘the only real immortality’. I did not know then how far gone he was with that dreadful disease, cancer of the tongue. Suddenly came a telegram from Pino to say Reggie was dead, whereupon I cabled him money to lay a wreath from me on Reggie’s tomb – I think the only one I have ever sent in my life.

Why did I waste money on what I thought then and still think an absurd superstition and a profanation of beautiful flowers, which should be devoted to the feasts of youth and the courtship of women?<sup>38</sup>

Aldington answers his own question by recalling how Reggie, when he could ill afford it, had paid for a wreath at Oscar Wilde's funeral in Paris, how he had deserved well from the republic of letters, how he had stood loyally beside the fallen hero, etc. The result was that Reggie's grave in the Cimitero degli Allori was adorned with flowers sent by both Aldington and Orioli, bearing the very same wording as had been used at that other funeral, thirty-seven years previously.

## Endnotes

- 1 Turner, Reginald. *Peace on Earth*. London: Alston Rivers, 1905.
- 2 Cecil, David. *Max: A Biography*. London: Constable, 1964, pp. 51-52.
- 3 Weintraub, Stanley. *Reggie: A Portrait of Reggie Turner*. New York: George Braziller, 1965, p. 49.
- 4 Sitwell, Osbert. *Noble Essences*. London: Brown & Company, 1950, p. 172.
- 5 Reginald Turner to A. J. A. Symonds, 26 August 1936.
- 6 See Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books, 1988, p. 581.
- 7 Quoted by Weintraub, p. 188.
- 8 *Ibid.*, p. 175.
- 9 “Three Roman Events”, in *Anglo-Italian Review* Vol. I n. 4. (August 1918).
- 10 Reginald Turner to H. G. Wells, 10 November 1918.
- 11 Scott-Moncrieff, C. K. (ed.). *Marcel Proust: An English Tribute*. New York: Chatto and Windus, 1923, pp. 78-82.
- 12 Acton, Harold. *Memoirs of an Aesthete*. London: Methuen, 1948, p. 64.
- 13 *Ibid.*
- 14 See Weintraub, Stanley. *Cit.*, p. 189.
- 15 Fitzgibbon, Constantine. *Man in Aspic*. London: Hart-Davis & MacGibbon, 1977.
- 16 Greenlees, Ian. *A world apart*. Unpublished MS edited by Robin Chanter and David Platzer, in private possession.
- 17 Norman Douglas to Reginald Turner, November 1919.
- 18 West, Rebecca. “Elegy”, in *The New Adelphi* III (June-August 1930), pp. 298-309.
- 19 Norman Douglas to Ralph Straus, 5 July 1922.
- 20 Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. London: Heinemann, 1947.
- 21 *Ibid.*

- 22 Also known as Villa l'Arcipresso, it is not far from the church of Sant'Andrea a Mosciano, Scandicci, west of Florence.
- 23 Holloway, Mark. *Norman Douglas: A Biography*. London: Secker and Warburg, 1976, p. 368.
- 24 Reginald Turner to Edward Hutton, 17 December 1928.
- 25 Turner, Reginald. *Count Florio and Phyllis K*. London: Chapman & Hall, 1910.
- 26 *A world apart*. Cit.
- 27 Birnbaum, Martin. *The Last Romantic: The Story of more than a Half-century in the World of Art*. New York: Twayne, 1960.
- 28 *Memoirs of an Aesthete*. Cit., p. 105.
- 29 Maugham, W. S. *The Vagrant Mood*. London: Heinemann, 1952, pp. 209-210.
- 30 The composer, artist and aesthete Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, 14<sup>th</sup> Baron Berners (1883-1950).
- 31 Lt-Col. Hon. George Keppel (1865-1947) and his wife Alice Edmonstone, parents of the novelist and socialite Violet Trefusis, lived at the Villa Ombrellino in Bellosguardo, Florence.
- 32 "Raymond Mortimer" was the pen-name of the critic and literary editor Charles Raymond Mortimer Bell (1895-1980).
- 33 Hortense Acton, née Mitchell, was the wife of Arthur Acton and the mother of Harold and William; her brother Guy, who evidently accompanied her to Capri and Egypt, had owned the Villa Passerini on Via Pian dei Giullari, Florence, which he had sold some three years previously.
- 34 Ada Leveson, née Beddington (1862-1933), Oscar Wilde's Sphinx, had only one more year to live.
- 35 Reginald Turner to Edward Hutton, 7 November 1932: Archive of the British Institute of Florence (I:C:5:ff 5-6).
- 36 Norman Douglas to Edward Hutton, 9 November 1935.
- 37 Personal communication from Laura Romelli, 20 May 2011.
- 38 Aldington, Richard. *Pinorman: Personal Recollections of Norman Douglas, Pino Orioli and Charles Prentice*. London: Heinemann, 1954.

## Works cited

- Acton, Harold. *Memoirs of an Aesthete*. London: Methuen, 1948.
- Aldington, Richard. *Pinorman: Personal Recollections of Norman Douglas, Pino Orioli and Charles Prentice*. London: Heinemann, 1954.
- Birnbaum, Martin. *The Last Romantic: The Story of more than a Half-century in the World of Art*. New York: Twayne, 1960.
- Cecil, David. *Max: A Biography*. London: Constable, 1964.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books, 1988.
- Fitzgibbon, Constantine. *Man in Aspic*. London: Hart-Davis & MacGibbon, 1977.
- Holloway, Mark. *Norman Douglas: A Biography*. London: Secker and Warburg, 1976.
- Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. London: Heinemann, 1947.
- Maugham, W. S. *The Vagrant Mood*. London: Heinemann, 1952.
- Scott-Moncrieff, C. K. (ed.). *Marcel Proust: An English Tribute*. New York: Chatto and Windus, 1923.
- Sitwell, Osbert. *Noble Essences*. Boston: Little, Brown & Company, 1950.
- Turner, Reginald. *Peace on Earth*. London: Alston Rivers, 1905.
- Turner, Reginald. *Count Florio and Phyllis K*. London: Chapman & Hall, 1910.
- Weintraub, Stanley. *Reggie: A Portrait of Reggie Turner*. New York: George Braziller, 1965.
- West, Rebecca. "Elegy", in *The New Adelphi* III (June-August 1930).





Stefania Michelucci

## La Toscana etrusca e quella romana in D. H. Lawrence

### Premessa

D. H. Lawrence, fecondissimo scrittore inglese, autore di una produzione che abbraccia tutti i generi letterari (poesia, *short stories*, romanzi, teatro, saggi), noto al lettore comune soprattutto come autore di *Lady Chatterley's Lover*, ha avuto un rapporto intenso e significativo con la Toscana. Dopo alcuni brevi soggiorni a Firenze negli anni 1919 e 1920, essa diventa per lui l'approdo quasi definitivo – e certamente il più congeniale – di un esilio volontario che dall'Inghilterra lo ha condotto in una molteplicità di luoghi, dalla Sicilia alla Sardegna, da Ceylon all'Australia, dagli Stati Uniti al Messico. È proprio nella serenità pastorale della campagna Toscana, non molto lontano da Firenze e precisamente a Villa Mirinda a Scandicci, che lo scrittore esperisce uno stato d'intensa creatività artistica, nonostante la malattia che lo sta pian piano consumando. Ed è qui che compone il suo ultimo romanzo, *Lady Chatterley's Lover* (1928), un'audacissima sfida alla *pruderie* dei connazionali, ma al tempo stesso un tentativo d'indicare la via della rigenerazione a un Occidente ormai corroso dall'eccessivo cerebralismo e dalla perdita di contatto con le energie primigenie della Natura; un tentativo che si esplica anche nelle raccolte poetiche *Pansies*, *Nettles* e *Last Poems* e nell'attività pittorica, che conosce proprio in Toscana la sua più intensa fase creativa.<sup>1</sup>

Nonostante l'indebolimento provocato dalla malattia, l'instancabile scrittore intraprende, insieme all'amico Brewster, una visita ai luoghi etruschi, l'interesse per i quali era stato stimolato in lui, tra l'altro, da testi autorevoli quali, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1907) di George Dennis, *Etruskische Malerei* (1921) di Fritz Weege,

nonché *Etruria Antica* di Pericle Ducati (1925), testi che tra l'altro cita nei suoi scritti sugli Etruschi, trovandosi spesso in conflitto con le loro teorie e interpretazioni.<sup>2</sup> Va ricordato che fin dall'inizio della sua carriera artistica, lo scrittore è stato profondamente attratto dagli studi allora emergenti su civiltà antiche, da testi di antropologia, come i seminali testi di James Frazer, *The Golden Bough* e di Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual* (1913), da lui letti con grande interesse e dai quali trasse la conferma del fatto che l'arte deriva soprattutto da un "religious yearning", come rileva Mark Kinkead-Weekes nella sua monumentale biografia.<sup>3</sup> La visita ai luoghi etruschi si rivelò un'esperienza a tratti molto faticosa, destinata però a sfociare in uno splendido libro di viaggi, *Sketches of Etruscan Places*, dove lo scrittore, come sottolinea l'etruscologo Massimo Pallottino, propone riflessioni molto personali e al tempo stesso intensamente poetiche su questa civiltà sepolta.<sup>4</sup> Per Lawrence tale visita è l'occasione per dar vita all'incontro di due mondi che rappresentano due diversi aspetti dell'Italia e, in senso lato, dell'Occidente: il "mondo di sopra", ormai in preda a un inarrestabile processo di declino, e il "mondo di sotto," custode di una civiltà perduta, in cui l'essere umano riusciva a vivere in armonia con il mondo circostante, la natura, se stesso e i propri simili. L'attenzione per l'universo sotterraneo è testimoniata anche da un dipinto di questi anni, *Accident in a Mine* (1928), dove tre minatori nudi soccorrono alla luce di una lanterna un compagno ferito disteso a terra. Il dipinto ha un ruolo centrale nell'opera di Lawrence non solo per l'accentuata e quasi classicheggiante gravità corporea delle figure, ma soprattutto per il modo in cui comunica il cameratismo, la comunione fisica, la solidarietà presente tra chi lavora nel buio delle miniere. È un periodo della vita in cui lo scrittore va pian piano recuperando la dimensione vitalistica, inconscia, tellurica, legata alla figura paterna dopo l'ostilità iniziale, presente soprattutto in *Sons and Lovers*.<sup>5</sup> La scrittura di *Sketches of Etruscan Places* procede di pari passo con quella di *Lady Chatterley's Lover* e il messaggio trasmesso dai due testi – nonché dai dipinti realizzati in questo periodo – è lo stesso e si fonda soprattutto sull'idea della rinascita nel corpo e attraverso il corpo, sull'accettazione e il

rispetto della diversità (che in lui si associa sempre all'equilibrio tra gli opposti). *Sketches of Etruscan Places* diventa una sorta di inno alla vita (paradossalmente legata al mondo dei morti),<sup>6</sup> una celebrazione dell'*hic et nunc* che acquista, in un momento di profonda crisi – anche politica – dell'Europa, il significato di una vera e propria profezia, di una promessa di riscatto.

## 1. Gli etruschi futuristi?

Poiché questo convegno si concentra soprattutto sul periodo che precede la Prima Guerra Mondiale, è indispensabile soffermarsi, sia pur brevemente, a illustrare ciò che lega *Sketches of Etruscan Places* (opera incompleta e pubblicata postuma) a quel fervore innovativo dei primi anni del Novecento che vide coinvolto in prima persona anche Lawrence, sebbene in un modo completamente diverso rispetto ad altri scrittori e intellettuali inglesi. Ostile sia all'estetismo di fine secolo, sia all'avanguardia estrema dell'astrattismo per ragioni sostanzialmente analoghe, cioè perché vede tanto l'uno quanto l'altro totalmente avulsi dalla vita, Lawrence si oppone, più in generale, a ogni sperimentazione scaturita da presupposti puramente intellettualistici proprio per un'intima esigenza di adesione alla vita stessa; un'esigenza alla quale si deve, nella fase iniziale della carriera artistica, il suo innestarsi, sia pure in un modo molto particolare, sulla grande tradizione realistica, con la quale, del resto, anche dopo, nelle sue opere più innovative, egli non romperà del tutto i rapporti, cosa che indurrà per decenni gran parte della critica a vederlo come un *outsider* all'interno del Modernismo anglo-americano.<sup>7</sup>

Nonostante il suo relativo tradizionalismo, tuttavia, egli, sin dalla prima giovinezza, si dimostra vivamente interessato alle sperimentazioni in atto soprattutto nelle arti visive (si veda per esempio il suo saggio su Cézanne, "Introduction to These Paintings",<sup>8</sup> nonché i ripetuti riferimenti alla pittura nei suoi romanzi).<sup>9</sup> Un atteggiamento ambivalente, il suo, cui fa coerentemente riscontro una risposta altrettanto ambivalente alle avanguardie artistiche contemporanee; e ciò vale anche per il Futurismo, movimento che in quegli anni si sta diffondendo in Europa. Di esso egli non condivide certo il culto

della macchina,<sup>10</sup> della velocità, della tecnologia, ma fa propria la critica al passatismo, alla mentalità accademica, museale, la quale in Italia, più che nel resto dell'Occidente, è diventata un pesante fardello che tarpa le ali a ogni creatività. Egli aderisce dunque, senza riserve, al programma marinettiano di fare tabula rasa del vecchio, delle frasi fatte, dei luoghi comuni pseudo-poetici ("Uccidiamo il chiaro di luna"),<sup>11</sup> ma anche ne condivide l'intenso vitalismo, l'anelito a dare espressione a impulsi radicati nella parte più oscura della psiche, o addirittura a monte di essa, in quella che lo scrittore definisce "fisiologia della materia" (*phisyology of matter*), o anche "ciò che è inumano nell'umanità" (*inhuman in humanity*); a un irrazionalismo radicale, insomma, che è l'elemento portante della sua poetica.<sup>12</sup>

L'influsso del Futurismo è riscontrabile soprattutto nel romanzo *Women in Love* (1920), nei cui personaggi, dal "pensatore – nuovo Zarathustra" Birkin (è una delle opere in cui è fortemente presente la *Umwertung* nietzschiana) –, al magnate d'industria Gerald, agli artisti Gudrun e Loerke, troviamo comportamenti che spesso non si lasciano ricondurre a 'normali' motivazioni psicologiche e che sembrano scaturire appunto da quell'oscura "fisiologia della materia" a cui ho accennato sopra.

È stato scritto molto sul rapporto tra Lawrence e il Futurismo, e per questo rimando agli studi autorevoli già esistenti in proposito, come quelli di Giovanni Cianci, Paul Eggert, Emile Delavenay, e Andrew Harrison.<sup>13</sup> In questa sede mi preme solo ricordare che, nonostante l'opposizione dello scrittore alla "modernolatria" futurista – nella quale alcuni autori, come Wyndham Lewis, videro l'espressione dell'ansia di un paese arretrato di mettersi al passo con quelli più progrediti – egli fa propria l'idea futurista della necessità di una ripartenza da zero, dell'esaltazione della giovinezza, dell'"esplosività" anche cromatica (quella, per esempio, da lui percepita nel *Manifesto del Vestito Antineutrale* di Giacomo Balla, 11 settembre 1914, e in gran parte della pittura prodotta dal movimento).<sup>14</sup> Egli insomma coglie nel Futurismo un' "anima" profondamente istintuale, quasi primitivistica ed è appunto ciò a collegare, nella sua riflessione, la modernità estrema al passato remotissimo degli Etruschi.<sup>15</sup>

Il sentimento della ‘modernità’ di questo popolo non è presente solo in Lawrence. Per esempio, per un pittore a lui contemporaneo, Massimo Campigli, gravitante verso il gruppo futurista, la visita al museo etrusco di Villa Giulia a Roma costituì una scoperta epifanica che lo portò a un radicale cambiamento di stile e a ridimensionare criticamente le opere precedenti, da lui viste ormai come “tentativi contraddittori”.<sup>16</sup>

Analoga, nella sostanza, sembra essere l’esperienza di Lawrence: anche lui pare leggere e interpretare le tombe etrusche alla luce dei manifesti futuristi e della loro arte provocatoria; nel saggio “Le tombe dipinte” emerge infatti come ciò che lo affascina in queste tombe siano soprattutto le figure in movimento, dal danzatore al tuffatore, alle donne che portano le ghirlande, che lo scrittore percepisce come “irradianti vita”, e che vengono colte in momenti di comunione e convivialità (si veda l’insistenza sulla presenza del vino e del cibo). Sono figure in qualche modo affini agli stupendi arlecchini di Severini (di certo visti da Lawrence durante la sua visita al Castello di Montegufoni il 2 giugno 1926)<sup>17</sup> o alla danzatrice, dello stesso Severini, colta nell’azzurra esplosione delle sue vesti. È, almeno in parte, sotto le suggestioni di una pittura del genere che Lawrence scrive in *Sketches of Etruscan Places*:

Un pittore come Sargent sarà anche bravo, ma in fondo è [...] una noia. [...] Un solo leopardo etrusco, anche solo una piccola quaglia, vale quanto tutti i suoi capolavori. [...] Un museo non rappresenta mai un contatto diretto, è solo una lezione illustrata. Invece quel che cerchiamo è un autentico contatto vitale.<sup>18</sup>

Ma è anche evidente che, sia nel linguaggio, a un tempo oracolare e provocatorio, sia nei concetti, lo scrittore inglese riecheggia qui abbastanza scopertamente il Manifesto del Futurismo, per esempio il passo in cui Marinetti afferma:

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d’ogni specie, [...] già per troppo tempo l’Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri. [...] Poeti futuristi! Io

vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l'intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine. Mediante l'intuizione, vinceremo l'ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori.<sup>19</sup>

## 2. Romani o etruschi?

Oltre che dall'intenso dinamismo dell'arte etrusca, Lawrence è fortemente attratto dal modo in cui essa dà espressione a un'accettazione piena e incondizionata della vita, sentita come espressione di una forza cosmica che tiene insieme tutto l'universo e che lo scrittore associa a una religione antica ormai perduta (non esclusivamente etrusca, ma propria di tutte le popolazioni che ascoltarono e si adeguarono alla natura invece di dominarla, di razionalizzarla, come fecero invece Greci e Romani.<sup>20</sup> È proprio il contrapporre il naturismo etrusco al razionalismo greco e latino che porta lo scrittore a prendere posizione – in modo spesso eccessivo e non scevro da pregiudizi – contro i Romani, fatti da lui oggetto di una condanna senza attenuanti che, per esempio, lo porta a dire, allorché è invitato a visitare il Museo di Civitavecchia, “Ma c'è soltanto roba romana e non ci interessa affatto vederla”.<sup>21</sup> Inoltre a Volterra, quando la città è in subbuglio per l'arrivo del nuovo Podestà, espressione del nascente regime fascista, mostra fastidio nei confronti del saluto romano proprio perché si collega deliberatamente alla Roma antica.<sup>22</sup>

Questa presa di posizione completamente negativa nei confronti di una delle maggiori civiltà antiche si estende all'Italia del presente proprio a motivo della sua pretesa di esserne erede: un'Italia decaduta, la cui vitalità Lawrence percepisce ancora, in parte, negli sguardi e nei movimenti della gente semplice, nonché in certe forme di vita arcaica ormai destinate a sparire, come quella dei butteri e delle mandrie al pascolo brado in Maremma (cfr. il saggio “Vulci”) e a lasciare il posto alla macchina che “semina e miete il grano e l'avena”.<sup>23</sup> Una presa di posizione, la sua, sicuramente discutibile e anche anacronistica, ma che in *Sketches of Etruscan Places* diviene occasione di riflessioni sorprendentemente attuali

sul rapporto tra culture dominanti e culture subordinate, tra colonizzatori e colonizzati.

Va anzitutto sottolineato che nel descrivere l' "esperienza etrusca" (in tali termini lo scrittore definisce il proprio rapporto con questa civiltà perduta),<sup>24</sup> egli sottopone la propria osservazione di ciò che di essa rimane a una sorta di vaglio autocritico, riconoscendo i propri limiti conoscitivi e quelli insiti nel proprio retaggio culturale, ammettendo la necessità di "reinventare" la vita della società etrusca sulla base di pochi resti sopravvissuti alla rapacità spietata di chi ha scoperto le tombe.<sup>25</sup> Rifiutando recisamente il ruolo di Baedeker, delegittimando in partenza la propria autorità 'autorale', egli consegue il risultato – assai positivo ai fini della lettura del testo – di coinvolgerci nelle ipotesi, nelle esitazioni, nei dubbi generati dalla sua attività esegetica, ma anche nelle riflessioni sul presente suggerite da questa esperienza. Il bisogno di dialogare col fruitore del testo emerge chiaramente, per esempio, nel saggio "Tarquinia", dove egli lo mette in guardia dai pericoli insiti nella situazione politica italiana alla soglia degli Anni Trenta, in cui "l'attuale regime si considera l'erede autentico della Roma antica";<sup>26</sup> i fascisti, suggerisce lo scrittore, sbandierano l'Italia come erede del glorioso passato romano, per giustificare la loro tracotante volontà di potenza. L'opprimente atmosfera che Lawrence respira in Italia è vivacemente evocata nella descrizione dell'arroganza delle autorità locali a Civitavecchia, le quali lo trattano addirittura come una spia o un criminale, mettendo in luce l'atteggiamento xenofobo tipico dei regimi dittatoriali.

Tale atteggiamento lo scrittore lo avverte anche in "autorità" di altro tipo, ossia nell'archeologia accademica, col suo 'dogmatico' approccio 'scientifico' (o pseudo-tale) l'insofferenza per il quale si espande *qui* nel rigetto di *ogni* approccio dogmatico a *ogni* tipo di argomento. In un modo che sorprende inevitabilmente il lettore familiare col Lawrence assertore perentorio e intollerante della proprie idee non solo nei saggi, ma anche in diversi romanzi di questo periodo, egli assume *qui* un atteggiamento di sostanziale relativismo, affermando che come esiste una pluralità nella natura, così esiste anche una molteplicità di identità etniche, di popoli, ognuno dei

quali non solo ha il diritto di svilupparsi e vivere nella completa indipendenza, ma anche di interagire in modo pacifico con gli altri. A riprova di come questo atteggiamento verso la vita e l'umanità fosse appunto tipico degli Etruschi, Lawrence rileva come i loro dipinti siano l'espressione di una gioiosa e piena accettazione della vita, alla base della quale sta una relazione armonica non solo tra uomo e natura, ma anche tra i sessi e soprattutto tra le classi.<sup>27</sup> Così lo scrittore sottolinea come le tombe siano veicolo di un messaggio morale che però può facilmente passare inosservato,<sup>28</sup> ossia di un'incondizionata accettazione del presente che implica il rifiuto di ogni preoccupazione futura e l'assenza di ogni "sogno" o "ideale astratto".<sup>29</sup> Ciò, secondo Lawrence, spiegherebbe l' "incomprensibile" serenità che emana dalle pitture etrusche e anche il rapporto tollerante e pacifico che essi avevano instaurato tra di loro. Nonostante appartenessero a una molteplicità di gruppi, con costumi, tradizioni e probabilmente anche lingue diverse, tenuti insieme da una "religione e interessi più o meno comuni",<sup>30</sup> gli Etruschi, secondo Lawrence, vivevano la loro vita rispettando reciprocamente le diversità esistenti tra individui e gruppi sociali. Nessun tipo di gerarchia sembra trasparire dai dipinti che ritraggono scene di vita reale, con canti, danze, giochi e convivialità, dove le donne e gli uomini, i bambini e gli schiavi, persino gli animali (sempre presenti in questi dipinti tombali) convivono in modo vivace e naturale (cfr. il quadro di Lawrence *Dance Sketch* del 1928, dove uomo, donna, animale, paesaggio, sono travolti dal ritmo vorticoso della danza). Allo scrittore essi sembrano aver raggiunto una condizione di felicità sconosciuta all'uomo occidentale, una condizione derivante dal rapporto armonico instaurato dall'individuo con i propri simili e con la realtà esterna, basato sull'idea di una fiamma divina e religiosa che tiene insieme l'intero universo e su un ordine socio-culturale fondato prevalentemente sulla natura (anche gli dei sono pressoché inesistenti, perché magico e religioso è per gli Etruschi il cosmo intero).<sup>31</sup> E questo modo di relazionarsi alla vita spiega chiaramente la loro serena accettazione della morte, la loro totale assenza di paura nei confronti dell'aldilà, dovuta al fatto che esso era visto come continuazione dell'esistenza terrena ("La



morte [...] non era né un'estasi di beatitudine, un paradiso, né un purgatorio di tormenti: era semplicemente la continuazione naturale della vita più piena").<sup>32</sup>

### **3. La contaminazione della memoria (Romani buoni, Etruschi cattivi)**

La civiltà etrusca venne completamente distrutta dall'imperialismo romano, così come, per esempio, l'imperialismo occidentale ha piegato e soggiogato le civiltà amerinde. Nella visione di Lawrence, Roma non ha semplicemente cancellato un intero popolo e la sua cultura, ma – cosa ancora più grave, che deve servire da ammonimento alle civiltà ancora sotto il giogo delle potenze occidentali – ha manipolato la loro memoria, trasmettendo alle generazioni future l'immagine di un popolo 'vizioso', crudele, barbaro. Associando gli Etruschi al male, i Romani ne hanno giustificato la distruzione, li hanno cancellati dalla faccia della terra, proiettati fuori dalla storia e hanno persino reso quasi impossibile la scoperta di qualsiasi verità sul loro passato. Questo destino ha purtroppo coinvolto anche altre comunità italiche, distrutte non tanto dalla potenza espansionistica di Roma quanto dalla celebrazione trionfalistica dell'Impero.<sup>33</sup>

Anticipazione, sotto qualche aspetto, delle *Mitologie* di Barthes, l'idea della 'manipolazione' dell'eredità culturale da parte del potere spinge Lawrence ad attaccare gli studi autorevoli sugli Etruschi di cui è venuto a conoscenza, e in modo particolare la diffusa idea di una civiltà 'vassalla' di quella greca e romana; egli invece difende accanitamente la specificità della loro cultura ("Gli storici si sono impossessati degli elementi essenzialmente non-etruschi delle tombe del periodo più tardo per costruire un'immagine di un popolo diabolico e lugubre, contorto e malvagio, che a buon diritto venne estirpato dai prodi Romani").<sup>34</sup>

Nel saggio "Volterra", per esempio, lo scrittore boccia senza mezzi termini l'affermazione di un archeologo che i sarcofagi, alcuni dei quali riproducono storie greche, siano frutto di una comunità greca trasferitasi a Volterra dopo la conquista romana. Per Lawrence, invece, gli Etruschi prendevano spunto dalle storie greche, così come

gli Elisabettiani rielaboravano le opere di autori italiani e di altre nazionalità, in accordo a quel processo di trasmissione della cultura nel quale la continuità si accompagna alla trasformazione col passaggio da un'epoca all'altra, da comunità a comunità, da artista ad artista. Tale idea – non dissimile a quella espressa da T. S. Eliot nel famoso saggio “Tradition and the Individual Talent” (1919) – determina l'atteggiamento di aspra disapprovazione e insieme di compatimento che Lawrence mostra nei confronti di un giovane artista, frutto di una modernità che sembra aver meccanizzato anche la mente umana, la sua capacità di “vedere”. Questi ha studiato moltissimo e apparentemente sa tutto sugli Etruschi, riesce a distinguere tutti gli strati di un affresco, ma per lui qualsiasi cosa veda o interpreti è “*Nicht viel wert*” e tutti i simboli – per Lawrence traboccanti di vita, di un pulsare in unisono con il cosmo – sono decorazioni senza senso (“non vale molto” – ‘non mi importa niente’ – sembra essere la sua frase preferita, come è la frase preferita di quasi tutti i giovani d'oggi”).<sup>35</sup>Anche questo tipo di atteggiamento pseudo-scientifico, che bolla come privi di valore i pochi resti etruschi esistenti, è frutto, per Lawrence, della propaganda romana.

La sua denuncia dell'imperialismo romano indirettamente si estende alla Cristianità, la vera anima della civiltà occidentale. L'atteggiamento arrogante dei Romani che hanno distrutto gli Etruschi considerandoli moralmente inferiori, non è poi così diverso, secondo lo scrittore, da quello che i Cristiani hanno mostrato nei confronti di tutti i pagani che sono stati forzati alla conversione oppure massacrati. Questo tipo di intolleranza è, per Lawrence, un cancro che affligge tutte le culture e civiltà proiettate sul futuro, che mirano alla permanenza e alla trascendenza. Questo anelare verso l'Assoluto è ancora più condannabile in quanto, mentre da un lato genera intolleranza e conseguentemente violenza, dall'altro crea un'etica dell'abnegazione, che porta a rinunciare al presente in vista di un futuro chimerico.

La critica lawrenciana, dunque, pur prendendo lo spunto dal tentativo del Fascismo di ricreare Roma, si estende a ogni forma di imperialismo e mette in discussione gli stessi capisaldi morali del-

la civiltà occidentale, la cui eredità oppressiva è per lui responsabile dell'infelicità e dell'insoddisfazione dell'uomo contemporaneo, dell'incapacità di accettare in modo naturale e spontaneo ogni forma di vita fisica. Come Nietzsche in *Genealogia della morale*, Lawrence attacca i falsi concetti di buono e cattivo, prospettandoli come armi usate dal potere a proprio vantaggio, ossia per opprimere (e talvolta sopprimere) le proprie vittime, comprese le minoranze.<sup>36</sup> Per questo lo scrittore critica un tipo di approccio storico che nel glorificare i grandi imperi del passato e del presente, dimentica o ancora peggio ignora che un impero raggiunge unità e stabilità sopprimendo le "differenze", ossia schiacciando l'identità e l'eredità culturale di tutte le comunità che sottomette. Inoltre, e questo è l'aspetto più riprovevole, santifica la violenza fisica, ideologica e psicologica, rivestendosi di "moralità come di un mantello per nascondere la propria intima bruttezza".<sup>37</sup>

La scoperta della civiltà etrusca si attua quindi per lo scrittore attraverso un doppio percorso convergente che da un lato lo porta a una risposta 'poetica' e 'passionale', in contrasto con le teorie accademiche istituzionalizzate – una risposta recentemente approvata da un etruscologo autorevole come Massimo Pallottino – mentre dall'altro lo spinge a interpretare il poco che resta di tale civiltà alla luce della *Umwertung* nietzschiana e soprattutto della provocazione futurista, di cui Lawrence fa propria non l'esaltazione della velocità della macchina e del rombo dei motori, ma quella di un pulsante vitalismo e dinamismo, che per lui caratterizzava la civiltà etrusca, prima che essa fosse assorbita e soggiogata dall'uniformità e dalla permanenza romana.

## Note

- 1 Lawrence è sempre stato attratto dalle arti figurative. Figure di artisti sono presenti nei suoi romanzi, da Paul, protagonista di *Sons and Lovers*, a Gudrun in *Women in Love*, per fare solo due esempi. Mentre, però, negli anni giovanili egli si era cimentato soprattutto nella riproduzione di quadri di artisti allora in voga (in particolare paesaggisti inglesi), negli ultimi anni della carriera artistica scopre che la pittura può diventare uno strumento espressivo persino più diretto e immediato della scrittura. In tale periodo, nonostante gli attacchi della tisi, realizza un numero notevole di tele, molte delle quali sono andate perdute. Gran parte vennero sequestrate dalla polizia in occasione della mostra alle Warren Galleries (1929). Cfr. Lawrence, D. H. *The Paintings of D. H. Lawrence*. London: Mandrake Press, 1929; *Paintings of D. H. Lawrence*. Ed. Mervyn Levy. London: Cory, Adams and Mackay, 1964. Si veda anche Sagar, Keith. *Lawrence's Paintings*. London: Chaucer Press, 2003, nonché le lettere dello scrittore negli ultimi anni della sua vita, *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. VI. Eds. James T. Boulton and Margaret H. Boulton, with Gerald M. Lacy. Cambridge: Cambridge University Press, 1991 e *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. VII. Eds. Keith Sagar and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- 2 Dalle opinioni di Dennis divergono completamente quelle di Lawrence riguardo all'immagine del tifone presente in una delle tombe più grandi di Tarquinia. "Il tifone, con la sua carnagione rossiccia e la sua plasticità a chiaroscuro, è dipinto da una mano molto abile e potrebbe anche essere moderno – una pittura a effetto che può sembrare un po' pompeiana e anche un po' alla William Blake. Ma è una pittura che si basa su una consapevolezza nuova ed esteriore – l'antico occhio interiore è ormai svanito. Dennis, che vide questo tifone ottanta anni fa, lo giudicò molto più bello dei danzatori arcaici. Ma io non sono d'accordo". Cfr. Lawrence, D. H. *Paesi etruschi*. A cura di Giovanni Kezich. Con un saggio di Massimo Pallottino. Siena: Nuova Immagine Editrice, 1985, p. 109. Tutte le citazioni da *Sketches of Etruscan Places* sono tratte da questa edizione

- d'ora in avanti indicata come *Paesi etruschi*. Su Ducati, cfr. il saggio "Volterra", p. 149.
- 3 Cfr. Kinkead-Weekes, Mark. *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 103.
  - 4 "C'è [...] una Etruria degli studiosi e una Etruria dei letterati le cui tradizioni corrono per due vie divergenti e, in un certo senso, incomunicabili: quella della ricerca obiettiva e quella dell'intuizione poetica. [...] Ne cogliamo già i primi spunti in quella straordinaria visione del mondo etrusco risorgente che fu *The Cities and Cemeteries of Etruria* di Georges Dennis, console britannico a Roma, viaggiatore, antiquario, cronista. Ne ravvisiamo echi solitari nella poesia di Giosué Carducci. Ne seguiamo soprattutto il filone, dietro le fortune del libro di Dennis, presso gli scrittori dell'Inghilterra contemporanea, dagli *Etruscan Places* di David Herbert Lawrence, ai racconti di Aldous Huxley". Pallottino, Massimo. "Scienza e poesia dalla scoperta dell'Etruria", in Lawrence, D. H. *Paesi etruschi*. Cit., pp. 12 e 14.
  - 5 Cfr. Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence and Cézanne", in Cianci, Giovanni, Elio Franzini e Antonello Negri (a cura di). *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Milano: Bocca Editori, 2001, p. 242.
  - 6 Sul culto dei morti si veda Piazza, Antonella. "The Cult of the Dead in *Etruscan Places*", in *D. H. Lawrence: Arte e Mito*. A cura di Antonella Piazza. Napoli: CUEN, 2000, pp. 133-140.
  - 7 Basti ricordare, a questo proposito, il conflitto Eliot-Leavis degli Anni Cinquanta e l'atteggiamento di gran parte della critica successiva. Solo a partire dall'ultima decade del Novecento si è avuta una riabilitazione di Lawrence modernista. Cfr. Cianci, Giovanni (a cura di). *Modernismo/Modernismi*. Milano: Principato, 1991; Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995; Bell, Michael. "D. H. Lawrence and Modernism", in Fernihough, Anne (ed.). *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 179-196, e Summer, Rosemary. *A Route to Modernism: Hardy, Lawrence and Woolf*. Macmillan: Basingstoke 2007.

- 8 Il saggio fu scritto come prefazione al catalogo della mostra dei quadri di Lawrence alle Warren Galleries di Londra (1929), ma in esso, in un modo che gli è tipico, Lawrence scrive una storia dell'arte occidentale, rapportandola soprattutto alla rappresentazione del corpo e alla portata rivoluzionaria della pittura di Cézanne, senza fare riferimento ai *suoi* dipinti. Cfr. Cianci, Giovanni. "D. H. Lawrence e la 'melità' delle mele. O del recupero della corporeità" e Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence e Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Cit., pp. 213-229 e 231-250.
- 9 Sul rapporto con le arti figurative, con particolare attenzione alla rappresentazione del corpo, cfr. Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in Poplawski Paul (ed.). *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality*. Westport: Greenwood Press, 2001, pp. 19-30. Si veda anche Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999, nonché, dello stesso autore, *Color, Space and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2008, pp. 55-90.
- 10 La macchinolatria futurista, per Marinetti, vero e proprio strumento per una rivoluzione futurista dell'universo, appariva ai contemporanei anglosassoni alquanto ingenua.
- 11 Cfr. Marinetti, F. T. "Uccidiamo il chiaro di luna!", in *Le Figaro*, Aprile 1909.
- 12 Si vedano le lettere a Arthur McLoyd e a Edward Garnett scritte tra il 1913 e il 1914. Cfr. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. II. Eds. George Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- 13 Cfr. Cianci, Giovanni. "D. H. Lawrence and Futurism/Vorticism", in *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 8 (1983), pp. 41-53, sempre di Cianci. "D. H. Lawrence filofuturista", in *Modernismol/Modernismi*. Cit., pp. 168-174; Eggert, Paul. "Identification of Lawrence's Futurist Readings", in *Notes and Queries* 29 (1982), pp. 342-344, sempre di Eggert. "Lawrence and the Futurists: The Breakthrough in His Art", in *Meridian* I 1 (1982), pp. 21-32; Delavenay, Emile. "Lawrence

- and the Futurists”, in Gamache, L. B. and I. S. MacNiven (eds.). *The Modernists: Studies in a Literary Phenomenon*. London and Toronto: Associated University Presses, 1987, pp. 140-162, nonché il più recente studio di Harrison, Andrew. *D. H. Lawrence and Italian Futurism: A Study of Influence*. Rodopi: Amsterdam 2003.
- 14 Vestiti sgargianti, con accostamenti di colore insoliti e provocatori caratterizzano gli abiti dell'artista Gudrun in *Women in Love*. All'uscita del romanzo Lawrence fu addirittura accusato di soffermarsi troppo dettagliatamente sull'abbigliamento dei personaggi. Cfr. Kinkead-Weekes, Mark. “Introduction” to *Women in Love*. London: Penguin, 1995, pp. xiii-xxxii. Gerald che sfreccia nella neve del Tirolo alla fine del romanzo evoca l'uomo moltiplicato, perennemente in movimento, della pittura futurista. Cfr. Cianci, Giovanni. “Introduzione” a *Donne Innamorate*. Torino: Einaudi, 1995, pp. v-xxvii.
- 15 Della pittura futurista Lawrence rifiuta la tendenza all'astrattismo come manifestò il 18 gennaio 1927 quando visitò a Firenze lo studio di Alberto Magnelli, la cui arte gli apparve priva di vita, asetticamente vuota: “All that labour [...] and real technical achievement, over the cremated ashes of an inspiration!” (Lettera a Dorothy Brett, 20 gennaio 1927). Cfr. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and Lindeth Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 629. Si veda anche Michelucci, Stefania. “La dimensione visiva in *Lady Chatterley's Lover*”, in Cenni, Serena e Nick Ceramella (a cura di). *D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley*. Firenze: Edizioni dell'Assemblea, 2010, pp. 241-260.
- 16 Robert Melville fa riferimento a Campigli in “The Estorick Collection of Modern Italian Art”, con le seguenti parole: “His art is a modern reflection of that smiling art of the Etruscan tombs that D. H. Lawrence loved so much”. Cfr. Melville, Robert. “The Estorick Collection of Modern Italian Art”. *Studio Archive* 147 (June 1954), pp. 138-143.
- 17 Cfr. Ellis, David. *D. H. Lawrence: Dying Game 1922-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 307.
- 18 *Paesi etruschi*. Cit., pp. 91 e 159.
- 19 Marinetti, F. T. “Manifesto Futurista”, in *Le Figaro*, 20 febbraio 1909.

- 20 *Paesi etruschi*. Cit., pp. 65-91.
- 21 Lawrence è cosciente di aver lanciato “una frecciata maliziosa, perché l’attuale regime si considera l’erede autentico della Roma antica” (*Paesi etruschi*. Cit., p. 53). Sulla visione negativa della civiltà romana da parte di Lawrence che il critico Stephen Rowley definisce “embarrassingly simplistic”, si veda il suo saggio “Outlining a (Convenient) Theory of Life: Lawrence’s Designs on Etruria”, in *D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley*. Cit., pp. 159-173.
- 22 “La politica è sempre un flagello e in una città etrusca che si è difesa contro Roma tanto a lungo trovo il saluto romano particolarmente sconveniente, e poco appropriato il ricordo dell’*imperium* di Roma” (*Paesi etruschi*. Cit., p. 143). Cfr. anche Michelucci, Stefania. “D. H. Lawrence’s Discovery of the Etruscans: a Pacific Challenge against Imperialism”, in *Moving the Borders*. A cura di Marialuisa Bignami e Caroline Patey. Milano: Unicopli, 1996, pp. 374-381, e de Filippis, Simonetta. “D. H. Lawrence and Tuscany: Art, Nature, Ideology”, in *D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley*. Cit., pp. 95-107.
- 23 *Paesi etruschi*. Cit., p. 126. Di questa cultura rimangono piccoli segni, isole remote, come le limonaie sul lago di Garda; una bellezza destinata a essere spazzata via dal progresso e dall’industrializzazione, come Lawrence rileva nel suo primo libro di viaggio dedicato all’Italia, *Twilight in Italy*. Cfr. Michelucci, Stefania. “Introduction” to *Twilight in Italy and Other Essays* by D. H. Lawrence. Ed. Paul Eggert. London: Penguin, 1997, pp. xv-xlv.
- 24 “Gli etruschi non sono una teoria o una tesi, se mai sono qualcosa, sono un’esperienza” (*Paesi etruschi*. Cit., p. 158, corsivo mio).
- 25 Luciano Buonaparte, per esempio, ordinò “che ogni frammento dipinto andasse recuperato, ma che il vasellame comune dovesse essere fatto a pezzi, per evitare il calo dei prezzi sul mercato” (*Paesi etruschi*. Cit., p. 128).
- 26 *Ibid.*, p. 53.
- 27 Più volte nei saggi è ricorrente il riferimento agli schiavi che diventano quasi parte della famiglia (“Nelle tombe anche gli schiavi figurano nella loro piena vitalità”, in *Paesi etruschi*. Cit., p. 68). Non c’è traccia



nelle zone abitate dagli Etruschi delle fosse comuni e indistinte usate successivamente dai Romani. Anche la donna aveva nella società etrusca un posto privilegiato e, a differenza di quanto avveniva in altre civiltà antiche, poteva partecipare a banchetti e a feste e prendere parte alla vita pubblica.

- 28 “Se si comincia a guardare, c’è molto da vedere. Se invece si dà appena un’occhiata, si vedranno soltanto delle povere stanzette, con dei dipinti a tempera di dimensioni modeste, appena abbozzati e mezzi cancellati” (*Paesi etruschi*. Cit., p. 72).
- 29 L’idea del tempo azzerato al presente che permette una piena accettazione della vita, senza idealistiche proiezioni nel futuro era presente anche nei saggi dedicati all’esperienza messicana e alla vita degli Indios. Cfr. Lawrence, D. H. *Mornings in Mexico*. Harmondsworth: Penguin, 1986. Si veda inoltre Michelucci, Stefania. “In transit for ever: D. H. Lawrence and his never-ending dis-replacement”, in Bacigalupo, Massimo e Luisa Villa (eds.). *The Politics and Poetics of Displacement: Modernism off the Beaten Track*. Udine: Campanotto, 2011, pp. 87-98.
- 30 *Paesi etruschi*. Cit., p. 69.
- 31 In riferimento a un rapporto di tipo pagano verso la vita si veda anche de Filippis, Simonetta. “Lawrence of Etruria”, in Preston, Peter and Peter Hoare (eds.). *D. H. Lawrence and the Modern World*. London: MacMillan, 1989, pp. 104-119; Sagar, Keith. *D. H. Lawrence: Life into Art*. Harmondsworth: Penguin, 1975, pp. 278-323; Morris, Tom. “On Etruscan Places”, in *Paunch* 40-41 (April 1975), pp. 8-39; Gutierrez, Donald. *Lapsing Out: Embodiments of Death and Rebirth in the Last Writings of D. H. Lawrence*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1980, pp. 61-117.
- 32 *Paesi etruschi*. Cit., p. 41.
- 33 Lawrence sottolinea come “un grande scienziato della storia come Mommsen a malapena ammette che gli Etruschi siano esistiti” (*Paesi etruschi*. Cit., p. 29). Lo scrittore si oppone a tutte le teorie scientifiche esistenti su questa civiltà estinta. Si veda per esempio il tono aspro che l’artista usa in una lettera a Millicent Beveridge nel giugno del 1928: “Be damned to all authorities! There really is next to nothing to

be said, *scientifically*, about the Etruscans. Must take the imaginative line". Cfr. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Cit., p. 473.

34 *Paesi etruschi*. Cit., p. 112.

35 *Ibid.*, p. 98.

36 Mentre prende in considerazione l'equilibrata e vitale polarità dei simboli etruschi, come il leone e il daino, il gatto e la colomba, Lawrence sostiene "è questo 'empio dualismo dei pagani' che non collima affatto con la pia opposizione di bene e male, assai più tarda" (*Ibid.*, p. 89).

37 *Ibid.*, p. 81.

## Riferimenti bibliografici

- Bell, Michael. "D. H. Lawrence and Modernism", in Fernihough, Anne (ed.). *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Cianci, Giovanni. "D. H. Lawrence e la 'melit  delle mele. O del recupero della corporeit ", in Cianci, Giovanni, Elio Franzini e Antonello Negri (a cura di). *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Milano: Bocca Editori, 2001.
- Cianci, Giovanni. "Introduzione" a *Donne Innamorate*. Torino: Einaudi, 1995.
- Cianci, Giovanni (a cura di). *Modernismol/Modernismi*. Milano: Principato, 1991.
- Cianci, Giovanni. "D. H. Lawrence and Futurism/Vorticism", in *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 8 (1983).
- de Filippis, Simonetta. "D. H. Lawrence and Tuscany: Art, Nature, Ideology", in Cenni, Serena e Nick Ceramella (a cura di). *D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley*. Firenze: Edizioni dell'Assemblea, 2010.
- de Filippis, Simonetta. "Lawrence of Etruria", in Preston, Peter and Peter Hoare (eds.). *D. H. Lawrence and the Modern World*. London: MacMillan 1989.
- Delavenay, Emile. "Lawrence and the Futurists", in Gamache, L.B. and I. S. MacNiven (eds.). *The Modernists: Studies in a Literary Phenomenon*. London and Toronto: Associated University Presses, 1987.
- Dennis, George. *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1848). 2 Voll. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Ducati, Pericle. *Etruria Antica*. 2 Voll. Torino: Paravia, 1925.
- Eggert, Paul. "Identification of Lawrence's Futurist Readings", in *Notes and Queries* 29 (1982).
- Eggert, Paul. "Lawrence and the Futurists: The Breakthrough in His Art", in *Meridian* I 1 (1982).
- Ellis, David. *D. H. Lawrence: Dying Game 1922-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent" (*The Egoist*, 1919), in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1920.
- Fabbri, Paolo e Isabella Pezzini. *Mitologie di Roland Barthes: I testi e gli atti*. Roma: Edizioni Pratiche, 1986.
- Frazer, James George. *The Golden Bough*. London: Macmillan, 1922.
- Gutierrez, Donald. *Lapsing Out: Embodiments of Death and Rebirth in the Last Writings of D. H. Lawrence*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1980.
- Harrison, Andrew. *D. H. Lawrence and Italian Futurism: A Study of Influence*. Rodopi: Amsterdam 2003.
- Harrison, Jane Ellen. *Ancient Art and Ritual* (1913). Whitefish: Kessinger Publishing, 1995.
- Kinkead-Weekes, Mark. *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kinkead-Weekes, Mark. "Introduction" to *Women in Love*. London: Penguin, 1995.
- Lawrence, D. H. *Paesi etruschi*. A cura di Giovanni Kezich. Con un saggio di Massimo Pallottino. Siena: Nuova Immagine Editrice, 1985.
- Lawrence, D. H. *The Paintings of D. H. Lawrence*. London: Mandrake Press, 1929.
- Lawrence, D. H. *Paintings of D. H. Lawrence*. Ed. Mervyn Levy. London: Cory, Adams and Mackay, 1964.
- Lawrence, D. H. *Mornings in Mexico*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol II. Eds. George Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. V. Eds. James T. Boulton and L. Vasey. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. VI. Eds. James T. Boulton and Margaret Boulton, with Gerald Lacy. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Lawrence, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. VII. Eds. Keith Sagar and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- Marinetti, F. T. "Uccidiamo il chiaro di luna!", in *Le Figaro*, aprile 1909.
- Marinetti, F. T. "Manifesto Futurista", in *Le Figaro*, 20 febbraio 1909.
- Melville, Robert. "The Estorick Collection of Modern Italian Art", in *Studio Archive* 147 (June 1954).
- Michelucci, Stefania. "In transit for ever: D. H. Lawrence and his never-ending dis-replacement", in Bacigalupo, Massimo e Luisa Villa (eds.). *The Politics and Poetics of Displacement: Modernism off the Beaten Track*. Udine: Campanotto, 2011.
- Michelucci, Stefania. "La dimensione visiva in *Lady Chatterley's Lover*", in Cenni, Serena e Nick Ceramella (a cura di). *D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley*. Firenze: Edizioni dell'Assemblea, 2010.
- Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Representation of the Body and the Visual Arts", in Poplawski, Paul (ed.). *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality*. Westport: Greenwood Press.
- Michelucci, Stefania. "Il corpo dipinto: D. H. Lawrence and Cézanne", in Cianci, Giovanni, Elio Franzini e Antonello Negri (a cura di). *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Milano: Bocca Editori, 2001.
- Michelucci, Stefania. "Introduction" to D. H. Lawrence. *Twilight in Italy and Other Essays*. Ed. Paul Eggert. London: Penguin, 1997.
- Michelucci, Stefania. "D. H. Lawrence's Discovery of the Etruscans: a Pacific Challenge against Imperialism", in Bignami, Marialuisa e Caroline Patey (a cura di). *Moving the Borders*. Milano: Unicopli, 1996.
- Morris, Tom. "On Etruscan Places", in *Paunch* 40-41 (1975).
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogia della morale*. Milano: Adelphi, 1984.
- Pallottino, Massimo. "Scienza e poesia dalla scoperta dell'Etruria", in D. H. Lawrence. *Paesi etruschi*. A cura di Giovanni Kezich. Siena: Nuova Immagine Editrice, 1985.
- Piazza, Antonella, "The Cult of the Dead in *Etruscan Places*", in Piazza, Antonella (a cura di). *D. H. Lawrence: Arte e Mito*. Napoli: CUEN, 2000.

- Rowley, Stephen, "Outlining a (Convenient) Theory of Life: Lawrence's Designs on Etruria", in Cenni, Serena e Nick Ceramella (a cura di). *D. H. Lawrence, Firenze e la sfida di Lady Chatterley*. Firenze: Edizioni dell'Assemblea, 2010.
- Sagar, Keith (ed.). *D. H. Lawrence's Paintings*. London: Chaucer Press, 2003.
- Sagar, Keith. *D. H. Lawrence: Life into Art*. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Stewart, Jack. *Color, Space and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2008.
- Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999.
- Summer, Rosemary. *A Route to Modernism: Hardy, Lawrence and Woolf*. Macmillan: Basingstoke, 2007.
- Weege, Fritz. *Etruskische Malerei*. Halle: Niemeyer, 1925.

Susan Payne

## Aldous Huxley and Tuscany

The key-words to this paper are Italy (Tuscany) and eccentricity – words which resound through the entire period of Huxley's first phase of literary production. Huxley, like so many of his fellow-artists in England, found Tuscany congenial for a variety of reasons, and indeed wrote three of his first novels while living here, *Crome Yellow* (1921), *Antic Hay* (1923) and *Those Barren Leaves* (1925), besides numerous short stories and essays, and part of his fourth novel, *Point Counter Point* (1928). Here I shall be considering the reasons for Huxley's choice of *milieu*, his reaction to the very different society he found there (both indigenous and ex-patriate) and his opinion of the difficult political climate of the time (the nineteen-twenties and thirties). I shall also be considering the term 'eccentric' and Huxley's adoption of this term – both as a literary device and as a way of life.

I must acknowledge that the first part of my paper is heavily indebted to an extremely detailed and informative volume by Rolando Pieraccini, *Aldous Huxley e l'Italia*, published by Liguori in 1998, in which the career of Huxley in Italy is precisely recounted. Pieraccini, after having related Huxley's first trip to Italy, a family holiday on Lake Como in the Villa Bonaventura at Cadenabbia, follows Huxley's Italian sojourns from 1919 to 1930, for the greater part of his volume, and this for me, together with the collected letters and two excellent biographies, the seminal *Aldous Huxley: A Biography* by Sybille Bedford,<sup>1</sup> and the more recent *Aldous Huxley: An English Intellectual* by Nicholas Murray,<sup>2</sup> which came out in 2002, constitutes the basic bibliography for this paper.

Why did Huxley decide to come to Tuscany? Like so many people the choices he made in his early twenties affected the rest of his life. In 1919 he married a Belgian girl, Maria Nys (1898-1955),

whom he had met at the country retreat of the British modernists, Garsington Manor in Oxfordshire, home of Philip and Ottoline Morrell. Here, famously, or perhaps one should say notoriously, congregated the “Bloomsberries”: the Woolfs, Lytton Strachey, T. S. Eliot, to name but a few, together with more marginal figures (as far as Bloomsbury was concerned), such as E. M. Forster and D. H. Lawrence. Huxley was ten or more years younger than the founder members of London’s Modernism and perhaps it was for this reason that he was thrown into contact with the young friend (and lover) of Ottoline, the beautiful bisexual Maria, whom he fell in love with and proposed to in the summer of 1916 (he had been turned down by the army owing to the fact that after a severe illness, *keratitis punctata*, when he was sixteen, he had been left blind for over a year and then for the rest of his life struggled with extremely impaired eyesight). In parenthesis Maria’s bisexuality was very useful to Aldous – his relationship with Mary Hutchinson, Clive Bell’s lover, was enabled by her – she wrote to Mary once inviting her to Italy and to bed – they would go first she said as usual and then as usual Aldous would arrive to (I quote) “make them quiver”. (Mary it seems, actually preferred Maria). While Huxley was looking for employment, after having gained a First in English at Oxford that same summer, Maria had been recalled by her family who were, at the time, living in Florence. Their friends, the Fasolas, lived in Via di Santa Margherita a Montici and the Nys family found a villa nearby, called Castel Montici, and Maria and Aldous rented a part of Villa Minucci, in the same road when they came to Florence after their marriage. Carlo Fasola (1864-1942) was Professor of German at the Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze (which would become the Regio Università di Firenze in 1925), and was an eminent scholar. So the first people Huxley came into contact with in 1921 were the Italian intellectual *élite*. The Fasolas also had a house at Forte dei Marmi and this too would become one of the Huxley family’s favourite places (their only child, Matthew, had been born in 1920).

Aldous had been looking for somewhere to live and write since his degree and had not been very successful. He was already having



things published, essays, short stories and poetry, he had worked on Philip Morrell's farm and had taught for a while at Repton and then at Eton, but he was not satisfied. He wrote to his brother Julian (1887-1975), the celebrated evolutionary biologist, in 1918:

What I want to do more than anything really is to get a year out with nothing to do except write. I don't know if I shall be able to manage it, but I shall try. I could live for very little in the Sitwell's enormous house near Florence – the Castel Acciaiuoli, a twelfth century palace of such gigantic proportions that it was at one time used as a village, accommodating fifty-two separate families within it.<sup>3</sup>

The move to Italy was to prove very successful. Aldous, writing to his father, Leonard Huxley, in April, comments:

[...] we pay a hundred and fifty lire a month for it, which is not much as prices go here now and singularly little when one looks at the sum in terms of the English exchange. From the western windows we get a marvelous view – a valley sloping away from the house in the foreground, planted with olives and vines, with the church of San Miniato on the hill on the opposite side; to the right, looking down the valley, we see almost the whole of Florence lying in the plain, a sort of Oxford from Boar's Hill effect, only very much more so. Altogether I don't think we could have found a pleasanter habitation, nor one that could be much more convenient. We are sufficiently far out of and above the town to have all the advantages of country air and surroundings and at the same time one can be at the centre of the city in twenty minutes or so by the tram, which runs at the bottom of the hill.<sup>4</sup>

By the time the end of May is reached, the Huxleys are at Forte dei Marmi as “it was beginning to get rather hot and unpleasant in Florence, the more so since there had been a long spell of scirocco with thunder perpetually in the air, so that it was a relief to get away”.<sup>5</sup> Aldous finds the freedom conducive to work (he will complete the 60,000 words of *Crome Yellow* in just two months), and in

fact has had time to discover the disadvantages (in his opinion) to life in Florence, besides the weather and what he calls “the frightful English expats”. The strange – or perhaps not so strange – thing is that he never seems to think of himself and Maria, zooming around Europe in their red custom-made Bugatti (Huxley was six-foot four and his knees would not fit under the dashboard, and as his sight was always very impaired it was the tiny, indomitable Maria who, besides tempting lovers into his bed, drove the car at high speed) he never, as I say, seems to consider this sight anything but normal:

Florence was so thronged with people of one’s acquaintance or with people who wanted to make one’s acquaintance that the problem was to conceal oneself. I shudder when I think of the number of awful people who passed through the town while we were there and whom we escaped only by chance or cunning. The English colony is a queer collection; a sort of decayed provincial intelligentsia. The brightest spots among the permanent inhabitants are funny old Miss Paget (Vernon Lee) and Geoffrey and Lady Sybil Scott, who live at the Villa Medici at Fiesole. But I shouldn’t much like to live in Florence permanently. To begin with it is too cold in winter and too hot in summer; and then there are the inhabitants and finally there is the place itself, of which one could easily get tired – not of the country, which is astonishingly beautiful, but of the town. For my taste at least, Florence is too tre- and quattrocento. There is too much Gothic in the architecture and too much primitive art in the galleries. I am an enthusiastic post-Raphaelite. Sixteenth and seventeenth century architecture is what I enjoy and there is very little of it in Florence.<sup>6</sup>

However this may be, Huxley decided that the advantages were far greater than any of the slight disadvantages and that:

Here in Italy I can live much more comfortably for £300 a year than I can in England on £750 or £800. The question is whether I can secure that £300 [...]. Delicious and not oppressive weather is the rule here. There is always a breeze from sea or mountains to temper the sunshine and an occasional thunder-

storm cools the air. The first grapes are ripe: melons, watermelons, greengages, plums abound. Figs will soon be here. It is a succession of pleasant things.<sup>7</sup>

In the same letter Huxley mentions an episode of political violence that, with hindsight, chills the blood:

Our neighbourhood was recently the scene of an extraordinary conflict between the Fascisti and the authorities who have, now for the first time, dared to stand up against them. A band of no less than 700 Fascisti, collected from all Tuscany, had assembled some few miles higher up the coast to 'make a demonstration' in a town, inland from here, which is apparently renowned for its socialist tendencies. News of the expedition leaked out and when the Fascisti army arrived in the early morning, after having marched all night along the coast, they were met by troops. There was a scuffle and the troops fired. About a dozen were killed by the volley and some six more were slaughtered by the infuriated peasants of the district. A horrible and extraordinary episode. Now, however, the Fascisti and the Socialisti have made a treaty of peace. It remains to be seen whether they will keep it.

We are beginning to see that Huxley seems to be assuming the same attitude towards Italy as many of his less cultured compatriots – a land of milk and honey which allowed him to escape from the English weather, where his money was worth a great deal more and where he – in particular – had peace and quiet in which to write. His letters reflect the enchantment worked by the physical beauty of the Tuscan countryside, the security born of successful domestic economy – and – unfortunately, at least in his first years in Florence, an opinion of the beginning of perhaps the cruellest period of the history of Italy as a nation, which was detached to the point of superficiality, and then, worse, an admiration of the Fascist element which was limited to considerations on the spectacle it afforded. Pieraccini comments on the fact that “in quei primi anni italiani [...] Huxley è decisamente incantato, affascinato dall'Italia e da tutto quanto è italiano, fino al punto di applaudire i fascisti quando mettono in

mostra le loro capacità organizzative”.<sup>8</sup> He quotes from Huxley’s essay “Centenaires” (1923), which describes the commemorative parade organized by the Fascists for the 600<sup>th</sup> anniversary of the death of Dante:

See now what happens in Italy [...] Hundreds of thousands of wiry little brown men parade the streets of Florence. Young officers of a fabulous elegance clank along in superbly tailored riding breeches and glittering top-boots [...]. Speeches are then made, as only in Italy they can be made – round, rumbling, sonorous speeches, all about Dante the Italianissimos poet, Dante the irredentist, Dante the prophet of Greater Italy [...]. After that the real fun begins; we have the *manifestazioni sportive* [...]. Innumerable bicycle races are organized. Fierce young Fascisti with the faces of Roman heroes pay their homage to the Poet by doing a hundred and eighty kilometers to the hour round the Circuit of Milan [...]. How infinitely preferable this is to the stuffiness and snuffle on an English centenary!<sup>9</sup>

These are all letters of a young man, full of enthusiasm for a country and a way of life that are not, and never will be his. But when he concludes his essay:

Rare people! If only the Anglo-Saxons could borrow from the Italians some of their realism, their love of life for its own sake, of palpable, solid, immediate things.<sup>10</sup>

I must admit a chord of agreement is touched.

What of the writing Huxley did while in this pleasant land? Apart from numerous short stories and essays, he managed to complete three novels in little more than two years, *Crome Yellow* (1921), *Antic Hay* (1923) and *Those Barren Leaves* (1925). Huxley was “quite explicit about the main influence on his early work”, as C. S. Ferns notes in his critical exegesis of the novelist. The writer whom Huxley admitted to be his model, the nineteenth-century parodist Thomas Love Peacock, was rather an unlikely one for a young writer, thoroughly immersed, both socially and intellectually, in the cultural climate of his time. The early twenties in England was the moment

when anybody who was somebody in the literary world was “making their work new”, rejecting the past, and especially the fairly recent past of the nineteenth century. With what we are probably beginning to recognize as typically Huxleyan *aplomb*, the young writer follows his own road, and in doing so begins to create a body of work which is unmistakable in its individuality, indeed one might say its eccentricity, and which will generate the fantasy capable of producing what to me is still a masterpiece of philosophical science fiction, *Brave New World* (1932).

There is very little time in which to explore the various manifestations of the supremely Huxleyan trait of eccentricity: but we should note that the novelist himself was very much aware of the relevance that this aspect of character and of characterization would have for his fiction right from the beginning: and who better to follow than Peacock? In *Crome Yellow*, Mr Scogan ruminates on the subject thus:

Eccentricity is the justification of all aristocracies. It justifies leisured classes and inherited wealth and privileges and endowments and all the other injustices of that sort [...]. You must have a class in which people who have eccentricities can indulge them and which eccentricity in general will be tolerated and understood.<sup>11</sup>

In *Antic Hay*, however, it is not the aristocrats who are eccentric so much as the young bourgeois protagonist Theodore Gumbriel (who shares much of his biography with the author). We meet him at the beginning of the book while in school chapel he, a teacher, muses on the best way to avoid suffering from the uncomfortable pews and at the same time to obtain a quick economic rescue from the drudgery of work, ending up by inventing Gumbriel's Patent Small Clothes or in two words inflatable underpants, which he then proceeds to wear.

*Those Barren Leaves* actually takes place in a variation on Montegufoni, the Palazzo di Cybo Malaspina, and the Tuscany and Umbria depicted here permit Huxley to approach more nearly his

ambition of writing what he defines, in a letter to his father, *Antic Hay* as being:

[...] a serious book. Artistically too it has a certain novelty, being a work in which all the ordinarily separated categories – tragic, comic, fantastic, realistic – are combined so as to say chemically into a single entity, whose unfamiliar character makes it appear at first sight rather repulsive.<sup>12</sup>

Over and over again he (Bedford) will attempt “to put across simultaneous existence, to co-ordinate disparate fields; to bring off, in literary terms, the grand composition”. It will be in his next novel, at the end of his Tuscan adventure that he will come closest to pulling this off.

## Endnotes

- 1 Bedford, Sybille. *Aldous Huxley: A Biography*. London: Chatto and Windus in association with Collins, 1973.
- 2 Murray, Nicholas. *Aldous Huxley: An English Intellectual*. London: Abacus, 2002.
- 3 Letter 148 to Julian Huxley, in *Letters of Aldous Huxley*. Ed. Grover Smith. London: Chatto and Windus, 1969, p. 168.
- 4 Letter 183 to Leonard Huxley. *Ibid.*, pp. 194-195.
- 5 Letter 184 to Leonard Huxley. *Ibid.*, p. 196.
- 6 *Ibid.*, p. 197.
- 7 *Ibid.*, p. 200.
- 8 Pieraccini, Rolando. *Aldous Huxley e l'Italia*. Napoli: Liguori, 1998, pp. 25-26.
- 9 Huxley, Aldous. "Centenaires", in *On the Margin*. London: Chatto and Windus, 1923, p. 4.
- 10 *Ibid.*, p. 56.
- 11 Huxley, Aldous. *Crome Yellow*. London: Chatto and Windus, 1921, pp. 106-107.
- 12 Letter 224, in *Letters of Aldous Huxley*. Cit., p. 223.

## Works cited

Bedford, Sybille. *Aldous Huxley: A Biography*. London: Chatto and Windus in association with Collins, 1973.

*Letters of Aldous Huxley*. Ed. Grover Smith. London: Chatto and Windus, 1969.

Huxley, Aldous. "Centenaires", in *On the Margin*. London: Chatto and Windus, 1923.

Huxley, Aldous. *Crome Yellow*. London: Chatto and Windus, 1921.

Murray, Nicholas. *Aldous Huxley: An English Intellectual*. London: Abacus, 2002.

Pieraccini, Rolando. *Aldous Huxley e l'Italia*. Napoli: Liguori, 1998.



Mirella Billi

## Edith e i suoi fratelli tra due mondi

Nel 1900, John Singer Sargent, famoso per i suoi ritratti di belle e eleganti signore in lussuosi interni, dipinge *The Sitwell Family*: ecco la famiglia riunita in posa per un ritratto ufficiale. Al centro, in un abito di grande raffinatezza e eleganza, degno delle signore che Sargent tanto amava dipingere, alta, maestosa, la bellissima Lady Ida stringe dei fiori in una mano, che richiamano quelli sul vistoso cappello, mentre le dita dell'altra sfiorano delicatamente un tavolino. Ai suoi piedi, sulla sinistra, i due figli ancora piccoli, Osbert, vestito alla marinara, sta giocando con un cagnolino, l'altro, Sacheverell, tende la mano verso il pittore. Alla destra di Lady Ida, il marito, Sir George, tiene un braccio attorno alle spalle di Edith, la figlia maggiore, allora tredicenne, i capelli biondi sciolti, un abito rosso che accende di colore il quadro e, insieme al bianco abito della madre, sembra illuminare, sia pure lievemente, con un vago bagliore, un cupo affresco sullo sfondo che sovrasta un mobile intarsiato, su cui sono disposte delle porcellane.

Il ritratto di famiglia, dipinto da un famoso artista e ispirato ai moltissimi in cui aristocratici e alto-borghesi, nei secoli precedenti, avevano lasciato una testimonianza della loro esistenza, ma soprattutto una prova e una celebrazione della loro ricchezza e importanza, è evidentemente una scelta di Sir George, che privilegia, invece di una fotografia, il ritratto dipinto da un famoso artista – non a caso uno dei più ricercati dai nobili inglesi (scriverà anni dopo Osbert, con la tipica causticità dei Sitwell, e alludendo implicitamente alla vanità paterna, che costoro amavano quel pittore “because, with all his merits, he showed them to be rich: looking at his portraits, they understood at last *how* rich they really were”). A Sargent, Sir George affida il compito di testimoniare la ricchezza, appunto, e la grandezza del suo casato e dei suoi eredi, da appendere insieme ai

ritratti degli antenati che tappezzavano le pareti del maniero avito di Renishaw, ulteriore testimonianza di orgoglio dinastico e della nobiltà del casato.

Il ritratto della famiglia Sitwell appare, a un primo sguardo, convenzionale, e simile a molti altri del genere, ma, a un esame più attento, non si può non osservare come invece se ne distingua per una serie di curiose differenze: i ritratti di famiglia celebrativi originari, settecenteschi, infatti, presentano i componenti della famiglia all'aperto, in scene tipiche del gusto per il Pittoresco, tra alberi ombrosi, verdi prati, sovrastati da luminosi cieli azzurri, in una natura rigogliosa e solare, con la luce che illumina, sullo sfondo, la casa avita, in questo caso, appunto, Renishaw. Nel dipinto di Sargent, a parte il delicato abito bianco di seta e pizzo di Lady Ida, e quello rosso di Edith, prevale il nero, in un interno cupo e claustrofobico, in cui appare francamente incongruo il cappello di Lady Ida, tanto che ci si domanda se stia per uscire o sia appena tornata da una passeggiata. Ma dove? In campagna? Vestita così? I bambini poi, giocano su un...tappeto, invece che su un prato (come nei ritratti di famiglia tradizionali), anche loro, come gli adulti, vestiti di tutto punto (Osbert, il figlio maggiore, da marinaretto!) come se stessero per uscire per una passeggiata o ne fossero appena tornati. Gli adulti, in posa, come in un'immagine scattata in uno studio fotografico (il che giustificherebbe il loro abbigliamento), sembrano fissare il pittore come se fosse l'obbiettivo di una macchina; rigidi e come isolati e distanti l'uno dall'altro, a parte lo sguardo obliquo e freddo, quasi di controllo, di Sir George verso la moglie.

L'impressione immediata che il dipinto suscita è quello di una generale artificialità nella costruzione formale e nelle varie pose e, appunto, di una gelida distanza tra i componenti della famiglia, che sarebbe forse comprensibile in una foto, soprattutto dell'epoca, che coglie i soggetti immobili e come impietriti nell'attimo dell'accecante *flash*, ma che un pittore della sensibilità, in particolare ritrattistica, come Sargent, non poteva non percepire e trasmettere.

Edith Sitwell confermerà poi l'impressione così abilmente evocata dal pittore, non solo commentando il dipinto, ma in seguito quando

si soffermerà sui reali rapporti tra i vari membri della famiglia, e, soprattutto, tra lei e il padre e tra i genitori fra loro. Da lei sappiamo che il ritratto fu dipinto nello studio di Sargent a Chelsea, durante un soggiorno della famiglia a Londra, e che gli arredi che vi si vedono, come le tappezzerie, il mobile di stile Chippendale, una coppa d'argento vinta alle corse da un antenato di Sir George, e un ritratto della famiglia, che si intravede, risalente al '700, del pittore John Singleton Copley, erano stati trasportati, per volontà di Sir George, da Renishaw (insieme, a quanto pare, all'atmosfera fredda e cupa della casa) e dunque da miglia di distanza. E non solo Sir George, come ci dice sempre Edith, impose l' 'arredamento' che appare nel dipinto e il modo con cui doveva essere disposto, ma interferì in continuazione con quanto faceva Sargent (che lo sopportò con infinita pazienza), suggerendo pose, espressioni, intervenendo su tutto, a cominciare dagli abiti (come il vestito da cavallerizzo da lui peraltro mai indossato nella realtà, o l'abito da sera di Ida, portato per di più con un cappello e nell'atto di disporre dei fiori, degli anemoni, poi, cosa che non faceva mai, ma lasciava alla servitù!), e addirittura cercando di convincere Sargent a dipingere il naso di Edith ancora più storto di quanto non fosse, esagerando il difetto, cosa che il pittore si rifiutò di fare, rappresentandolo invece diritto, così guadagnandosi l'imperitura gratitudine della ragazza.

I Sitwell, in realtà, in nessuna delle loro molte immagini fotografiche, vengono mai ritratti all'esterno della casa di famiglia nel Derbyshire, Renishaw, costruita nel 1625 da un Cavalier George Sitwell, e ancora proprietà e abitazione dell'ultimo erede della casata, che ne ha fatto un richiamo per turisti e appassionati di giardini, mostrando di possedere quello spirito imprenditoriale derivato dal carattere pragmatico e dalla fortunata attività della famiglia, che nell'800, in un'epoca di grande espansione industriale, divenne la massima produttrice al mondo di chiodi di ferro, e la cui ricchezza ne consentì in breve tempo il passaggio dalla *middle-class* imprenditoriale e lavoratrice, a quella degli "Sporting Squires". Una condizione, economica e sociale, che le consentì di diventare proprietaria di scuderie e dedita alla caccia per diporto, e soprattutto, di abbellire la

casa rendendola più lussuosa di quella dell'aristocrazia terriera, tanto da essere in grado di poter costruire una splendida sala da ballo in occasione di una visita del Principe di Galles, che, colpito da tanto generosa e costosa ospitalità, nominò baronetto Sitwell Sitwell, l'allora patriarca della famiglia, un titolo trasmissibile di cui, tra gli eredi, soprattutto Sir George, suo figlio, fu sempre esageratamente orgoglioso, tanto da condizionarne tutta la sua vita e quella dei suoi discendenti. Già a quattro anni, succeduto al titolo alla morte prematura del padre, rispose a chi gli domandava "Tu chi sei?" affermando con sussiego, "Sono Sir George Sitwell, baronetto. Ho quattro anni e sono il più giovane baronetto d'Inghilterra".

Se il titolo rimase, non così avvenne per la ricchezza: infatti, la famiglia perse tutto nel fallimento di una banca, nel 1846, e Renishaw rimase spoglia dei suoi arredi, venduti all'asta, cadde in parte in rovina, e fu così che Sir George la ereditò all'età di due anni alla morte prematura del padre. Da ricchi ma plebei, a ricchi e nobili, a nobili e in miseria, i Sitwell tornarono per forza di cose a occuparsi di produzione industriale e di affari, completando la parabola della famiglia e ritornando ad essere nobili, e sia pure in forma più ridotta che nel passato, nuovamente ricchi, grazie alla provvidenziale scoperta del carbone nel parco di Renishaw, che l'oculata gestione dei proventi derivati da questa scoperta da parte della madre di Sir George riportò alla prosperità. Ma la presenza delle miniere di carbone a poca distanza, i miseri villaggi minerari tutto attorno, le fornaci di Sheffield nei paraggi e le due linee ferroviarie indispensabili per il trasporto del carbone, non contribuivano certo all'estetica e all'aspetto aristocratico della casa, coperta di fuliggine e già originariamente di forma inelegante, cupa e perfino sinistra, nonostante la creazione di un laghetto e di giardini d'ispirazione classica fatti costruire da Sir George nel corso degli anni, il che forse spiega il ritratto di famiglia rigorosamente in un interno, e a vari chilometri di distanza! E il rifiuto categorico, di Sir George, di notare i segni ben poco aristocratici della inequivocabile presenza delle origini della sua ricchezza, tenacemente ignorati, come se non esistessero.

All' interno, con al rinnovata prosperità, la casa fu riempita di elaborati mobili barocchi, ma non fu dotata di luce elettrica (ne era priva ancora durante la Seconda Guerra Mondiale, quando i Sitwell vi tornarono a vivere temporaneamente per impedire che fosse requisita dall'esercito): e i corridoi bui e tortuosi, illuminati soltanto dalla luce fioca e sepolcrale delle lampade a olio, il suono di sinistri scricchiolii, l'umidità e il freddo delle stanze, giustificavano le dicerie, di cui si compiacevano i fratelli Sitwell, che fosse abitata da fantasmi pronti a spingere giù dalle scale malcapitati ospiti, a entrare nelle camere da letto aggirandosi intorno ai monumentali letti a baldacchino smuovendo le cortine con l'aria gelida che accompagnava le loro evanescenti figure, tra le quali lo spettro di un bambino, affogato qualche secolo prima, che, come i tre si divertivano a raccontare soprattutto alle ospiti, si introduceva nelle stanze delle signore e baciava loro le mani, lasciandovi un forte odore di umide erbe fluviali. I ritratti degli antenati, orgoglio e fissazione di Sir George, disposti ravvicinati sulle pareti a ricordare la storia della famiglia, comunicavano il senso del passato, ma intimorivano con i loro sguardi severi al pari gli abitanti (uno dei commenti di Sacheverell, detto Sachie, il più giovane dei fratelli era che "there was something of the extinct monster in it"), e gli ospiti. Anthony Powell definì Renishaw, "melancholy, even sinister", e Lawrence rimase colpito dall'isolamento dei giovani Sitwell, che sembravano vivere in un'isola deserta.

Questa casa opprimente, inquietante e sinistra, nonostante i tre giovani Sitwell ci vivessero solo pochi mesi all'anno, incoraggiò la loro già naturale tendenza alla fantasia e persino alla visionarietà, e fu importante per il loro sentire, il loro immaginario e per la loro formazione, soprattutto considerato l'isolamento e la solitudine, non solo materiale, ma affettiva, che caratterizzò la loro infanzia, in particolare quella di Edith, la figlia maggiore. Infatti, la cupezza, l'atmosfera sconcertante della casa, il gelo che la pervadeva, trovavano una corrispondenza nei rapporti con i genitori e dei genitori tra loro. Il padre, Sir George, scostante e freddo, rigido e persino dispotico, eccentrico, assorbito dalle sue manie (nella sua autobiografia il figlio Osbert ne darà un ritratto impietoso, facendone, con la causticità

tipica dei fratelli Sitwell, una sorta di personaggio comico), era ossessionato dal suo status di aristocratico, dalle sue ambizioni dinastiche e dall'orgoglio del lignaggio, che furono motivo di grande infelicità per i suoi figli.

Le smanie dinastiche e di affermazione di Sir George condizionarono anche il suo matrimonio, nel 1886, accuratamente pianificato e motivato unicamente dal desiderio di assicurare, attraverso gli eredi, la continuità del titolo e le glorie della dinastia dei Sitwell, e che si rivelò, come c'era da aspettarsi, disastrosamente infelice per tutti. La scelta della moglie infatti cadde, per opportunità e non certo per amore, su un ricca aristocratica di alto lignaggio, discendente da una famiglia di antica nobiltà, quella dei Duchi di Beaufort, risalente ai Plantageneti: Ida era bellissima, (la dinastia doveva essere anche geneticamente perfetta, nelle ambizioni di Sir George, tanto che un'altra possibile futura moglie era stata rifiutata per la forma non abbastanza armoniosa... del naso!). Ma Ida, appena diciassettenne, vivace, spensierata, forse anche romantica, era comprensibilmente ben poco propensa a sposarsi con un uomo più anziano di lei, praticamente uno sconosciuto, austero, solitario, afflitto da irriducibili manie e idiosincrasie, totalmente lontano da lei per carattere e interessi, e anche, sembra di capire, del tutto ignaro del mondo femminile. Uno dei suoi curiosi, e anche inquietanti, commenti, fu "Nothing a young man likes so much as a girl who's good at the parallel bars", e infatti si sposò senza amore, con il preciso compito di "produrre" prole per il suo casato.

Edith, con grande comprensione, nonostante il doloroso e conflittuale rapporto con la madre, ne parlerà come "the poor young creature, married against her will into a kind of slave-bondage". E Ida, infatti, costretta al matrimonio, cercò di fuggire dal marito (il che suggerisce anche qualche considerazione poco benevola nei confronti di Sir George e la sua evidente mancanza di sensibilità e comprensione per la giovanissima sposa), ma fu crudelmente riportata in quella che a quanto pare considerò sempre, e non a torto, come un'ingiusta prigionia, a compiere il suo 'dovere' di moglie e cioè dare degli eredi, possibilmente maschi, a Sir George, totalmente indiffe-

rente ai suoi sentimenti e ai suoi desideri. Il matrimonio fu ‘allietato’ dalla nascita di tre figli, concepiti su autoinvito di Sir George, che, dopo aver letto qualche pagina da un libro, si presentava alla moglie, annunciandole “Ida, I am ready” – come è documentato – “before indulging in the deliberate act”! Ci si immagina con quale entusiasmo l’atto sessuale fosse subito, è il caso di dirlo, da Lady Ida che comunque, a distanza di cinque anni, dette alla luce prima Edith nel 1887, poi Osbert, l’attesissimo erede maschio, nel 1892 e infine Sacheverell, nel 1897.

I tre figli vissero dunque nella freddezza, interrotta sempre più frequentemente da aspri litigi, emotivamente e affettivamente abbandonati a se stessi e alle cure delle cameriere e della governante, Miss King-Hall (che li accompagnava a visitare Londra, o in lunghe passeggiate in campagna e leggeva loro racconti per ragazzi), e del famiglia, Moat (sensato e paziente, al servizio personale di Sir George, che Edith descrive così: “an enormous purple man like a benevolent hippopotamus” che proteggeva soprattutto Edith quando la madre era di pessimo umore), tra un padre gelido e distratto, chiuso nelle sue stanze a scrivere o a ideare curiose e stravaganti invenzioni, e una madre che, ottemperato con risentimento, è facile immaginarlo, il suo compito di fattrice, divenne sempre più stravagante, scialacquatrice, incurante di tutto fuorché di se stessa, innamorata del lusso, delle feste, brillante, grande intrattenitrice, abilissima nell’organizzare cene e ricevimenti indimenticabili. Non trascurava le letture, ma quasi esclusivamente di romanzi francesi (con cui probabilmente soddisfare fantasie compensatorie, come milioni di donne frustrate prima e dopo di lei, e evadere dalla deprimente Renishaw, forse sognare qualcosa di diverso dalle calcolate ‘attenzioni’ coniugali); sfogliava riviste e scriveva lettere nella sua camera profumata di tuberose e sigarette egiziane, nel tentativo di superare l’isolamento di una casa sentita come una prigione. Invece di trovare consolazione alla propria inquietudine – e comprensibile infelicità – nei figli, Ida si dedicava a interminabili solitari, ma soprattutto, con il passare del tempo, al molto più eccitante e pericoloso gioco d’azzardo. Immatura, narcisista, capricciosa, vana, forse, ma in parte giu-

stificata dal fatto di non avere avuto né tempo né modo di crescere, di prendere decisioni autonome, e soprattutto di essere quella che la sua educazione aveva plasmato e condizionato secondo le regole della sua classe sociale, cui lei si era adeguata, sia negli aspetti positivi sia in quelli negativi.

Se i rapporti con Edith furono sempre difficili, e migliorarono soltanto con il tempo, i figli maschi la adoravano. Così ne parla Osbert: “So beautiful in her light-colored evening dresses, pale pink or yellow...”. Quando andava nella *nursery* a dargli il bacio della buona notte – di nascosto, perché Sir George non approvava certe manifestazioni affettive – “with her, as she walked out of the door, she took the last remainder of all the light that the day had held”. Sacheverell la descrive in tutta la sua bellezza, ammirata in lei anche da Edith, così alta, sottile, elegante, e ricorda, da bambino, la gioia di trascorrere con lei ore nella sua camera, a giocare con i suoi profumi, i suoi gioielli, i suoi oggetti da toeletta, disteso sul suo letto, e lasciato libero di mettere tutto in disordine impunemente. Come per Osbert, anche per lui Ida rappresentava il fascino, la femminilità, e, nonostante i suoi scoppi d’ira – che comunque non riguardavano se non raramente loro – la tenerezza e l’affettuosità negate dal padre.

Quanto a stravaganza e futilità, non era seconda a quest’ultimo, intento alle sue invenzioni astruse e impegnato nei suoi scritti: tra le prime, uno spazzolino da denti musicale, del cibo da viaggio, chiamato – del tutto impropriamente, perché non v’era traccia di uovo – “Egg”, che consisteva di una parte di carne affumicata (nelle intenzioni dell’inventore “il tuorlo”), di in po’ di riso (l’ “album”) e, inspiegabilmente, di un guscio formato da...un finto cedro! L’invenzione fu “offerta per commercializzarla” da Sir George stesso a Selfridges, dove si presentò in tutta la sua autorevolezza, e per questo fu ricevuto, ma dove ci si guardò bene dall’accettarla e da proporla ai clienti! Inoltre, una pistola per sparare alle vespe, e il manico di un coltello fatto di latte condensato (che Moat osservò sarebbe stato mangiato dal...gatto, facendo desistere Sir George dal proseguire nel suo progetto). Tra gli scritti, quelli definiti “opere sui tempi anti-



chi”, una “History of the Fork”, un’altra “History”, questa volta “of the Cold”, un trattatello sugli errori dei genitori ‘moderni’; un altro sulla raccolta della lana nel Medioevo e, in seguito, un altro ancora sulle abitudini e i costumi domestici a Sheffield nell’anno 1250, e, per finire, uno su “Le ghiande nella dieta medievale”. Altre elucubrazioni in solitudine in uno degli molti studi privati di Sir George a Renishaw, produssero vari avvisi e cartelli, tra cui quello fatto affiggere all’ingresso: “I must ask anyone entering the house never to contradict me in any way as it interferes with the functioning of the gastric juices and prevents my sleeping at night”. Anche sulla salute Sir George non si smentiva, quanto a stravaganza: affermava infatti di essere convinto che scrivere romanzi portasse alla rovina fisica e viaggiava con una vera e propria collezione di medicine, alle quali però aveva messo le etichette sbagliate per confondere chiunque avesse voluto farne uso al suo posto!

Se stravaganti, distratti e distanti erano i genitori, completamente assorbiti da se stessi e dalle loro manie, e per di più impegnati nella loro guerra matrimoniale, i giovani Sitwell non potevano rivolgersi neppure ai nonni per trovare una stabilità affettiva e una ‘normalità’ rassicurante: la madre di Ida, una superba nobile imparentata con la famiglia reale, ricchissima (Edith la descrive “immersa nel lusso come una vespa dorata e irascibile in un mandarino maturo”!), era in eterno conflitto con l’altrettanto ricco marito, gaudente e fedifrago. Fu proprio durante un furibondo litigio tra i due a un pranzo ufficiale allo Scarborough Cricket Festival (il padre di Ida aveva regalato alla moglie degli smeraldi come “guilt offering for his affairs with show-girls”, ma il motivo del prezioso dono era stato scoperto dalla moglie avvenuto “tactlessly”, come fu osservato con eufemistica disapprovazione dagli altri commensali), che a Ida, spaventatissima per la violenta scenata, vennero prematuramente le doglie e, il 7 settembre del 1887, partorì la primogenita Edith, che commenterà così la sua nascita: “I was unpopular with my parents from the moment of my birth. [...] I was a disgrace for being a female, and worse, as I grew older it was obvious that I was not going to conform to my father’s standard of feminine beauty”. Non ultimo motivo di risentimento

nei suoi confronti, fu probabilmente l'aver clamorosamente, e certamente anche se involontariamente senza alcun tatto, interrotto un elegante pranzo ufficiale, di quelli così amati e desiderati da Ida! Se, dalla famiglia della madre, non era possibile trovare alcuna considerazione o aiuto, altri membri parenti di Ida, nel Lincolnshire, dove i giovani Sitwell erano in qualche occasione invitati, si dilettaavano di attività e sport fisici a loro invisì, come cacce estenuanti, e rumorose e interminabili cene luculliane, dopo giornate passate a sparare a qualsiasi cosa si muovesse! Un incubo per i tre ragazzi, amanti dei libri, dell'arte, della musica, sognatori, fantasiosi e – in questo simili al padre – assorbiti dai loro interessi intellettuali.

Con la nonna paterna, la madre vedova di Sir George, le cose non andavano meglio; diversissima dalla consuocera, e l'opposto della nuora, era la classica signora vittoriana, virtuosa, oculata e pia. Sacheverell, anche se forse il meno caustico dei tre fratelli, osserva tuttavia che la sua "propensione alla carità era così forte e tirannica da assomigliare alla dipendenza da qualche droga". C'era anche una zia, Florence, come la madre sempre circondata da uomini di chiesa, e il cui supremo svago era andare a trovare un parente Arcivescovo, nel suo palazzo (Edith le descrive come "le due lucertole del salotto di Lambeth Palace"!).

Non stupisce che, in questo ambiente domestico e familiare, i fratelli Sitwell – divenuti poi noti come "il trio" – fossero particolarmente uniti, e si sostenessero tra loro. Tutti e tre dotati di una straordinaria intelligenza, brillanti, con un notevole senso critico e capaci di un pungente umorismo, anche loro stravaganti – se non altro per ragioni genetiche – oltre che a causa del contesto in cui vivevano, affrontarono con una grande complicità la loro vita a Renishaw, i rapporti tra e con i genitori, l'isolamento, le difficoltà, la lontananza, quasi la necessità di astrazione, la differenza dagli altri, facendone dei punti di forza, insieme all'ironia, e anche se le loro scelte culturali e di vita furono in seguito diverse, il legame stabilitosi tra loro nell'infanzia e nell'adolescenza continuò nel tempo. La cupa casa avita, le fantasie, le evasioni, le diversità che furono costretti ad affrontarvi, costituirono, paradossalmente, una fonte di ispirazione poetica che

si riscontra nei loro scritti, e anche nella loro vita, che continuò ad essere in molti modi eccentrica, anticonvenzionale, ma sostanzialmente creativa.

Li accomunava, inoltre, oltre a una forma di genialità che si rivelò superiore e più marcata in Edith (ma era un comune tratto di famiglia), anche aspetti del carattere: come il padre, sia Edith sia i fratelli erano fieri della loro nascita nobile, della loro posizione nella società, della loro evidente superiorità intellettuale, della loro produzione letteraria e artistica; come la madre, possedevano vivacità, senso estetico, con qualche eccesso frivolo, e soprattutto il gusto della spettacolarità e della teatralità, che caratterizzò le loro scelte e le loro frequentazioni. Osbert condusse una vita mondana intensa, tra nobili, artisti, signore famose, cene, *vernissage*, feste; Sacheverell, oltre a scrivere saggi e a occuparsi d'arte, sposò un'attrice (e ebbe come amante una famosa ballerina classica), con la quale compì continui viaggi, conducendo una vita dispendiosa, che non poteva economicamente permettersi, e quindi indebitandosi (nonostante quanto era accaduto alla madre, che, anche se più grave, avrebbe dovuto costituire un monito se non un deterrente) e facendosi aiutare, oltre che invitare, da amici facoltosi. Quanto a Edith, seppure in modo del tutto originale, una volta lasciato Renishaw, rivelò una sua forma di vanità nell'eccentricità degli abiti e delle acconciature, nella quantità e misura dei suoi gioielli, soprattutto gli anelli dalle enormi pietre preziose con cui metteva in risalto le bellissime mani ("io non sono bella", era solita dire, "le mie mani sono la mia faccia!"), un marcato gusto teatrale nell'identificarsi, come si vede dai ritratti e dalle foto, con una serie di personaggi, e nel costruirsi varie identità attraverso una sorta di travestimenti stravaganti, con cui inoltre, liberatasi dall'incubo della bruttezza da cui era stata perseguitata per tutta l'infanzia e l'adolescenza, esprimeva le sue varie personalità, trasformandosi e rinnovandosi continuamente. L'apparente frivolezza si accompagnava però a un rigore eccezionale nell'impegno intellettuale e artistico, e il suo carattere forte e deciso e qualche reazione caustica o brusca evocavano talvolta l'aggressività, se non altro verbale, della madre, anche se prevalevano sempre in lei sensibilità e generosità.

Quanto a Renishaw, la magione avita, costituì per tutti e tre i fratelli lo sfondo imprescindibile della loro storia leggendaria, e del contributo, originale e imprevedibile, composito e vario, dato da loro alla cultura inglese degli Anni Venti, in cui essi crearono un movimento artistico proprio, spesso trascurato e incompreso, che partecipa di tutte le esperienze, ma le rielabora, e anche, pur facendone parte, spesso le contraddice, le combatte, come se essi fossero una sorta, come è stato osservato, di “avant-garde shock troops”.

Soprattutto Edith sembra raccogliere tutte le istanze culturali del passato e del presente, per rielaborarle nel modo più geniale e originale. E se i fratelli frequentarono, come il padre, scuole prestigiose come Eton (Osbert dirà di avere ricevuto un’istruzione soprattutto durante i periodi di vacanza!) e l’Università, ebbero la possibilità di godere della vita culturale di Londra e di dedicarsi alla poesia e alla critica d’arte e al giornalismo, e persino organizzare insieme mostre e spettacoli, fu Edith quella che si rivelò, malgrado le difficoltà impostele come donna, la più creativa e geniale. Non solo del gruppo che formò con i fratelli – “the Sitwells”, appunto – ma nell’ambiente culturale, letterario e artistico dei primi decenni del Novecento e oltre, fino ad assumere, come dice poeticamente Edith di se stessa e dei suoi fratelli, “the remote air of a legend”.

Osbert e Sacheverell, soprattutto a Renishaw, furono sempre solidali con la sorella, verso la quale i genitori si comportarono con estrema freddezza e persino crudeltà, senza avere mai nei suoi confronti un moto di affetto o di tenerezza che non fosse falsa o tardiva, a causa soprattutto del suo aspetto, per loro imperdonabile in una donna, addirittura evitandola, isolandola, facendo rilevare anche pubblicamente quanto la disprezzassero. Riferendosi al ritratto di famiglia dipinto da Sargent, Edith, oltre ai commenti già citati, scrive: “I was white with fury and contempt, and indignant that my father held me in what he thought was a tender paternal embrace” (un gesto non spontaneo, che evidentemente voleva confermare una finta armonia familiare!). Quello che veniva rimproverato e fatto scontare a Edith era di essere non solo una donna, e dunque di non contare di nasticamente nulla, ma soprattutto di non rispondere ai canoni

di bellezza pretesi da Sir George, e dunque di essere impresentabile come possibile e futura moglie di qualche rampollo nobile che avrebbe potuto dare ancor maggior lustro alla famiglia. Facendole pesare senza alcuna sensibilità e delicatezza, il fatto di non essere bella, e di non assomigliare neanche lontanamente alla madre ( in realtà Edith, come riconosceva lei stessa con la solita ironia, era simile alla nonna materna, “beaked like a harpy” e “queer roofed Byzantyne eyes”!), i genitori tentarono di “farla essere uguale agli altri” (che pure non erano certo degli Adoni, soprattutto Osbert), infliggendole, oltre a mortificazioni e a umiliazioni devastanti a livello psicologico, l’obbligo di portare un busto ortopedico dolorosissimo per correggerne la postura (che lei ironicamente chiamava la Bastiglia), e persino un apparecchio per raddrizzarle il naso. Come se non bastasse, Edith aveva un altro difetto imperdonabile agli occhi dei genitori, quello di possedere un’intelligenza fuori del comune, considerata oltremodo disdicevole in una donna, e di esserne consapevole fin da piccola. All’età di quattro anni, quando le fu chiesto dalle amiche della madre che cosa voleva essere da grande, rispose con fierezza e consapevolezza, “un genio”. Invece di riderne, e anche di compiacerse della risposta, Ida la fece immediatamente portare via dal salotto e ordinò di mandarla a letto “in disgrace” !

Una festa per la sua “entrata in società” a diciassette anni, un evento visto dalla famiglia come un obbligo sociale imprescindibile, si rivelò ancora una volta un’occasione umiliante: vestita con il primo abito da sera della sua vita, di tulle bianco, “my face remorselessly ‘softened’ by my hair being frizzed and then pulled down over my nose, I resembled a caricature of the Fairy Queen in a pantomime”. Seduta a cena accanto a un Lord, fece l’imperdonabile gaffe di chiedergli se preferiva Bach o Mozart, cosa di cui costui non aveva la più recondita idea, e se ne andò a casa imbarazzata e piena di vergogna. Per i suoi ventun anni, Sir George, forse nella speranza di procurarle un marito, una volta tanto d’accordo con Ida, decise di dare un ricevimento formale, stando ben attento però che coincidesse quell’anno con una popolare corsa di cavalli a Doncaster. I preparativi ebbero inizio mesi prima, arrivarono cuochi e servitori, furono

addirittura organizzati treni speciali, e noleggiate macchine per coloro che volessero partecipare al *party* e assistere anche alle corse, ma degli invitati solo due avevano l'età di Edith, gli altri erano anziani, male assortiti e non si conoscevano tra loro. Naturalmente, non apparve all'orizzonte nessun marito. A consolazione di Edith, erano presenti Osbert e Sacheverell, che però Sir George e Ida tennero in disparte volendo che, una volta tanto, la figlia fosse in primo piano, e che inoltre, data la confusione durante il pranzo, per evitare le orde di invitati famelici, sparirono per andarsene in soffitta a consumare gli avanzi del banchetto in pace!

Non furono più fatti tentativi per salvare Edith da quella che all'epoca per una ragazza del suo rango era considerata una disgrazia, il restare senza un marito, e fino ai venticinque anni (quando finalmente le fu permesso di andare a vivere a Londra, sia pure con una rendita modestissima, ben inferiore a quella concessa ai maschi dal non certo munifico Sir George), l'unica sua compagnia furono i fratelli, l'amica Helen, e, naturalmente, la poesia, la lettura e la scrittura, consolazione e gioia della sua vita mortificante da reclusa.

Le uniche esperienze positive furono alcuni viaggi, soprattutto quelli in Italia, luogo amatissimo dal padre, e gradito anche a Lady Ida, e visitato più volte dalla famiglia e, in particolare, da Osbert.

Quella che potremmo chiamare la 'doppia natura' dei Sitwell si manifesta anche nei due luoghi, e nei due manieri, in cui scelsero alternativamente di vivere, Renishaw in Inghilterra e il Castello di Montegufoni in Italia. La passione di Sir George per l'Italia si era già manifestata durante i suoi frequenti viaggi e soggiorni, da solo o con la famiglia, per le sue ricerche legate a un libro, *On the Making of Gardens*, pubblicato nel 1909, e ispirato ai giardini rinascimentali italiani, che erano stati il modello, fantasiosamente imitato, per la creazione dei giardini attorno a Renishaw.

Come molti inglesi, Sir George aveva sempre rivelato una forte – se non proprio sconfinata – infatuazione per l'Italia e stupisce che, pur trasferendosi in Toscana, prima per brevi periodi, e poi restandoci per sempre (come poi farà suo figlio e erede, Osbert), sia stato completamente ignorato da quel nutrito gruppo di inglesi – soprattutto

intellettuali, scrittori e artisti – che si stabilirono a Firenze e dintorni, formando una stabile, attiva e vivace comunità. Probabilmente anche in Italia, Sir George scelse l'isolamento e, a quanto sembra, non cercò mai di far parte della nutrita 'colonia' anglo-americana disseminata sulle colline toscane, preferendo, dato il suo carattere poco socievole, superbo e persino scostante, godersi pacificamente il magnifico Castello di Montegufoni che aveva acquistato nel 1910.



*Montegufoni, il cortile.*

Originariamente composto da varie costruzioni attorno a un nucleo architettonico centrale, e circondato da un muro fortificato, l'imponente castello, arroccato su un colle dal nome fortemente evocativo, risale al XII secolo, e precisamente al 1135, e apparteneva originariamente all'antica famiglia degli Ormanni, citata da Dante ne *La Divina Commedia*. Attaccato di fiorentini, in una delle tante faide medievali, ne restarono solo delle rovine, che divennero in seguito proprietà della famiglia Acciaiuoli, famosa per la sua ricchezza e potere, e per i suoi legami di parentela con importanti personaggi dell'epoca: gli Acciaiuoli riedificarono il castello in rovina, aggiungendo inoltre, al complesso architettonico restaurato, in un momen-

to di grande fortuna della famiglia, nel Trecento, l'ambiziosa torre che riproduceva quella di Palazzo Vecchio a Firenze: un segno palese di potere, e quasi una sfida ai fiorentini.

Caduta in disgrazia la famiglia Acciaiuoli, Montegufoni sfuggì alla confisca grazie all'intervento di un alto prelato, cardinale, loro parente, ma il castello restò per vari anni praticamente disabitato e in rovina per tornare al suo splendore nel Cinquecento, quando venne restaurato e divenne il punto di ritrovo di numerosi artisti toscani e dell'alta società fiorentina. Venduto alla fine del Settecento dagli Acciaiuoli a una famiglia locale, fu da questa acquistato da Sir George nel 1910, che lo trovò in pessime condizioni, ma la sua posizione, la sua imponenza e severa bellezza affascinarono Sir George, che non seppe rinunciarvi anche se, come scrisse a Osbert, "apart from its romantic interest, it is as good as it returns five per cent", e necessitava di una grande quantità di denaro per restaurarlo, migliorarlo e renderlo abitabile. Infatti anche se il tetto era in perfetto ordine, come scrisse Sir George, e "the drains can't be wrong, as there aren't any", erano necessari un'infinità di lavori e di cambiamenti, a cominciare dai giardini che erano incolti, e occupati dai figli dei contadini che vi scorrazzavano insieme agli animali da cortile, tra arbusti e erbacce. Nonostante questo, Sir George affrontò la sfida, colpito, come ebbe a riconoscere, anche dalle analogie tra le vicende delle due famiglie, sia pure diversissime e a distanza di secoli, degli Acciaiuoli e dei Sitwell: ambedue collegate al commercio dei metalli, colpite da tracolli economici, ma tornate alla ricchezza e alla grandezza, dotate di parentele prestigiose nella Chiesa, e legate a due case, che, sia pur lontane e diversissime, presentavano caratteristiche simili: severe, isolate, ma resistenti nel tempo; imbevute di storie familiari simili e di leggende, teatro di eventi legati a trasformazioni storiche e culturali evidenziate anche dalle sovrapposizioni di stili architettonici.

Soprattutto, però, Sir George fu attratto dalla bellezza e dal fascino del maniero e del luogo, e dai suoi giardini, che possedevano quell'aria di "neglect" e "desolation" che tanto amava, quelle statue mutilate e erose dal tempo e dalle intemperie, "fluteless Pans, headless nymphs and unarmed Apollos", che evocavano storie e glorie antiche, di un



altro mondo, tipiche dell'Italia, in cui anche le rovine erano scaldate dal sole, l'aria dorata era senza traccia di fuliggine, e tutto era immerso, come ebbe a commentare Lord Acton, in un'atmosfera poetica interamente *sui generis*. E proprio dai giardini Sir George inizia la sua ricostruzione e trasformazione di Montegufoni, la sua Renishaw mediterranea. Dopo avere disegnato, con incessanti ripensamenti e cambiamenti, un giardino "all'italiana" a Renishaw, nel Derbyshire, in un curioso scambio e con una significativa identificazione tra le due residenze, Sir George crea un giardino "gotico" nel bel mezzo della Toscana. Cancella appezzamenti coltivati a grano e ortaggi, pianta alberi, tra cui un gran numero dei tipici cipressi toscani, ricopre di fiori pendii e parterre, popola di statue, e di due enormi leoni e gigantesche palle di cannone di pietra, le zone che circondano il castello, come evocazione di atmosfere medievali, costruisce una limonaia, tipica delle ville fiorentine, nel punto più soleggiato, e, forse in emulazione e imitazione della famosa grotta medicea di Boboli a Firenze, o anche di quella che a Versailles è ispirata ugualmente alla storia di Latona e di Giove narrata da Ovidio, fa costruire una magnifica e elaborata grotta di stile – soprattutto – barocco, con il pavimento a mosaico, il soffitto affrescato, pregevoli statue e raffinate decorazioni.

In quello che chiamò il "Giardino del Cardinale" (in ricordo del salvatore del Castello, ma anche delle visite giovanili al parente Arcivescovo di Lambeth Palace, con un'ulteriore associazione e identificazione – e conciliazione – tra i due "luoghi" e le esperienze della sua vita), Sir George era solito sedersi su una sedia di vimini, nel profumo delle rose e dei glicini, "like some letter-day Pan", come scrive Edith, ma anche come un Signore medievale o Rinascimentale, che dall'alto ammira il suo feudo e le sue proprietà. Intorno, infatti, e al di là delle terrazze e dei cortili accuratamente restaurati, Sir George poteva intravedere le case dei contadini, anche queste fatte da lui ricostruire, e il villaggio, da dove, nelle sere d'estate, salivano al castello i suonatori della banda da lui formata – a cui aveva donato gli strumenti e chiamata scherzosamente Montegufoni Philharmonic Orchestra – per cantare serenate o accompagnare con la musica i balli e le feste.

Persino Osbert, ironico e scettico, prima di stabilirvisi definitivamente, dopo la morte del padre, poco disposto ad abbandonare per Montegufoni, anche se per poco, la vita mondana di Londra, le sue frequentazioni nobili, i teatri e le mostre, rivela di essere incantato, nei tiepidi giorni di settembre, dalla scena della vendemmia, tra i colori della frutta, il profumo del mosto e il suono delle voci, al calore del sole.

A Montegufoni, l'arte intensificherà, con tipica, felice commistione, la fusione tra passato e presente, antico e moderno, natura e cultura, Inghilterra e Italia, attraverso l'opera che, d'accordo con il padre, Osbert e Sacheverell (che originariamente aveva proposto Picasso) commissionano, all'artista futurista italiano Gino Severini, un affresco per una sala del castello. Ispirandosi alla *Commedia dell'Arte*, ma tenendo presente Montegufoni e il paesaggio che lo circonda, Severini dipinge una scena incantevole, piena di evocazioni e richiami artistici, dove tre musicanti, Arlecchino, Beppe Nappa e Tartaglia, che, pur languidi e persino irreali, richiamano i suonatori della banda locale, sembrano danzare al suono dei loro stessi strumenti, sullo sfondo di colline, cipressi e oliveti.



*Gino Severini, Arlecchino, Beppe Nappa e Tartaglia.*

L'affresco incantò Sir George che volle chiamare la sala "The Hall of Masks" e la considerò in seguito un suo spazio privato, dove rivivere, all'interno, l'esperienza panica della natura e le sue fantasie.

Durante la Seconda Guerra mondiale, si ha, a Montegufoni, un imprevisto ritorno all'arte del passato e alla, sia pur segreta, celebrazione di opere antiche, che, in qualche modo, completa la fusione tra epoche, stili, di cui, in tutti campi, gli eccentrici e geniali Sitwell furono maestri: infatti fu nel castello che preziosissimi capolavori – di Botticelli, Paolo Uccello, Cimabue, Giotto e Raffaello – furono nascosti, sia alle SS tedesche sia alle truppe alleate, che pure, ignare, vi soggiornarono, prima di essere restituite, con immensa gratitudine per la famiglia Sitwell, ai minacciati musei fiorentini e al mondo.

## Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. *The Sitwells and the Arts of the 1920s and 1930s*. Catalogo della mostra tenuta alla National Portrait Gallery di Londra dall'ottobre 1994 al gennaio 1995. London: National Portrait Gallery Publications, 1994.
- Bradford, Sarah. *Sacheverell Sitwell: Splendours and Miseries*. New York: Farrar & Strauss, 1993.
- Campbell, Katie. *Paradise of Exiles*. London: Lincoln, 2009.
- Cevasco, George. *The Sitwells: Edith, Osbert and Sacheverell*. Boston: Twayne, 1987.
- Elborn, Jeffrey. *Edith Sitwell: A Biography*. London: Sheldon, 1981.
- Fitfoot, Richard. *Bibliography of Edith, Osbert and Sacheverell Sitwell*. London: Hart-Davis, 1963.
- Glendinning, Victoria. *Edith Sitwell: A Unicorn Among Lions*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1981.
- Greene, Richard (ed.). *Selected Letters of Edith Sitwell*. London: Virago, 1997.
- Lehmann, John. *A Nest of Tigers: Edith, Osbert and Sacheverell Sitwell in Their Times*. London: Macmillan, 1968.
- Lehmann, John. *Edith Sitwell*. London, Longman, 1952.
- Pearson, John. *Façades: Edith, Osbert and Sacheverell Sitwell*. London: Macmillan, 1978.
- Samberger, Sonia. *Artistic Outlaws*. Munster: LIT, 2005.
- Sitwell, Edith. *Façade and Other Poems*. London: Gerald Duckworth & Co., 1950.
- Sitwell, Edith. *Taken Care Of*. London: Hutchinson, 1965.
- Sitwell, Edith. *Collected Poems*. London: Duckworth, 1930.
- Sitwell, Edith. *Façade: An Entertainment*. London: Oxford University Press, 1956.
- Sitwell, Edith. *English Eccentrics: A Gallery of Weird and Wonderful Men and Women*. London: Penguin Books, 1971.

Sitwell, Edith, Osbert & Sacheverell. *Trio: Dissertations on Some Aspects of National Genius*. London: Macmillan, 1938.

Sitwell, Osbert and Sacheverell. *All at Sea*. London: Duckworth, 1927.

Sitwell, Osbert. *An Autobiography*. London,: Macmillan, 1949.



Giovanna Silvani

## Sotto il sole nero: le poesie di guerra di Edith Sitwell

Vorrei innanzi tutto chiarire la scelta del titolo: il “sole nero” si riallaccia all’unico romanzo scritto da Edith Sitwell, intitolato *Under a Black Sun* e pubblicato nel 1937, in cui la scrittrice, dedicando questa sua opera a Jonathan Swift, scrittore famoso per le sue satire sferzanti nonché per il suo umore saturnino, si richiama a una simbologia archetipica dalle origini antiche, più volte investita di significati diversi e ambivalenti. Per esempio nel *Rig Veda*, Savitri, il dio solare, è anche la divinità delle tenebre; mentre, nella mitologia cinese, si ritrova la medesima immagine del sole nero, Ho, che si connette al principio Yin, all’elemento notturno, femminile, e dunque, paradossalmente, lunare. Come rammenta Durand,<sup>1</sup> questo sole tenebroso sembra molto simile al Cronos greco, simbolo del tempo distruttore, portatore di morte (gli aztechi rappresentavano il sole nero portato sul dorso del dio degli inferi), antitesi del sole di mezzogiorno, che rappresenta il trionfo della vita.

In campo astronomico, l’immagine ritorna nella cosmologia ‘profetica’ e apocalittica fine ‘500 di Giordano Bruno, il quale, nell’opera *De l’infinito universo et mondi* pubblicata nel 1584, quasi anticipando talune delle più moderne teorie astrofisiche, descrive il sole nero come una sorta di buco nero o antimateria che inghiottirà ogni cosa: il sole, la luna e tutti i pianeti che ruotano attorno al sole.

Ma l’immagine del sole nero portatore di sventure e di catastrofi irreparabili che compare nell’*Apocalisse* (dove leggiamo, “Il sole divenne nero come un sacco di crine”)<sup>2</sup> appartiene soprattutto all’immaginario romantico, che la recupera e la rilegge in chiave non più, o non soltanto, cosmica, bensì individuale, interiorizzandola e facendone espressione di una condizione mentale oppressa dal minaccioso oscurarsi di ogni speranza. Penso, per esempio, alla poesia di

Gérard de Nerval, *El desdichado*, dove compare l'immagine del "sole nero della Malinconia", presente anche in Blake e in Foscolo; al "sole negro" evocato da Jacopo Ortis a siglare con perentorietà epigrafica la fine di ogni illusione, per citare soltanto alcuni esempi.<sup>3</sup> Si tratta, dunque, di simbolo dalle forti e molteplici suggestioni e una delle icone che ricorre con maggiore frequenza nelle poesie di guerra della Sitwell è certamente quella del sole, sia di quello naturale, creato da Dio, che dell'altro sole costruito dall'uomo, di quel globo di fuoco incandescente e abbacinante prodotto dallo scoppio devastante della bomba che ha segnato la fine di un mondo e l'inizio dell'era atomica. Mi sembra che nelle immagini sitwelliane il sole nero, assieme al suo significato di sventura e di morte, compaia, potremmo dire, come presenza non detta, ma necessariamente implicita, in quanto specularmene rovesciata a quella del sole naturale, portatore di vita.

E certo accostarsi a queste poesie significa necessariamente entrare – come puntualizza anche Stephen Spender, suo amico e ammiratore, in un saggio celebrativo del 1972<sup>4</sup> – nel mondo di un immaginario nutrito dall'intreccio e dall'amalgama delle tante fonti che la singolare sensibilità della scrittrice fece proprie. Si tratta di un materiale vastissimo che spazia dalla mitologia e dalla filosofia greca ai testi biblici, dalla lezione dei poeti metafisici alle visioni mistiche dei poeti religiosi del '600, dalla poesia romantica e simbolista alle teorie evolucionistiche e antropologiche ottocentesche, oltre che a influssi più generici, ma non meno significativi: voci poetiche del passato assieme ad altre più recenti (penso ai poeti della prima guerra mondiale, Wilfred Owen innanzi tutto), e a veri e propri prestiti testuali e fedeli transcodificazioni volutamente e facilmente riconoscibili. Questo ricco materiale eterogeneo, elaborato da una voce poetica che un commentatore non esitò a definire "mythmaker" e addirittura "cosmosmaker",<sup>5</sup> entra a far parte del suo strano mondo, costruito attorno a un corpo di immagini in cui Spender rileva una voluta artificialità, ma anche una tale ricchezza di emozioni e di partecipazione al dolore del mondo da suggerirgli un paragone che mi sembra sintetizzi perfettamente la poesia della Sitwell, specie quella della maturità artistica e umana: "It is exactly this forcing, as it were,



of blood into stone which makes her later poetry so remarkable".<sup>6</sup>

Le variazioni e gli sviluppi del percorso testuale – e intertestuale – delle poesie di guerra, procedono assieme agli avvenimenti della seconda guerra mondiale, muovendosi da un senso di morte e di dolore inconsolabile alla speranza/fede di una rigenerazione, nell'auspicata fusione di opposti apparentemente inconciliabili e nella ricerca di una "unity-in-duality", che raccoglie più di un'eco delle visioni blakiane.<sup>7</sup> Quanto alle due poesie che contengono alcune fedeli citazioni da testi marloviani, esse ci consentono di rilevare come la componente intertestuale nella poesia della Sitwell conduca a esiti inattesi e a forti suggestioni. Mi riferisco a "Serenade" e a "Still Falls the Rain", entrambe composte all'inizio della seconda guerra mondiale, la seconda nel 1940, subito dopo le prime incursioni aeree tedesche sul suolo britannico.

La contrapposizione archetipica tra luce e oscurità, simbolo del conflitto fra bene e male, è già adombrata in "Serenade: Any Man to any Woman", una triste serenata, anonima e universale, dove sono le tenebre e il senso di morte che prevalgono e impregnano l'intera composizione. Fin dall'inizio, l'icona dell'angelo nero getta la sua ombra scura sull'intera poesia ("Dark angel who are clear and straight / As cannon shining in the air, / Your blackness does invade my mind"),<sup>8</sup> così come l'ala di ferro dell'aereo portatore di morte incomberà sul mondo descritto in "The Shadow of Cain" ("And now the Earth lies flat beneath the shade of an iron wing"). Ed è il buio che predomina nelle parole che il soldato rivolge all'amata, sebbene contrastato da luci ambigualmente ossimoriche (la chiarezza dell'angelo nero, lo scintillio del cannone strumento di morte) – un'ambiguità ripetuta nella strofa finale, nel contrasto/fusione fra luce e tenebra, calore vitale e gelo mortifero ("a rainbow shining in the night; death's chill / bright summer").

In questo contesto si inseriscono le citazioni tratte dalla lirica amorosa di Marlowe, "The Passionate Shepherd to his Love"; i versi che più echeggiano il *refrain* marloviano ("Come with me and be my love / Then live with me and be my love") si ritrovano nella penultima stanza ("Then die with me and be my love"), dove

il totale rovesciamento di senso, la sostituzione dell'invito amoroso con uno di morte, suggerisce, potremmo dire, un'operazione post-moderna *ante litteram* attuata dalla Sitwell tramite un prestito che, capovolgendo il significato della lirica pastorale elisabettiana, si fa strumento di condanna amarissima dell'assurdità della guerra. Una tecnica di inversione ironica su cui si articola l'intero componimento, nell'imitazione dell'uso del tempo futuro, il tempo utopico del desiderio che appartiene, com'è noto, al canone marloviano ("And we will sit upon the rocks", "And I will make thee beds of roses", "the shepherd-swains shall dance and sing"), qui recuperato con implicazioni lugubri e inquietanti ("I'll woo you with a serenade- / The wolfish howls the starving made; / And lies shall be your canopy / To shield you from the freezing sky"). Nel freddo e nel buio della trincea avviene una completa trasformazione di codici e si spengono le immagini fiorite degli amori pastorali, lasciando il posto al "new Paradise" dello scenario bellico, dove la sinistra assonanza fra "grave" e "grove" ("The grave shall be your shady grove"), sigilla la definitiva vittoria della morte sulla vita.<sup>9</sup> Tuttavia, sebbene siano qui le tenebre a trionfare, la presenza della luce ("a rainbow shining in the night"), suggerisce una dialettica creativa dove, come in ogni crescita organica, la morte è vista come inseparabile dalla rinascita, così come in ogni fase dell'evoluzione umana buio e luce si compenetrano. Nel ventre/tomba della natura gli opposti si fondono e la redenzione è già implicita nella caduta e nell'espiazione.

La catena isotopica di luce e ombra che controlla le alternanze cicliche del tempo naturale, così come quelle della storia dell'uomo, si impreziosisce talora di colori e di immagini gemmate che rivelano l'influenza che l'antica poesia inglese esercitò su quella della Sitwell, drammaticamente attualizzata dallo sfondo insanguinato della seconda guerra mondiale. La vivida cosmologia sitwelliana riconduce nel contesto così diverso, eppur semanticamente affine, delle grandiose visioni cosmiche frequenti nel teatro marloviano, e ancor prima, delle esuberanti, coloratissime immagini del poeta scozzese William Dunbar che, all'inizio del '500, nel lungo poema *The Golden Targe*,<sup>10</sup> ci consegna questa preziosa descrizione del mondo naturale:

The crystal air, the sapphire firmament,  
 The ruby skies of the orient  
 Cast aerial beams on emerald boughs green  
 With purple, azure, gold and gules gent.

Non mi pare azzardato rilevare analogie fra questi e altri versi son-tuosi del poeta tardo-quattrocentesco con quelli in cui la Sitwell de-scrive il mondo sconvolto dallo scoppio della bomba in uno dei tre poemi atomici, “The Shadow of Cain”; un mondo capovolto, come suggerisce la catena dei significanti estraniati dal loro primo signifi-cato, dove migliaia di soli ardenti (“vermilion suns”), sembrarono cadere sulla terra con tutto il loro peso iperbolico, e la terra sollevar-si, e dove l’aria irrespirabile è squarciata da “emerald thunders” e da “great rainbows of emeralds”, offrendo uno spettacolo grandioso e terribile.

Dunque, nonostante l’insistente presenza di immagini legate alla luce e all’oscurità, al chiaro e allo scuro, l’universo poetico della Sitwell non è in bianco e nero: fra tutti i colori che lo accendono di strani bagliori, quello che predomina e lega fra loro le poesie della guerra, e soprattutto gli “atomic poems” è certamente il rosso, già segnalato in “Serenade” ( si vedano i fiumi di sangue che scorrono nel “new Paradise” che il soldato descrive all’amata), e ancor più drammaticamente evocato in “Still Falls the Rain”, ritenuto da mol-ti commentatori come una delle poesie di guerra più intense mai scritte. Qui, in mezzo a questa pioggia che è al contempo reale e metaforica (pioggia invernale, pioggia di bombe e di sangue) com-paiono per la prima volta le figure bibliche più volte poi citate nelle poesie atomiche: Caino, Epulone, Lazzaro, Cristo, eterne icone bi-bliche del bene e del male, la cui portata simbolica è enfatizzata dal-la potenza suggestiva dei versi, martellati dalla ripetizione ossessiva del cupo *refrain* – “Still falls the rain” –, e ritmati dall’alternanza di esametri e pentametri dai frequenti *enjambements* e da frasi concise, essenziali.<sup>11</sup>

Le rime alternate della prima strofa ci introducono subito nella tragica atmosfera che avvolge l’intera composizione:

Still falls the Rain –  
 Dark as the world of man, black as our loss –  
 Blind as the nineteen hundred and forty nails  
 Upon the Cross.

Riemerge il sema del buio immediatamente affiancato dal rosso del sangue che sgorga dalle ferite di Cristo (“Still falls the Blood from the Starved Man’s wounded Side”), e da quelle dei soldati morti sui campi di battaglia (“In the Field of Blood”); l’oscurità è rischiarata dal bagliore del sangue di Cristo che incendia il firmamento, e le parole sono le stesse che pronuncia Faust nell’ultimo monologo del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe (“O I’ll leap up to my God! Who pulls me down? / See, see where Christ’s blood streams in the firmament!”). Il fuoco e la luce che Cristo (“the fires of the world”) ha sparso assieme al suo sangue, come promettono le iterazioni anaforiche, offrono a un’umanità sofferente e malvagia un amore che non verrà mai meno (“Still do I love, still shed my innocent light, my Blood, for thee”).

Le immagini luminose e redentive, testimonianza di una caparbia affermazione di fede, le immagini di sangue e di fuoco che ricorrono nella tessitura simbolica delle poesie di guerra rammentano la qualità visionaria e l’impulso verso l’astrazione del poeta religioso secentesco, Richard Crashaw, nei suoi *Teresa Poems*,<sup>12</sup> testimonianza della sua appassionata venerazione nei confronti della santa di Avila. E a ragione, nel commentare l’incidenza delle immagini del sangue e del fuoco nella scrittura poetica di Crashaw, Mario Praz ebbe a rilevare le affinità che la legano, in un contesto non più spirituale, ma fortemente sensuale, a quella di Algernon Charles Swinburne: “Il sangue del martirio d’amore, il vino dell’ebbrezza dei sensi, il fuoco del furore dionisiaco del cantore di *Anactoria*, il sangue del martirio religioso, il vino della celeste vendemmia, il fuoco del fervore estatico del cantore di Santa Teresa”.<sup>13</sup> E non è neppure arbitrario rammentare anche gli influssi swinburniani nella poesia della Sitwell, grande ammiratrice del cantore di *Anactoria*. Penso soprattutto all’atmosfera soffocante e infuocata di “*Laus Veneris*”, del regno di Venere dominato dall’arsura devastante della fiamma dell’eros che consuma

Tannhäuser. Ma se le immagini di sangue e di fuoco possono evocare le costellazioni simboliche swinburniane, nella trama delle poesie di guerra esse si spogliano di ogni suggestione sensuale, esibendo soltanto una brillantezza febbrile e mortifera.

Nelle poesie atomiche la striscia rossa del sangue riappare invadendo sempre più lo spazio poetico, specie in “The Shadow of Cain”, la più potente delle tre composizioni che, partendo dal tragico scenario dello scoppio della bomba (la Caduta dell’uomo) conduce a un sofferto volontarismo della speranza di redenzione. La prima poesia, “Dirge for the New Sunrise”, composta, come indica il sottotitolo, *Fifteen minutes past eight o’ clock, on the morning of Monday the 6th of August 1945*, ossia quindici minuti dopo lo scoppio della prima bomba atomica, si apre e si chiude sotto il segno dell’orrore. Il trauma della notizia ha dilaniato il cuore del poeta assieme al ventre della terra, profanata come Nerone profanò il grembo di sua madre “to know the place where he was conceived”; ogni certezza è infranta, la stessa fede in Cristo in precario equilibrio sull’abisso scavato dalla bomba:

Bound to my heart as Ixion to the wheel,  
Nailed to my heart as the Thief upon the Cross,  
I hang between our Christ and the gap where the world was  
lost.

Il cuore è qui l’immagine dominante – assieme a quella del sole – e, come in precedenti composizioni religiose, l’icona tratta dalla tradizione cristiana rappresenta il fulcro dell’Essere, la sua vita interiore, la sua sostanza divina, ma al cuore dei santi e dei martiri palpitanti di amore per Cristo, si è sostituito il cuore del poeta inchiodato alla croce, il cuore dell’uomo che non batte più (“The ghost of the heart of Man”, “Gone is the heart of Man”), soffocato dalla sozzura del male (“the filth in the heart of Man”). Nel deserto di Hiroshima, nel deserto dell’anima, si aggirano unicamente mitiche figure di assassini grondanti sangue: “red Cain”, “still redder Nero”; e su questo paesaggio postatomico trionfa la luce malata del “phantom Sun”, il sole sterile della bomba costruita dall’uomo che ha assassinato il sole

naturale, portatore di vita e di fertilità (“the murdered Sun”): questo è il nuovo sole, rosso come il fuoco che da esso si sprigiona, come il sangue dell’uomo versato dall’uomo e il sangue di Cristo versato per l’uomo. E la luce e il calore insopportabile di questo terribile sole atomico avvolgono un mondo privato di senso, un mondo capovolto dove le vittime offrono un esempio tangibile dell’atrocità racchiusa nella sintesi ossimorica (“The living blind and seeing Dead”). E certo il nucleo profondo del sole atomico è rosso nella superficie visibile, ma il suo nucleo micidiale è nero come il lutto, come la notte che avvolge il mondo e il cuore dell’uomo.

In “The Shadow of Cain” la voce poetica tenta un’elaborazione di questo lutto, una risposta razionale e insieme fideistica in grado di fronteggiare e di controllare il terribile shock che seguì l’esplosione della bomba, attraverso un racconto sinottico della storia naturale del nostro pianeta fin dai primordi, che si appoggia a diversi testi scientifici ben noti alla Sitwell. Ispirandosi a trattati scientifici ottocenteschi, Sitwell intende recuperare una nuova integrazione, nell’era atomica, fra organico e inorganico, biologia, fisica ed etica, e utilizza strategicamente l’alchimia e altre scienze del passato per condannare la divisione fra mondi organici e inorganici che ha condotto la moderna fisica atomica a esiti letali. La scissione dell’atomo che lei stessa negli anni ‘30 aveva utilizzato come metafora della potenza del Modernismo nella sua autobiografia, viene categoricamente rifiutata: “The Primal Matter / Was broken, the womb from which all life began”). La nuova alchimia elaborata dalla fisica atomica può danneggiare e trasformare lo stesso codice genetico dell’uomo attraverso malattie da radiazione, cancro, malformazioni (“[...] The Condemned of Man, who wear as stigmata from the womb / The depression of the skull as in the lesser / Beasts of Pray, the marks of Ape and Dog, / The canine and lemurine muscle...the pitiable, the terribile, / The loveless, whose deformity arose / Before their birth [...]”). Perciò la Sitwell ritorna agli antichi alchimisti, a Paracelso, medico e alchimista rinascimentale, per il quale l’alchimia aveva proprietà terapeutiche: l’oro è la quintessenza metaforica del sole, dunque della vita (“But Gold shall be the Blood of the World”), è

collegato alla cura della lebbra, una malattia che fa marcire il corpo, così come le radiazioni bruciano la carne (“the leprous Sun”) e, infine, si identifica con Cristo (“He spoke of our Christ and of a golden love”).

Il lungo poema inizia con la descrizione dell’era glaciale e termina con l’orrenda visione degli effetti prodotti dal calore insopportabile sprigionato dallo scoppio della bomba; le immagini delle prime strofe sono dominate dal sema del freddo, di quell’antico gelo di morte (provocato “from some primeval disaster in the heart of Man”), di quel Nulla da cui tuttavia nacque una nuova vita (“the Cold is Zero - / The Nothing from which arose / All being and all variation...”).<sup>14</sup> Lo sfondo di questo freddo intenso è – ancora una volta – ravvivato da immagini insolite, luci e gemme coloratissime (“blue rays”, “the purple perfuse”, “sapphire”, “zircon”, “a continent of turquoise”), in apparenza incongrue in quel panorama di morte, ma in realtà, per la scrittrice, parte indissolubile delle cicliche e necessarie metamorfosi naturali, delle trasformazioni geologiche che sempre portano l’impronta del disegno divino. E proprio per questo le immagini della seconda parte, dove assistiamo a una vera e propria alluvione tropica del colore rosso, nelle varie accezioni di calore, sangue, fuoco (“red bud”, “the heat in the winged seed”, “the fire in the blood”, “Gold shall be the blood”, “the texture”, “smell”, “warmth”, “colour of the blood”, “the seas of blood”, ecc.) sono soltanto apparentemente in contrasto con quelle della prima parte: dal cataclisma dell’olocausto atomico l’uomo verrà rigenerato, nascerà a nuova vita: questi i versi che sigillano la fine del poema “And yet - who dreamed that Christ has died in vain? / He walks again on the Seas of blood, He comes in the terrible rain”.

Con questa visione apocalittica e insieme salvifica, enfatizzata dall’iperbolica immagine dei “mari di sangue”, la poesia si conclude dunque nella convinzione della necessità di una pacificazione dei contrari su cui si decide il destino dell’uomo. I versi finali, fondamentali in quanto ultimo tassello di un complesso e spesso biforcuto sistema di significazione, profetizzano una difficile salvezza nata dal sangue, e auspicano il ritorno del sole naturale, il sole della vita che

è stato assassinato (“our Sun is gone, the murdered Sun”), in quella “tremendous Spring”, lasciando, appunto, un sole malato (“the leprous Sun”). La speranza risiede solo in Cristo, al quale è dedicata la terza poesia atomica, “The Canticle of the Rose”, dove ancora gli emblemi cristiani (la rosa, il cuore) si raccolgono a formare l’immagine del Cristo, unica luce del mondo (“ineffable bright / effluence of bright essence”), fonte di calore vitale che vincerà il freddo del cuore dell’uomo (“the ultimate Fire / Who will burn away the cold in the heart of Man”). La qualità visionaria dell’universo sitwelliano,<sup>15</sup> sempre esibita ed enfatizzata da un linguaggio colto e complesso, ricco di simboli e di echi letterari e dotato di un’insolita forza evocatrice, si coagula infine nell’immagine consolatoria e vincente del Cristo-Sole che saprà sconfiggere infine il sole nero della disperazione e della morte.



## Note

- 1 Durand, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Edizioni Dedalo, 1996, p. 72.
- 2 *Apocalisse* 6, 12.
- 3 Tuzet, Hélène. "L'image du soleil noir", in *Revue des sciences humaines* 88 (1957), pp. 479-502.
- 4 Spender, Stephen. "Images in the Poetic World of Edith Sitwell", in *A Celebration for Edith Sitwell on the Occasion of her first Visit to the United States*. José Garcia Villa (ed.). Freeport: Books for Libraries Press, 1972, pp. 11-19.
- 5 Cfr. Ower, John B. "A Golden Labyrinth: Edith Sitwell and the Theme of Time", in *Renascence: Essays on Values in Literature* 26 (1974), pp. 207-217.
- 6 Cfr. *A Celebration for Edith Sitwell on the Occasion of her first Visit to the United States*. Cit., p. 12.
- 7 Diversi sono gli accenni all'opera di Blake nelle lettere della Sitwell che testimoniano la sua ammirazione per il poeta romantico e significativo è anche il suo articolo entusiasta sulla "Fearful Symmetry", pubblicato nello *Spectator* del 10 marzo 1947, p. 466.
- 8 Sitwell, Edith. *Collected Poems*. London: Macmillan, 1958, p. 276. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.
- 9 "Serenade" è una canzone di amore e di morte in cui non sono forse nemmeno estranei echi di antiche ballate, dove il fantasma dell'amante morto ritorna per portare con sé nella tomba la donna amata: penso, per esempio, alla "Lenore" di Gottfried August Bürger, nonché alle sue versioni inglesi certamente non ignote all'autrice: "Sweet William's Ghost", la famosa ballata molto amata da sir Walter Scott, stampata in *The Tea-Table Miscellany* di Allan Ramsay, nel 1740, e poi ancora nelle *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy del 1765.
- 10 Cfr. *The Poems of William Dunbar*. W. M. Mackenzie (ed.). Edinburgh: Porpoise Press, 1932.

- 11 Cfr. le parole della Sitwell nell'introduzione alle sue poesie "Rhythm is one of the principal translators between dreams and reality [...] It shapes and gives new meaning", in *Collected Poems*. Cit., p. XV.
- 12 Cfr. le parole della Sitwell nell'introduzione alle sue poesie: "Rhythm is one of the principal translators between dreams and reality [...] It shapes and gives new meaning", in *Collected Poems*. Cit., p. XV.
- 13 Si veda soprattutto l' "Hymn to St. Teresa", contenuto nella raccolta *Steps to the Temple* del 1646.
- 14 Praz, Mario. "The English Emblem Literature", in *English Studies* 16 (1934), pp. 129-140.
- 15 Si confrontino le idee espresse da Lorenz Oken, matematico e fisico tedesco della prima metà dell'800 da cui certamente attinse la Sitwell.

## Riferimenti bibliografici

- Crawshaw, Richard. *Steps to the Temple*. London: Humphrey Moseley, 1646.
- Dunbar, William. *The Poems of William Dunbar*. W. M. Mackenzie (ed.). Edinburgh: Porpoise Press, 1932.
- Durand, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Edizioni Dedalo, 1996.
- Ower, John B. "A Golden Labyrinth: Edith Sitwell and the Theme of Time", in *Renascence: Essays on Value in Literature* 26 (1974).
- Praz, Mario. "The English Emblem Literature". *English Studies* 16 (1934).
- Sitwell, Edith. *Collected Poems*. London: Macmillan, 1958.
- Tuzet, Hélène. "L'image du soleil noir". *Revue des sciences humaines* 88 (1957).
- Villa, José Garcia. *A Celebration for Edith Sitwell on the Occasion of her first Visit to the United States*. Freeport: Books for Libraries Press, 1972.



Tiziana Masucci

## La Firenze di Violet Trefusis



*Violet Trefusis.*

“Non vedo l’ora di immergermi nelle strade di Firenze per decifrare a uno a uno i suoi odori confusi: pelle conciata, olio sfrigolante, formaggio stagionato, urina, e caffè”.<sup>1</sup> Così annotava sul suo diario Violet Keppel (in seguito Trefusis). È la prima volta che visita la città ed è subito interessata a cogliere l’essenza di ciò che è più facile sentire che conoscere, o per dirla con John Keats, “heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter”.<sup>2</sup>

Il suo sguardo non si sofferma sulla bellezza delle opere d’arte, la scruta nei volti della gente comune. Crede di riconoscere in un portalettere i lineamenti di Bronzino; nei bambini l’armonia di Verrocchio.

Ha solo sedici anni ed è già “cosmopolitan and exotic with a vivid intelligence”,<sup>3</sup> come la definisce Osbert Sitwell; ha scelto la Francia come patria di adozione, parla diverse lingue tra cui l’italiano, ha una vivace curiosità intellettuale e un infallibile *quick eye*. E, soprattutto, ha le idee chiare sul suo destino: “I came into the world to write novels”.<sup>4</sup>

Essere nata a Londra nel 1894 in una famiglia aristocratica con una madre di grande personalità e di rinomata influenza quale era Alice Keppel farebbe presupporre per la giovane Violet un percorso naturale nella dorata *High Society* britannica; invece, poco più che ventenne, prende con coraggio le distanze dal mondo che la madre rappresenta. “Voglio schiaffeggiare le Convenzioni”,<sup>5</sup> tuona contro quella società troppo ossessionata a *to keep up appearances*. Si sente una “zingara in un mondo di gentaglia perbene”<sup>6</sup> e si trasferisce a Parigi.

Nel giro di pochi anni diventa Madame Violette Tréfusis: “anglaise par naissance, française de coeur”.<sup>7</sup> A Parigi frequenta gli intellettuali della Académie Française, il salotto eclettico della Principessa di Polignac e, nel secondo dopoguerra, è parte integrante dell’*intelligenza* francese. Plon e Gallimard sono gli editori dei cinque romanzi che scrive in francese; quattro sono quelli che, invece, scrive in inglese e che vengono pubblicati in America e in Inghilterra.<sup>8</sup>

Su suggerimento di Marcel Proust acquista una torre medievale a Saint-Loup-de-Naud nell’Ile de France a cui lo scrittore si è ispirato nella *Recherche* e la trasforma in un salotto artistico dove si incontrano Colette, Jean Cocteau, Anna de Noailles; musicisti quali Francis Poulenc, Arthur Rubinstein; ma anche stilisti come Elsa Schiaparelli e Christian Dior; politici come Gaston Palweski, Paul Morand e, tra i più assidui, il Presidente François Mitterrand.

La sua attività di *femme des lettres* si amplia con la collaborazione a *Le Temps* e a *La Revue de Paris*. Quando Parigi viene occupata dai nazisti, ritorna a Londra e collabora con la rivista *Horizon* di Cyril Connolly; inoltre lavora alla BBC Radio France per sostenere il governo De Gaulle e France Libre. Questo impegno le varrà nel 1953 la *Legion d’honneur*.

Con la Francia, dunque, è un amore corrisposto e consolidato ma non è da meno quello con l'Italia che, nel 1960, le riconosce l'onorificenza di Commendatore della Repubblica, "per la sua attività di scrittrice e per l'attaccamento dimostrato al nostro Paese".<sup>9</sup>

L'attaccamento è soprattutto a Firenze, poiché Violet Trefusis ha vissuto a Villa dell'Ombrellino a Bellosguardo, la stessa villa dove Galileo Galilei aveva scritto *I Dialoghi sui massimi sistemi* e dove Ugo Foscolo aveva composto *l'Inno alle Grazie*. Clara Schumann e Florence Nightingale avevano passeggiato lungo quei viali puntellati di cipressi nell'immenso giardino che, solo con l'intervento successivo di Cecil Pinsent voluto da Alice Keppel che acquista la villa nel 1927, diventa un trionfo di "ordre et beauté, luxe, calme et volupté".<sup>10</sup>

L'Ombrellino non è solo una "plaga privilegiata" per illustri soggiorni al pari delle altre ville sulle colline fiorentine; per oltre cinquant'anni fino al 1972, anno della scomparsa della scrittrice, è una meta internazionale di scambi culturali, un crogiuolo di lingue dove le differenze sono considerate un arricchimento, mai una complicazione.

Oltre alle bellissime terrazze infiorate di iris, gardenie e bougainville, dove anche Winston Churchill si cimenta nell'arte pittorica,<sup>11</sup> il vero fiore all'occhiello della villa è la vista di Firenze tra le più "dramatic and superb". Quella vista rispecchia, simbolicamente, lo sguardo panoramico che la scrittrice ha della città. Così la descrive nel suo *Prelude to Misadventure*:

The Dome of the Cathedral, the Battistero, the predatory hawk-like silhouette of the Palazzo Vecchio, the sprawled beautifully composed town which hung back from the Arno's nonchalant escape into the greenest of pastoral landscapes. Everywhere, the punctuation of cypresses, with here and there a stab of purple bougainvillea, gave the right value to a church and campanile.<sup>12</sup>

Una visione aperta rispetto a quella circoscritta a cui ci hanno abituato alcuni scrittori britannici: "Florence is my chimney-corner",<sup>13</sup> scriveva Elizabeth Barrett Browning.

Nel 1921, mentre soggiorna con la madre a Villa dell'Imperialino, Violet Trefusis fa una considerazione che risulterebbe blasfema alle orecchie di una Elizabeth Barrett Browning o di una Vernon Lee: "Oh, those smug little hills dotted over with villas!"<sup>14</sup> Le *smug little hills* sono le stesse che hanno fatto sospirare ad Anatole France: "Le dieu que fit les collines de Florence était artiste"<sup>15</sup>.

Credo che Violet Trefusis sia stata una delle poche inglesi a osservare Firenze senza riversare su di essa il tipico 'stordimento estetico'.

In *A Room with a View* di E. M. Forster, Lucy, la giovane protagonista, appena arriva nella pensione sul Lungarno, esclama: "I have a view! I have a view!"<sup>16</sup> Niente a che vedere con Carolyn di *Hunt the Slipper* di Violet Trefusis, che sbotta:

I hate the View. It's like a tyrannical old relation with an ear trumpet. You are hardly inside the house when off you're dragged out to look at it and the View strains its ear to catch what you say about it. How I approve of the young man who was in Florence for a week without making any comment. He just pointed to the Duomo and said: 'what's that hump?'<sup>17</sup>

E. M. Forster è un ottimo esempio per mostrare come la visione britannica di Firenze, almeno quella letteraria, nasca, il più delle volte, dal timore che la realtà rovini la visione artistica. Un timore che si innesta, a mio avviso, su un disinteresse di fondo nei confronti di qualsiasi altra cultura.

Nella letteratura su Firenze, la città ha spesso connotazioni grottesche, ambigue, misteriose, quasi che a ogni angolo buio sia in agguato un pericolo per l'incauto straniero. Pertanto, è necessaria una soluzione: "to looking from an enclosed world out towards a freer one". Un luogo delimitato – la stanza – sicuro dal contatto *profano* con l'esterno brulicante e ignoto Solo in una posizione protetta è possibile allungare lo sguardo all'infinito e conoscere: "Watch but do not touch!", come davanti a un'opera d'arte.

In tal modo, ognuno di questi scrittori fa propria Firenze senza che Firenze ne sia consapevole. La città è destinata alla sola contemplazione. Esattamente il contrario di quello che dice Violet Trefusis,



“a glimpse is better than contemplation”,<sup>18</sup> indicando una velocità mentale che non vuol dire superficialità bensì curiosità.

Il bello sguardo di Violet Trefusis non è, dunque, quello degli *infatuated aliens* anche perchè non si è mai sentita una *alien*, immersa com'era nella dimensione locale. A frequentare la sua villa sono stati anche gli aristocratici fiorentini: i Gondi, i Fioravanti, i Franchetti, i Pucci, i Ricasoli, i Visconti, gli Antinori, i Neri-Capponi, i Ruccellai, e i notabili della città quali Piero Bargellini, Pietro Annigoni, Roberto Papi, i Cantagalli, Carlo Placci...

È evidente che a Firenze non sia stata una *guest* ma una *hostess* che si è legata alla città con umiltà e empatia. In altre parole, “she doesn't look out the window, appreciates the scenery and disdains the people”.

I numerosi residenti stranieri, pur esprimendo la loro riconoscenza a Firenze, hanno giudicato gli italiani distratti e ignoranti, inconsapevoli dei tesori che possiedono. Una considerazione che potrebbe anche rispondere al vero; la ragione principale che determina tale atteggiamento ipercritico ce la suggerisce D. H. Lawrence: “Gli inglesi hanno l'aria di appartenere a una razza superiore”.<sup>19</sup>

Questa è la linea di demarcazione tra la colonia inglese di Firenze e Violet Trefusis che dichiara: “Mi piacciono i fiorentini per mille ragioni: l'intransigenza, il rispetto di certe tradizioni, il sarcasmo, il piacere della vita e la abilità che hanno nell'artigianato”.<sup>20</sup>

Firenze è inscindibile dai fiorentini. È la verità dalla quale gli *infatuated aliens* rifuggono; parte integrante, invece, del legame tra la città e Violet Trefusis. Le risulta semplice entrare in sintonia con Firenze perché condivide con i fiorentini la propensione alla go-liardia e al sarcasmo che nasconde un'innata amarezza. Le è anche familiare quel pessimismo di Michelangelo secondo cui, “la vita è scoperta dell'universale inutilità”.<sup>21</sup> Ma è proprio questa *attitude* la sua forza. Godendo di uno status di benessere e vivendo in un clima favorevole non si chiude in un eremo, affronta la realtà a viso aperto e con *floating lightness* perché ha un'arma infallibile: l'ironia. L'ironia abbatte ogni barriera, abbassa le difese in quanto riesce a trovarne subito il punto debole.

Il *wit* di Violet Trefusis non è dogmatico; è legato al rinnovamento, al nuovo, all'avvenire. L'ironia è l'arma della libertà, dice Bachtin, ma è anche una forma latente di critica.

Non può che essere l'ironia la chiave di lettura della trasposizione letteraria della Firenze di Violet Trefusis nel suo romanzo *Pirates at Play*, ovvero, *I Papagalli sull'Arno*, come ho scelto di tradurre il titolo.



Il romanzo racconta della bella e aristocratica Elizabeth di Canterdown spedita dai suoi genitori a Firenze per imparare l'italiano. Il padre, il tipico lord inglese, non è molto d'accordo: “Nessuno vuole sapere come si dice in italiano *Step this way, please*”.<sup>22</sup> A ospitarla saranno i Papagalli il cui capofamiglia, Amadeo, è il dentista personale del Papa.

Per tale privilegio ha ricevuto il titolo di “conte papale” che sia Artemisia che i figli bellissimi – Leone, Ugo, Mario, Guido e l'ambiziosa, nonché affascinante Vica – ostentano con orgoglio. L'unico a non curarsene è Rigo, il fratello nano, l'artista di casa, che trascorre il tempo a cantare le rime di Lorenzo il Magnifico e a suonare la chitarra nella *buca* del suo amico Beppino.

L'arrivo della giovane inglese sconvolge la dorata *routine* dei Papagalli e li catapulta in quell'ambiente nobile fiorentino in cui si muove la bizzarra Principessa Arrivamale che vive in un meraviglioso Palazzo su Lungarno con Miss Walker, la sua governante inglese e snob. La Principessa ordisce le trame più audaci per il futuro sentimentale del nipote, Gian Galeazzo de' Pardi, scapolo d'oro della città.

In una girandola di colpi di scena, fughe in Inghilterra e ritorni a Firenze, la cultura anglosassone si confronta con quella italiana attraverso un brillante gioco che la scrittrice ingaggia con il lettore. Presenta e smonta gli stereotipi che rivelano, in fondo, la rappresentazione del sé e delle proprie idiosincrasie agli occhi dell'altro:

La colonia inglese di Firenze! Chi potrebbe sperare di fare onore alla sua inzaccherata galanteria, ai suoi ostinati ideali? Vecchie zitelle in boccio devote a Firenze da quando sono venute alla luce (più di mezzo secolo fa) che guadagnano una miseria e rinunciano a tutto tranne che al tè! Man mano che passano gli anni e diventano sempre più vecchie, i loro capelli ringiovaniscono, diventano più floreali: "Fioriscono rose sulla testa di settantenni". Anche i loro occhi si rifiutano di invecchiare. Ostinatamente azzurri, sono tutto ciò che resta di quello che un tempo sicuramente è stato un viso fresco e rotondo. Svezzate a Ruskin e Vernon Lee mantengono sempre vivi i propri entusiasmi e continuano ad ammirare quello che avevano ammirato la prima volta che erano arrivate in città per istruirsi o per istruire. [...]

Ogni umile famiglia fiorentina possiede una docile *Mees* che viene considerata quasi come uno strano animale domestico. Bambini in continuo aumento vengono portati da lei come se si trattasse di una giraffa allo zoo. Restano a osservarla a bocca aperta con lo stesso timore reverenziale che si prova alla vista di un'oasi nel deserto. Mai in vita hanno visto una cosa così piatta, così arida, così segaligna. A volte arrivano lettere con il timbro di Bournemouth o di Sevenoaks. Per alcuni minuti, gli occhi azzurri, esiliatisi spontaneamente, si riscattano al ricordo di una certa sponda erbosa nel mese di giugno o di una passeggiata sul molo in una giornata ventosa, poi scorgono l'onnipresente

Duomo dalla finestra e tutto viene spazzato via d'un colpo. Un sospiro profondo e...Sì, ne è valsa la pena!<sup>23</sup>

Siamo inclini a supporre che lo stretto legame tra gli inglesi e Firenze abbia creato nel tempo una naturale e approfondita conoscenza reciproca ma, ne *I Papagalli sull'Arno*, l'autrice insinua il dubbio. Basta, infatti, scambiare i luoghi di provenienza dei personaggi per dimostrare come il reciproco contatto non oltrepassi la pacifica e cordiale convivenza.

È interessante soffermarsi su come Vica descrive gli inglesi come se non li avesse mai visti prima:

Sebbene abbiano il vocabolario più ricco al mondo usano solo cinquecento parole. Al loro difetto, insomma, corrisponde il nostro eccesso. Il loro vocabolario non è solo limitato è anche codardo...non diranno mai che uno è "dead" ma che è "passed away" o "gone over" o "passed on" [...] È molto difficile che disprezzino qualcuno. Sono troppo pigri per odiare, sarebbe uno sforzo ingente. Il clima regnante è quello di affettuosa indifferenza, non si interessano a te in modo particolare e del resto lo fanno anche con se stessi. Nutrono, invece, una grande passione per cani, uccelli e fiori. Mai fare una passeggiata con un inglese e con un cane. Non avrai modo di dire una parola.<sup>24</sup>

Quando Guido si reca in Inghilterra per la prima volta, l'impatto con il *British enviroment* è un disastro; ciononostante è sicuro di padroneggiare almeno la lingua ed esterna il suo smarrimento: "I feel outsid-a, never insid-a".<sup>25</sup> A orecchio inglese le sue parole suonano ovviamente incomprensibili. E pensare che a Firenze è talmente *British* che "The *Pipale* mi chiede sempre informazioni in inglese!",<sup>26</sup> afferma con orgoglio. Perfino le parole che credeva essere familiari gli suonano ignote. A Firenze parlare inglese "è di moda", ma perché ora gli sembra "di tagliare, comprimere in un'infelice quanto parodistica tosatura"<sup>27</sup> la lingua che credeva di conoscere?

Un'altra sgradevole sorpresa è l'inclemenza dell'*English weather*. Vica si ammala di polmonite e Guido non sa che fare. Da quando è arrivato dai Canterdown non ha smesso mai di piovere. Il giovane

fiorentino si annoia. Nel silenzio convesso della grande casa, nessuno si cura di lui. Il “dratted dago”, come lo chiama la servitù, ciondola da una stanza all'altra pensando a sua sorella e a come ritornare a Firenze quanto prima. Mosso a compassione, Charles Canterdown gli propone di fare una passeggiata nel parco:

Guido guardò il vetro della finestra sferzato dalla pioggia. Trattenne un brivido, ma accettò l'invito. Poi, d'un tratto gli venne in mente ciò che gli aveva detto il padre: ‘Gli inglesi apprezzano solo una malattia, quella che li uccide’.<sup>28</sup>

Dunque, tutto quello che i Papagalli credevano di sapere si rivela un castello di carta costruito sulle acque dell'Arno, non su quelle del Tamigi.

Possibile che tra i fiorentini e gli inglesi ci siano solo differenze? Il sorriso di Violet Trefusis si allarga in un'espressione rassicurante. Non disperate! Un punto in comune esiste: lo snobismo. La Principessa Arrivamale ne fornisce una spiegazione impeccabile:

Quando la gente smetterà di salvare le apparenze e quando gli altri smetteranno di fingere di crederci, sarà la fine della Società.<sup>29</sup>

In un suo contributo al *Dizionario dello snobismo* Violet Trefusis aveva scritto: “In Italia c'è la felicità di apparire e ciascuno fa almeno uno sforzo per *apparire* ciò che non è”.<sup>30</sup> Ed è anche il tormentone della mamma Papagalli – “Bisogna fare bella figura!” – che trova il suo esatto corrispettivo nell'inglese “Keep up appearances”.

L'unico a ribellarsi è Rigo, il *fool* della storia e, in un certo senso, l'*alter ego* della scrittrice, anche lei una *outsider*, piccola nella sua lotta contro l'ipocrisia, immensa nel suo strenuo tentativo di preservare i propri ideali e una certa onestà intellettuale. Molti l'hanno giudicata una “eccentrica”, e cos'è l'eccentrico se non un *fool*?

E Firenze?

Firenze conserva la sua essenza, un po' ripiegata su se stessa, distesa lungo il fiume, sorniona e pronta a colpire perfino in quei sorrisi accennati da cui trapela un'indulgente sfumatura beffarda.

La Firenze di Violet Trefusis, quella del romanzo, ed è così sincera da avere quasi un *after life* nella realtà quotidiana. Proviamo ad affacciarsi dal ponte Santa Trinita e vedremo Leone allenarsi in canoa. In qualche *buca* ci sembrerà di sentire Rigo strimpellare la sua chitarra. In via Maggio avremo l'impressione di riconoscere Miss Walker che trotterella, con ombrellino alla mano e cappellino a tre quarti, verso la chiesa di Saint Mark. Confusi tra i turisti su Ponte Vecchio, Vica e Guido intenti a curiosare nelle vetrine dei gioiellieri. Ci sorprenderemo ad ammirare le colline di Bellosguardo mentre la *spider* di Gian Galeazzo sfreccia lungo i tornanti.

Meno spensierato ma degno di nota è stato l'impegno concreto di Violet Trefusis per la vera Firenze. Nel corso delle mie ricerche ho rinvenuto nel suo testamento, il lascito di cinque milione di lire al Comune da devolvere ai poveri della città; di un milione alla Chiesa anglicana di Saint Mark e, al Comune di Firenze, di una statua di pietra greca detta "Il Fauno" che abbelliva la loggia della Villa dell'Ombrellino.<sup>31</sup>

C'è un antico motto fiorentino che recita: "Quando vedi un ponte fagli onore più che a un conte". Quando Ponte Santa Trinita con le statue delle Quattro Stagioni vennero ricostruite a causa dei bombardamenti nazisti, Violet Trefusis sovvenzionò il recupero della testa della Primavera di Francavilla che, altrimenti, sarebbe rimasta decapitata. Il suo intervento è stato decisivo anche nel gemellaggio tra Firenze ed Edimburgo (avvenuto il 12 ottobre 1966) che si celebrò con un ricevimento ufficiale a Villa dell'Ombrellino.

Violet Trefusis ricorda così quel giorno: "Florence and Edinburgh twin city: all the biological magnetism of the North for the South...".<sup>32</sup> Poi, con la sua proverbiale ironia, conclude: "It's a pity we didn't think of introducing porridge and hoggis to the English pub which was triumphantly restored in Piazza della Repubblica".

Poche settimane dopo, l'atmosfera festosa viene inondata dalla catastrofica alluvione. Violet Trefusis si adopera per fornire aiuti economici. Lancia un appello internazionale elogiando l'operosità della città sommersa dal fango, "the calamitous flood has brought out the

best in the Florentines”, il sostegno del console scozzese Christopher Pirey-Gordon che “has ably seconded Bargellini”, e il coraggio del sindaco Piero Bargellini, “half scholar, half condottiero”.

È proprio per la stima reciproca tra lei e il sindaco che commissiona al maestro Pietro Annigoni il ritratto del primo cittadino di Firenze.<sup>33</sup> Nella dedica che l’artista appone sul quadro è racchiusa la natura del legame tra la scrittrice inglese cosmopolita e la città del Giglio:

A Violetta, amica di Firenze.

## Note

- 1 Violet Keppel arriva a Firenze ai primi di maggio del 1908 e soggiorna con “Mlle”, la sua governante, per alcuni mesi in una pensione di via Venezia.
- 2 Keats, John. *Ode on a Grecian Urn*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.
- 3 Osbert Sitwell è amico di lunga data di Violet Trefusis. Si conoscono a Londra nel 1913, anno del debutto in società di Violet. Dopo poco si fidanzano, seppure per un breve periodo. Il giovane Osbert rientra tra coloro che, come Rebecca West, George Moore, Enid Bagnold, Clemence Dane, partecipano alle riunioni artistico-letterarie organizzate nel piccolo attico di casa Keppel al 16 di Grosvenor Street. Un cenacolo informale dove si discute anche di musica, filosofia e di culture orientali. Negli album di fotografie scattate a Villa dell’Ombrellino ce ne sono due che ritraggono Osbert Sitwell e Violet Trefusis a distanza di circa quaranta anni l’una dall’altra. La prima è datata 1928 e li mostra giovani e sorridenti mentre scherzano nel giardino della villa. L’altra è del 1969, e i due amici, ormai attempati, che indossano entrambi degli occhiali scuri, sono seduti a tavola durante un pranzo sulla terrazza dell’Ombrellino.
- 4 Trefusis, Violet. *Don’t Look Round*. London: Hutchinson & Co, 1952, p. 82.
- 5 Trefusis, Violet. *Anime Gitane*. A cura di Tiziana Masucci, Milano: Rosellina Archinto Editrice, 2007, p. 95.
- 6 *Ibid.*, p. 42.
- 7 È l’epitaffio che la stessa Violet compone per essere inciso sulla lapide dove ha disposto che venga tumulato il suo cuore, ossia nel muro di ciò che resta di un suggestivo refettorio del XII secolo che si trova nel parco della sua proprietà a Saint-Loup-de-Naud. Quella Torre che Marcel Proust, incontrato a un pranzo di Walter Berry, le aveva consigliato di visitare, “vous n’en direz des nouvelles!”, e che Colette ribattezzerà “La Mélisandière” per la sua atmosfera gotica. Saint Loup e Firenze sono inscindibili dalla vita di Violet Trefusis. Nel febbraio



del 1972, gravemente ammalata e noncurante del divieto tassativo dei medici, la scrittrice affronta da Parigi un estenuante viaggio in treno per raggiungere Firenze dove vuole vivere gli ultimi giorni, fino al fatale pomeriggio del 1 marzo. Il rapporto con i luoghi amati è così forte da non terminare neanche con la sua scomparsa. Il suo cuore riposerà per sempre a Saint Loup; le sue ceneri a Firenze, nel Cimitero degli Allori.

- 8 L'attività letteraria della scrittrice inizia ufficialmente nel 1929 a Parigi con *Sortie de Secours* pubblicato da Édition Argo, nel 1931; ancora in francese, scrive *Écho* che viene pubblicato da Plon ed entra nella rosa dei finalisti del Prix Femina, vinto poi da *Vol de nuit* di Antoine de Saint-Exupery. Il 1933 vede l'uscita di *Tandem*, scritto in inglese e pubblicato da Putnam & Co in America, e da Heinemann in Inghilterra. Nel 1935 sceglie nuovamente il francese per *Broderie Anglaise* e lo pubblica con Plon; nel 1937 Bernard Tauchnitz dà alle stampe *Hunt the Slipper* e, nel 1938, Gallimard pubblica la versione francese, *Il court...Il court...* Nella Parigi occupata dai nazisti la *Nouvelle Revue Française* pubblica "Les Causes Perdues". Segue, nel 1941, *Prelude to Misadventure*, scritto in inglese ma dedicato ai francesi e a France Libre in quanto raccoglieva sotto forma di narrazione brillante le *lectures* radiofoniche che Violet Trefusis aveva tenuto ai microfoni della sede londinese della BBC France. Nel 1950 è la volta di *Pirates at Play*, pubblicato da Michael Joseph. Per la sua autobiografia, *Don't Look Round*, si affida nel 1952 a Hutchinson & Co. che, nel 1960, pubblica anche *Memoirs of an Armchair*, il libro di Philippe Jullian. Il testo esce a firma dei due autori ma, dalla documentazione in mio possesso, sono più incline a sostenere che Violet sia stata la *supervisor* del lavoro di Jullian e abbia dato un contributo a livello di suggerimenti e di stile per la versione inglese e per quella francese. Nel 1971, già gravemente ammalata, comincia a scrivere *From Dusk to Dawn* che viene pubblicato postumo, nel 1972, da Frank Ashton-Gwatkin.
- 9 Dall'Archivio della Repubblica Italiana del Quirinale ho ottenuto la copia del certificato ufficiale del 1960 che decreta quanto segue: "Al Merito della Repubblica Italiana conferimento dell'onorificenza di Commendatore dell'Ordine della Signora Violet Keppel ved. Trefusis, nata a Londra il 6.06.1894, cittadina britannica, residente a Firenze,

- in riconoscimento delle particolari benemeritenze acquisite nella sua attività di scrittrice e per l'attaccamento dimostrato al nostro Paese”.
- 10 Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. LIII, *L'invitation au voyage*. Paris: Librio, 2004.
  - 11 Lettera di Lady Churchill a Violet Trefusis: “Winston was so happy staying with you and your mother at l’Ombrellino and I think it was at the beginning of his painting career. He tried to do a panorama from the terrace”. (Private Collection)
  - 12 Trefusis, Violet. *Prelude to Misadventure*. London: Hutchinson & Co, 1941, p. 96.
  - 13 Browning Barrett, Elizabeth. *Casa Guidi Windows*. London: John Lane, The Bodley Head, 1911.
  - 14 Trefusis, Violet. Lettera a Pat Dansey, Firenze, 1 maggio 1921.
  - 15 France, Anatole. *Le Lys rouge*. Paris: C. Lévi, 1894.
  - 16 Forster, E. M. *A Room with a View*. Norfolk: New Directions, 1922, p. 14.
  - 17 Trefusis, Violet. *Hunt the Slipper*. London: Bernard Tauchnitz, 1937, p. 91.
  - 18 *Ibid.*, p. 162.
  - 19 Lawrence, D. H. “The Last Laugh” , in *The Woman Who Rode Away and Other Stories*. New York: Berkley Medallion Book, 1956, p. 174.
  - 20 Dal libretto della Conferenza su Villa dell’Ombrellino che Violet Trefusis tenne il 24 maggio 1961 alla Società Leonardo da Vinci nella sede di Palazzo Guicciardini. Il testo, dattiloscritto dalla stessa autrice, è corredato da una miniatura in china della Villa.
  - 21 Papini, Giovanni. *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*. Milano: Garzanti, 1952.
  - 22 Trefusis, Violet. *I Papagalli sull’Arno*. A cura di Tiziana Masucci. Avellino: Mephite Edizioni, 2010, p. 39. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.
  - 23 *Ibid.*, pp. 107-109.
  - 24 *Ibid.*, pp. 191-192.
  - 25 *Ibid.*, p. 211.

- 26 Ivi.
- 27 Ivi.
- 28 *Ibid.*, p. 209.
- 29 *Ibid.*, p. 173.
- 30 Jullian, Philippe. *Il Dizionario dello Snobismo*. Roma: La Lepre Edizioni, 2008, p. 129.
- 31 La copia del testamento di Violet Trefusis è registrato presso l'Archivio di Stato Notarile di Firenze.
- 32 Tutte le citazioni riguardo al gemellaggio tra Firenze ed Edimburgo e quelle sull'alluvione sono tratte dal manoscritto *The Flood of Florence* di Violet Trefusis, 1966.
- 33 Il 25 e il 26 maggio 1973 ebbe luogo presso Sotheby's a Palazzo Capponi l'asta di Villa dell'Ombrellino con i suoi arredi e preziosi. La decisione era stata presa da Sonia Keppel Cubitt, sorella di Violet Trefusis. Il ritratto del sindaco Piero Bargellini figurava ovviamente tra i beni messi in vendita e venne incluso nel catalogo come lotto n° 376. Di recente ho avuto modo di verificare che il quadro si trova a Firenze poiché fu acquistato da un privato.

## Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail. *Estetica e Romanzo*. Torino: Einaudi, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. LIII, *L'invitation au voyage*. Paris: Librio, 2004.
- Browning Barrett, Elizabeth. *Casa Guidi Windows*. London: John Lane, The Bodley Head, 1911.
- Forster, E. M. *A Room with a View*. London: Penguin Books, 1973.
- France, Anatole. *Le Lys rouge*. Paris: C. Lévi, 1894.
- Jullian, Philippe. *Il Dizionario dello Snobismo*. Roma: La Lepre Edizioni, 2008.
- Keats, John. *Ode on a Grecian Urn*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.
- Lawrence, D. H. *The Woman Who Rode Away and Other Stories*. New York: Berkley Medallion Book, 1956.
- Papini, Giovanni. *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*. Milano: Garzanti, 1952.
- Sitwell, Osbert. *The Great Morning*. London: Macmillan, 1949.
- Trefusis, Violet. *I Papagalli sull'Arno*. A cura di Tiziana Masucci. Avellino: Mephite Edizioni, 2010.
- Trefusis, Violet. *Anime Gitane*. A cura di Tiziana Masucci. Milano: Rosellina Archinto Editrice, 2007.
- Trefusis, Violet. *The Flood of Florence*. Firenze, 1966 (manoscritto).
- Trefusis, Violet. *Don't Look Round*. London: Hutchinson & Co, 1952.
- Trefusis, Violet. *Prelude to Misadventure*. London: Hutchinson & Co, 1941.
- Trefusis, Violet. *Hunt the Slipper*. London: Bernard Tauchnitz, 1937.
- Willeford, William. *The Fool: His Social and Literary History*. Gloucester: Peter Smith Inc, 1987.

## **Le autrici e gli autori**



## MIRELLA BILLI

Mirella Billi ha insegnato Letteratura inglese presso l'Università di Viterbo. Ha scritto molto sul XVIII secolo, in particolare sul romanzo (*Le strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding e Il gotico inglese: il romanzo del terrore 1764-1820*), sulla letteratura di viaggio, il *Grand Tour*, la cultura della sensibilità, il dramma gotico. Ha pubblicato libri e articoli su Virginia Woolf e numerosi autori contemporanei, un volume sulla parodia letteraria (*Il testo riflesso*), le riscritture postmoderne e il metaromanzo storico. Per la casa editrice Marsilio ha tradotto *Jacob's Room* di Virginia Woolf e *Matilda* di Mary Shelley. È curatrice per Le Lettere di una raccolta di monografie di autori inglesi contemporanei e ha appena terminato uno studio critico su Angela Carter.

## ELISA BIZZOTTO

Elisa Bizzotto è ricercatrice di Letteratura inglese allo IUAV di Venezia. Si occupa prevalentemente di letteratura vittoriana e tardo-vittoriana, privilegiando approcci interartistici e riflessioni sulla ricezione, i generi letterari e la mitografia. Ha scritto saggi e articoli su Walter Pater, Oscar Wilde, Vernon Lee, Aubrey Beardsley e altre figure della cultura di fine secolo. È autrice di *La mano e l'anima: Il ritratto immaginario fin de siècle* (2001) e curatrice, con Serena Cenni, di *Dalla stanza accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo* (2006). Il suo ultimo volume, scritto con Paola Spinozzi, è *The Germ: Origins and Progenies of Pre-Raphaelite Interart Aesthetics* (2012).

## VALERIA BRUNI

Valeria Bruni insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Oltre alla curatela di alcune mostre si è occupata della presenza di artisti stranieri a Firenze – “Gli americani a Firenze: suggestioni e scambi”, in R. Morozzi (a cura di), Gaetano Trentanove, catalogo mostra, Firenze (2005) –, e dei rapporti fra arti visive e letteratura, pubblicando alcuni saggi fra i quali il recente

“Antonio Basoli lettore di romanzi gotici” (2008); “Il corpo apollineo e l’elemento dionisiaco nell’iconografia di Lawrence” (2010). Tra le altre pubblicazioni: *Il Liberty dal Mugnone all’Affrico* (2001); *Allo Studio: Studi di artista a Firenze fra Ottocento e Novecento* (2003); *Il Rinascimento italiano* (2005) e “Appunti per Leo Stein: i soggiorni e la formazione fiorentina” (2010).

## IRENE CAMPOLMI

Irene Campolmi ha conseguito entrambe le Lauree Triennale e Magistrale in Storia dell’Arte presso l’Università di Firenze. È specializzata in Museologia e Storia del Collezionismo Anglo-Americano, tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento, e in particolare, si occupa delle collezioni e dei relativi allestimenti realizzati dalle collezioniste femminili straniere in Italia nel medesimo arco temporale. Tra queste, la sua ricerca si è concentrata su Janet Ross, sulla quale ha svolto ricerche inedite e presentato *papers in lectures* e conferenze presso la New York University a Villa La Pietra, e il British Institute of Florence. Attualmente, svolge il suo dottorato di ricerca presso l’IMT Institute for Advanced Studies in Lucca, all’interno del programma *Management and Development of Cultural Heritage*. Per l’anno 2012-13, è borsista nel Max Planck Institut Research Group “*Objects in the Contact Zone: The Cross-Cultural Life of Things*”, presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz. Dall’Ottobre 2011 è docente della Collezione Acton presso la New York University di Villa La Pietra (Firenze). Ha recentemente partecipato al 33<sup>rd</sup> CIHA International Congress for Art Historians di Norimberga, e ha ottenuto una borsa di studio alla Max Planck Institut-KHI 2012 Summer School “*Image-Counter-Image-Photographic Image. Florence and Tuscany in the Nineteenth and Twentieth Century*”. Ha pubblicato un articolo “*What is a Modern Art Museum? Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MOMA in Italia*” (Roma, 2012).



## LAURA CARETTI

Laura Caretti insegna Drammaturgia all'Università di Siena, dove fa parte della Scuola di Dottorato, "Logos e Rappresentazione", e co-dirige la Scuola Europea di Studi Comparati "Synapsis". È life member del college Clare Hall di Cambridge. I suoi studi teatrali riguardano Shakespeare in performance, la 'scrittura scenica' degli attori/attrici, il teatro di Ibsen, la regia e la drammaturgia contemporanea, le interazioni tra teatro e cinema. Tra le ultime pubblicazioni: "Eleonora Duse and Gordon Craig's Lost Ibsen", in *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, Routledge, 2011; "Strehler's Faust in Performance", in *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, Cambridge University Press, 2011; "La città in scena e fuori scena: rifrazioni", in *Metropolis*, Le Monnier, 2010; Mary Shelley, *Frankenstein*, trad. Laura Caretti, intr. Stephen King, Pianeta De Agostini, 2009; "Winnie's Italian Stage", in *The Tragic Comedy of Samuel Beckett*, Laterza, 2009.

## SERENA CENNI

Serena Cenni insegna Letteratura inglese alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Si è occupata prevalentemente di autori e di aspetti della drammaturgia elisabettiana e giacomiana (T. Kyd, C. Marlowe, W. Shakespeare, J. Webster), di letteratura *fin de siècle* (V. Lee) e di narrativa modernista e postmodernista (J. Conrad, J. Joyce, I. Compton-Burnett, S. Beckett, A. Carter, D. M. Thomas). Ha contribuito a organizzare i primi convegni italiani su Angela Carter (Siena, 1996), Vernon Lee (Firenze, 2005), e su D. H. Lawrence, il suo soggiorno in Toscana e la scrittura di *Lady Chatterley* (Firenze, 2008). Su D. H. Lawrence, ha pubblicato un libro (*La visione interrotta*), numerosi articoli e ha tradotto e curato, per la casa editrice Marsilio, il racconto *La Principessa* e il romanzo *L'amante di Lady Chatterley*. Recentemente, sempre per Marsilio, ha curato il dramma di John Webster, *La Duchessa di Amalfi* (2010), mentre sono di prossima pubblicazione gli atti del convegno "Una sconfinata infatuazione" che ha organizzato a Firenze nel giugno 2011.

## NICK CERAMELLA

Nick Ceramella insegna *ESP* (Laurea magistrale) presso l'Università degli Studi di Trento, ed è *lecturer/consultant*, in Letteratura Inglese e *ESP*, per il programma dell'U.E.: *South Eastern European Project for the Advancement of Languages*, 2010-13. Ha tenuto 'lectures worldwide', ed è stato *visiting professor* presso: Universidade de Alagoas (Brazil), e la University for the Humanities, Mosca (Russia). Tra le sue più recenti pubblicazioni si segnalano: "But I like the futurists. Only I don't believe in them", in *Futurism: Impact and Legacy*. Stony Brook, NY University, 2011; "Exploring Grammar in ELT: the Challenge of Standard Englishes in a Multicultural World", in *Rijec (Word), Montenegro University*, 2010; "Major Scandal: Lady Chatterley and Her Lover Caught in the Act by the Italian Police, But in 1947", in *Firenze e la sfida di Lady Chatterley*, volume curato con S. Cenni, Firenze, 2010; *Cambridge English for the Media*, Cambridge, 2008; "Translation and Reception of D. H. Lawrence's Works in Italy: The 'Story'", London, 2007. Tra i convegni internazionali diretti si segnala il recentissimo *Lake Garda: Gateway to D. H. Lawrence's Voyage to the Sun* che si è tenuto a Gargnano dal 20 al 23 Settembre 2012.

## MARGHERITA CIACCI

Margherita Ciacci ha insegnato Sociologia presso la Facoltà di Economia dell'Università di Firenze. Nel 2004 ha organizzato, con altri, la mostra tenuta agli Uffizi "I giardini delle regine: il mito di Firenze nell'arte pre-raffaellita e nella cultura americana fra '800 e '900" (Catalogo, Sillabe, 2004). In quella occasione ha approfondito lo studio delle vicende storico-letterarie di alcuni personaggi del mondo cui si riferisce il presente Convegno "Una sconfinata infatuazione" e a cui ha dedicato ulteriori saggi (se ne veda un esempio ne LA NUOVA ANTOLOGIA, 34/2006). Attualmente insegna presso la sede fiorentina della New York University e conduce ricerche sui rapporti artistici e culturali fra Italia e Stati Uniti d'America. Ha contribuito con il saggio "Gemma di suo velluto amaranto ador-

nata: Firenze, la *little treasure-city* degli americani” al Catalogo della Mostra “J. S. Sargent e l’Impressionismo americano” (a cura di F. Bardazzi e C. Sisi.), che si è recentemente tenuta a Palazzo Strozzi, Firenze (marzo-luglio 2012).

## MARIA MICAELA COPPOLA

Maria Micaela Coppola è ricercatrice di Letteratura Inglese presso la Facoltà di Scienze Cognitive (Università degli Studi di Trento), dove insegna Letteratura inglese e *English for Specific Purposes*. Focalizzando la sua ricerca su letteratura del ‘900 e contemporanea in lingua inglese, scrittura delle donne, teorie femministe e *narrative medicine*, Coppola ha pubblicato saggi in volumi collettanei e riviste su Virginia Woolf, Angela Carter, Jeanette Winterson, Emma Donoghue, Ali Smith, Mary Dorsey, Jackie Kay e Sarah Waters. Maria Micaela Coppola è anche co-autrice (insieme a Oriana Palusci) del volume *Parallel Voices: Women Writers in English* (Principato, 2003) e autrice di *Read your Mind: Reading-comprehension Activities on Psychology and Cognition* (Hoepli, 2006).

## ORNELLA DE ZORDO

Ornella De Zordo insegna Letteratura Inglese all’Università di Firenze. Si è occupata prevalentemente di narrativa inglese dell’Otto e Novecento. Le sue ricerche più recenti si sono rivolte alle figurazioni del femminile, alle pratiche di riscrittura nella letteratura contemporanea e allo studio di una generazione di intellettuali inglesi, ancora poco indagate dalla critica, impegnate in rilevanti iniziative letterarie e editoriali nell’Inghilterra tra le due guerre (Vera Brittain, Winifred Holtby, Naomi Michison, Rebecca West, Sylvia Townsend Warner). Tra i suoi libri si ricordano *Una proposta anglo fiorentina degli anni ’30: The Lungarno Series; The Parable of Transition: A Study on D. H. Lawrence and Modernism; I grandi accordi: Strategie narrative nel romanzo di E. M. Forster; En Travesti: Figurazioni del femminile nella narrativa inglese*. Di D. H. Lawrence ha curato e

introdotta i *Romanzi* (per Mondadori), e i *Racconti e i romanzi brevi* (per Newton Compton). Ha inoltre co-curato *Le riscritture del Postmoderno: Percorsi angloamericani e Il canone e le sue revisioni*.

## FRANCESCA DI BLASIO

Francesca Di Blasio insegna letteratura inglese all'Università di Trento. Le sue aree di ricerca comprendono la teoria della letteratura, la English Early Modern literature, il Modernismo britannico e la letteratura indigena australiana. È autrice di saggi su Shakespeare, George Orwell, Virginia Woolf, Samuel Beckett, e di due volumi: *Teoria e pratiche dello sguardo* (Bergamo, 2001) e *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana* (Trento, 2005). Ha co-curato un volume sulla rappresentazione letteraria dello spazio con Carla Locatelli (Trento, 2006), e, con Franca Tamisari, *La sfida dell'arte indigena australiana: Tradizione, innovazione e contemporaneità* (Milano, 2007). È attualmente impegnata in una ricerca sulla rappresentazione degli 'Antipodi' nella letteratura della prima modernità, progetto per il quale ha ricevuto una fellowship dalla Folger Shakespeare Library di Washington, DC.

## ANTONELLA FRANCINI

Antonella Francini insegna letteratura comparata nella sede fiorentina della Syracuse University. Laureata in Lingue all'Università di Firenze ha conseguito il Master and il Dottorato negli Stati Uniti, dove ha iniziato a occuparsi di poesia e traduzione. Ha tradotto l'opera in lingua italiana di alcuni fra i maggiori poeti statunitensi moderni e contemporanei e curato l'*Antologia della poesia americana* per il Gruppo Editoriale L'Espresso. I suoi studi critici si sono soprattutto concentrati su autori statunitensi, spesso in prospettiva comparatistica e interdisciplinare. Si è occupata, e si occupa, dell'opera di Montale nella poesia americana e del dantismo nella cultura Usa contemporanea e nelle arti visive. Di recente è uscito un suo saggio sull'*Inferno* illustrato da Robert Rauschenberg e, in colla-

borazione con il Vieusseux, il numero della rivista «Semicerchio», di cui è redattrice, *Rewriting Dante/Le riscritture di Dante* (2006). Ha collaborato inoltre al dizionario *La letteratura americana dal 1900 a oggi*, uscito per Einaudi nel 2011, e al volume *Letteratura USA dal 1850 al 2010*, in corso di pubblicazione per l'editore Carocci, con due saggi sulle sperimentazioni in poesia e nell'arte dal 1950 ad oggi. A Mina Loy, oggetto del suo intervento, ha dedicato studi in Italia e negli Stati Uniti; un suo saggio sull'anti-futurismo di questa autrice si trova nel volume *Altri futurismi* della rivista «Semicerchio», da lei co-curato in collaborazione col Kunsthistorisches Institut. Nel 2003 ha pubblicato per Le Lettere un'antologia dell'opera poetica di Mina Loy dal titolo *Per guida la luna: Poesie e elegie d'amore*.

## CARLA LOCATELLI

Carla Locatelli, pro-Rettore per i Rapporti Internazionali dell'Università di Trento, è professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Compareate a Trento, e Adjunct Professor alla University of Pennsylvania di Philadelphia, nel Dipartimento di inglese. Le sue aree di ricerca e di insegnamento sono: teoria letteraria, ermeneutica, women studies (teoria) e letterature compareate (in particolare le contemporanee, inglese, americana, italiana e francese). Ha partecipato in qualità di relatore a conferenze e seminari in varie università italiane e straniere (Stati Uniti, Cina, Filippine, Irlanda, Inghilterra, Spagna, Francia). È stata Invited Member dell'International Visitor's Program (I.V.P.) of the USIA, Exchange Research Fellow presso la University of California, Santa Cruz, e Senior Fulbright Fellow presso la University of Notre Dame, Indiana. Tra le sue pubblicazioni si contano 14 volumi (redatti o curati) e circa 170 articoli e contributi a volumi od opere di consultazione.

## FRANCO MARUCCI

Franco Marucci ha insegnato Letteratura inglese nelle università di Firenze, di Siena e, dal 1987 al 2010, di Venezia Ca' Foscari. Attivo dal

1975, è autore di vari e numerosi saggi, cure e traduzioni, e di dodici libri monografici, tra i quali spiccano uno dei primi studi italiani su Dylan Thomas (Ravenna, 1976), un autorevole saggio critico su Hopkins (*The Fine Delight That Fathers Thought: Rhetoric and Medievalism in Gerard Manley Hopkins*, Washington, 1994) e *L'inchiostro del mago: Saggi di letteratura inglese dell'Ottocento* (Pisa, 2009). Dal 2003 stende per l'editore fiorentino Le Lettere un'amplessissima *Storia della letteratura inglese* in cinque volumi e sette tomi, di cui sono usciti il terzo (primo e medio Ottocento vittoriano), il quarto (decadentismo e primo modernismo), e il quinto volume (dal 1922 ai giorni nostri). Ha recentemente curato *Joyce intimo spogliato in piazza* di Alessandro Francini Bruni (Empoli, 2012), mentre imminenti sono uno studio su Joyce per l'editore Salerno e il "capriccio" *Il Michelin del sacro* (Pistoia, 2012). Ha inoltre esordito nella narrativa con il memoriale *Pentapoli* (Firenze, 2011). Tiene e cura da ormai due anni il Blog di storia della letteratura, e altro, <http://francomarucci.wordpress.com/>

## TIZIANA MASUCCI

Tiziana Masucci è sceneggiatrice e scrittrice. Da anni si occupa di Violet Trefusis della quale detiene i diritti. Ha curato la mostra *Violet, Vita e Virginia*. Ha pubblicato saggi letterari, tradotto e curato le edizioni italiane dei libri di Violet Trefusis: *Anime Gitane* (2007); *Eco* (2008); *Violet's Rhapsody* (2009); *Broderie Anglaise* (2010); *I Papagalli sull'Arno* (2010); *Amor Victrix: La Poetica di Violet Trefusis* (2012). Attualmente ha in preparazione la biografia e l'organizzazione di un evento internazionale su Violet Trefusis.

## STEFANIA MICHELUCCI

Stefania Michelucci è Professore associato di Letteratura inglese all'Università di Genova. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Space and Place in the Works of D. H. Lawrence* (2002), *The Poetry of Thom Gunn: A Critical Study* (2009), con una prefazione di Clive Wilmer, l'edizione critica di *Twilight in Italy and Other Essays* di

D. H. Lawrence (Penguin, 1997), la curatela, insieme a Michael Hollington del volume monografico di *Textus: Writing and the Idea of Authority* (2006) e numerosi studi sulla letteratura del XIX e XX secolo. Si è inoltre occupata del rapporto tra letteratura e arti figurative pubblicando saggi su Ruskin, Lawrence, Cézanne, Thom Gunn e Caravaggio. Per la serie “Il gioco delle parti: romanzi giudiziari” (Sellerio) ha curato e tradotto, *Avventure di un Avvocato: Rumpole all’ “Old Bailey”* di John Mortimer, con una nota di Remo Ceserani (1999 e 2003). Al momento sta lavorando sul rapporto di Vita Sackville West e di Wyndham Lewis con l’universo islamico e scrivendo un libro sulla danza nel xx secolo.

## GIOVANNA MOCHI

Giovanna Mochi è professore ordinario di letteratura inglese all’Università di Siena. I suoi interessi scientifici investono vari ambiti: il romanzo angloamericano tra Otto e Novecento (R. L. Stevenson, Ford Madox Ford, e soprattutto Henry James, cui sono dedicati molti saggi, traduzioni e una monografia), il Romanticismo inglese (saggi sulla poesia di P. B. Shelley e sul saggismo romantico), e la drammaturgia shakespeariana (studio delle fonti, dei drammi storici e in particolare di *Riccardo Terzo*, della questione filologico-testuale e altro). Si interessa di traduzione letteraria, che insegna nel Master in “Traduzione letteraria e editing dei testi”, dell’Università di Siena. Ha tradotto e curato opere di James e di Stevenson. Dirige la collana di classici inglesi ‘Elsinore’ per la casa editrice Marsilio.

## FEDERICA PARRETTI

Federica Parretti è fondatrice e vicepresidente dell’Associazione Culturale Il Palmerino di Firenze che persegue le proprie attività culturali nella promozione e nella memoria della scrittrice inglese Vernon Lee, l’antica proprietaria della casa in cui l’Associazione ha sede. Diplomata in Danza e Arti dello Spettacolo nel conservatorio di Nizza e presso l’Accademia Rosella Hightower di Cannes, attual-

mente, dopo l'insegnamento pluriventennale di danza contemporanea e la fondazione e la direzione della compagnia di danza contemporanea Elleboro, collabora con il Centro Internazionale Loris Malaguzzi di Reggio Emilia in programmi di ricerca educativa sul movimento e il linguaggio pre-verbale nell'esperienza dei bambini da 0 a 6 anni. È inoltre consulente di espressività corporea in diversi corsi professionali per la formazione di educatori e atelieristi nelle discipline artistiche in Italia e all'estero.

## SUSAN PAYNE

Susan Payne ha insegnato Letteratura inglese all'Università degli Studi di Firenze. Ha pubblicato volumi sul romanzo Vittoriano e sulla poesia britannica delle donne, e numerosi saggi sul romanzo dell'Otto e Novecento inglese. Ultimamente si è occupata prevalentemente del Rinascimento inglese e in particolare del teatro di Shakespeare e Jonson, e della produzione letteraria di Lady Mary Wroth. Recentemente ha curato, con Valeria Pellis, un volume di saggi dal titolo *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento: Testi e contesti* (Padova, 2011).

## ALYSON PRICE

Alyson Price è, dal 2001, la responsabile per la catalogazione e l'inventariazione dei fondi manoscritti conservati nel British Institute di Firenze. Proviene da studi storici e da una lunga esperienza come insegnante in Inghilterra. I suoi interessi di studio sono sempre stati focalizzati sulla cultura anglo-italiana a cavallo tra Otto e Novecento e sulla storia dell'India tra Sette e Ottocento. Ha curato una nuova edizione delle *Letters from Madras* di Julia Maitland (pubblicate per la prima volta nel 1843), e nel 2011 ha pubblicato il libro, *Florence in the Nineteenth Century: A Guide to Original Sources in Florentine Archives and Libraries for Researchers into the English-speaking Community*.



## MARK ROBERTS

Mark Roberts si è laureato in anglistica all'Università di Oxford. Lavora per l'Istituto Britannico di Firenze dal 1977 (dal 1980 al 1998 in qualità di bibliotecario). Dal 2001 al 2007 ha catalogato l'archivio Acton presso Villa La Pietra per la New York University. Inoltre ha collaborato come traduttore con numerose case editrici italiane fra cui Franco Cosimo Panini, Mandragora e Marsilio. Abita a Badia a Passignano.

## GABRIELLA ROMANI

Gabriella Romani è professore associato di lingua e letteratura italiana e direttrice dell'Alberto Italian Studies Institute presso la Seton Hall University negli USA. Si occupa di letteratura italiana del secondo Ottocento e in particolare della letteratura popolare e giornalismo del periodo postunitario. Ha curato con Antonia Arslan un'antologia di racconti di scrittrici italiane dell'Ottocento in traduzione inglese (*Writing to Delight*, University of Toronto Press, 2007) e una nuova edizione di *Impressioni di Roma* di Edmondo De Amicis (Marsilio, 2010). È inoltre la curatrice, con Ann Caesar e Jennifer Burns, di un volume di saggi intitolato *The Printed Media in fin-de-siècle Italy* (Legenda, 2011). La monografia, *Postal Culture: Writing and Reading Letters in Post-Unification Italy* è in uscita nel 2013 con la University of Toronto Press.

## GIOVANNA SILVANI

Giovanna Silvani, professore ordinario di letteratura inglese ha insegnato presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Parma e di quella di Trento. Si è occupata, e si occupa, di letteratura romantica e vittoriana, di letteratura femminile e utopica. È inoltre autrice di diversi saggi sul teatro rinascimentale (Shakespeare e Marlowe). Per la casa editrice Bulzoni ha curato, assieme a Diego Saglia, il volume *Il teatro della paura: Scenari gotici del romanticismo europeo* (2005). Sempre nell'ambito della letteratura gotica ha tradotto il

romanzo *Zastrozzi* (2002); una scelta di racconti di Mary Shelley (2002) e, più recentemente, il dramma settecentesco di Matthew G. Lewis *Il fantasma del castello* (2007). Un saggio contenuto in *La trama delle arti* (2004) e la traduzione (con introduzione e note) di un gruppo selezionato di lettere tratte dal ricco epistolario di Dante Gabriel Rossetti (2010) fanno parte dei suoi studi sul movimento preraffaellita. Ha inoltre indagato su vari aspetti dell'estetismo inglese; si ricorda, a tale proposito, una monografia su Oscar Wilde (*Il cerchio di Narciso*, 1998).