

CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA
SULL'ITALIA NELL'EUROPA ROMANTICA

NUOVI QUADERNI DEL CRIER

IL PAESAGGIO ROMANTICO



ANNO VIII - 2011

Edizioni Fiorini - Verona

L'invenzione del paesaggio nordico tra Settecento e Ottocento

Per esaminare accuratamente la natura romantica in ambito britannico è necessario prendere in considerazione quanto accadde in Inghilterra nel Settecento. Infatti, alcuni elementi caratteristici di un romanticismo segnatamente “inglese” si rendono comprensibili soltanto analizzando il complesso fermento culturale settecentesco.

Nella fattispecie, in Gran Bretagna, possiamo affermare che la nuova modellizzazione del mondo post-rinascimentale porterà alla nascita di un orgoglioso particolarismo estetico che si declinerà in un'enfasi sul portato artistico precipuo di questa nazione. Durante il Settecento, in particolare, assistiamo a un recupero estetico, e anche politico, di prerogative che verranno definite “autoctone”. Tutto ciò è ben testimoniato da alcune operazioni culturali che interessano: l'estetica, le grammatiche degli stili artistici e le singole opere d'arte, temi che svolgerò nella mia relazione.

A conferma della valorizzazione dei modelli artistici “autoctoni”, nel corso del secolo, si procederà alla creazione di un canone indigeno sorretto da un ripescaggio archeologico di autori o “nativi” e dimenticati (Chaucer, Spenser, Milton, Shakespeare) o creati *tout-court* (Ossian) e questo a discapito dell'influsso letterario dell'antichità greco-romana. Fondamentale in tutto ciò è la rivalutazione del gotico britannico che, attraverso un falso storico, sarà interpretato come stile nordico e non francese e significativamente rinominato «Saxon-gothic». ¹ Tale operazione sarà supportata da una contemporanea mitizzazione delle origini celtiche dell'isola e della sua “autoctona” poesia. Ciò comprova anche come la storia letteraria del Settecento e dell'Ottocento partecipi alla creazione e alla propagazione di un'idea di nazione dall'identità unica e peculiare – creata cioè come fosse, in termini filosofici, essenzialisticamente “nordica” – il che favorirà, da una parte, lo sbocco imperialista dell'Ottocento e che, dall'altra, con la difesa del particolarismo estetico, dichiarato in modo inequivocabile dal

1. Al «Saxon-gothic» si riferisce J. WALLIS, in *The Natural History And Antiquities Of Northumberland*, London, W. and W. Strahand, 1769. Lo stile gotico storicamente si fa nascere con la ristrutturazione dell'abbazia romanica di Saint-Denis in abbazia gotica, votata all'esaltazione della luce, da parte dell'abate Suger, iniziata tra il 1130 e il 1140.

teorico della caricatura Francis Grose (1788), sfocerà nella ricezione personale, sentimentale e finanche idealistica, dell'io romantico.

Nel campo estetico è da considerarsi di primaria importanza la teorizzazione da parte del reverendo Gilpin del nuovo stilema, il pittoresco, che permetterà la vera e propria “invenzione” di un'estetica nordica, operazione che autorizzerà da un punto di vista teorico, e per suo tramite, l'affrancamento dell'Inghilterra dall'estetica greco-romana. L'amore per la natura “nordica” e il conseguente fiorire dei *Domestic Tours* – o *Picturesque Tours*, à la Gilpin – in contrapposizione all'estetica classica e all'imperante *Grand Tour* continentale affrancherà e nobiliterà l'Inghilterra come nazione degna di un'estetica propria. Significativi diventeranno pertanto gli anticonvenzionali *tours* settecenteschi dei *scenary hunters* e *sentimental travellers* verso Nord. Tra questi ricordiamo i viaggi di Mary Wollstonecraft, di Arthur Young, di Samuel Johnson, di Thomas West, ma anche di Thomas Gray e Horace Walpole (1739-41), nonché più tardi quello di Wordsworth,² viaggi tutti che difenderanno esteticamente la ricezione positiva della *barrenness* del Nord, cioè dell'asprezza di un mondo desolato e crudo, poco favorevole all'uomo, in contrapposizione all'armonica solarità del Sud. Tutti questi elementi passeranno poi nella teorizzazione del sublime burkiano e apriranno alla ricezione positiva della non catartica disarmonia, del bello “particolare” e del “sentimentale” *taste*, cioè il gusto del tutto soggettivo.

L'altro elemento rilevante dove, dopo la fase classica del periodo augusteo, possiamo rintracciare questo recupero identitario “britannico” è da ricercarsi nell'orgoglio per la propria libertà politica espressa dalla *mixed constitution*, la monarchia costituzionale, che, attraverso una vera e propria *landscape politics*, troverà trascrizione iconografico-semiologica nelle planimetrie del giardino naturalistico all'inglese.

Tali plessi, nonché operazioni culturali: la difesa del giardino inglese, la teorizzazione del pittoresco (1747), l'estetica della *serpentine line* enunciata nella *Analysis of Beauty* di William Hogarth (1753),³ autorizzeranno la revisione del supposto universalismo della bellezza greca che troverà conferma nel trattato sul sublime burkiano (1757).⁴ Nella storia canonica dell'estetica è, infatti, Edmund Burke che per primo autorizzerà teoricamente

2. E, sul continente, il Rousseau delle *Confessions* (1781-1788), nonché tutte le opere prese in considerazione nei paragrafi seguenti.

3. Mi permetto rimandare al mio saggio *Genio ed immaginazione nel Settecento inglese*, Università degli Studi di Verona, Arbizzano, Valdonega, 2002, per la trattazione del tema.

4. E. BURKE, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, Dove, 1827 [1757].

la ricezione anticanonica sia della natura, sia delle opere d'arte, per la lettura *de facto* già anticipata da Gilpin, che poi, con la difesa del particolarismo estetico – dichiarato in modo inequivocabile dal teorico della caricatura Francis Grose (1788) – sfocerà nella ricezione personale, e finanche idealistica, dell'io romantico.⁵

1. Mitizzazione delle origini: bardi gallesi e stile gotico

Quando i fratelli Warton, nel 1740, decidono di riformare lo stato della poesia inglese, lo fanno con alcuni componimenti che diverranno esemplari per il nuovo gusto: *The Enthusiast, or The Lover of Nature* (pubblicato nel 1744 e rivisto nel 1748) e *Ode to Fancy* (pubbl. 1746 e riv. 1748) scritte da Joseph e *The Pleasures of Melancholy* (pubbl. 1747 e riv. 1755) scritta da Thomas, poesie che presentano già una direzione ben precisa verso il pre-romanticismo, sia per la distinta enfasi sul sentimento, che per la ricezione personale di luoghi e ambienti che si caratterizzano però come distintamente britannici e che vieppiù si delinearono come “gotici”.

I fratelli Warton promuovono, infatti, un indirizzo estetico “gotico” che si emancipa dal classicismo precedente e che, nato nel Settecento, non tarderà a diventare elemento “romantico” coniugato con un orientamento estetico “localista”. È, infatti, questa enfasi sul gotico che permetterà l'emancipazione dall'estetica greco-romana che sarà percepita non soltanto come estetica “altra”, ma come estetica “straniera”, imposta, e pertanto non rappresentativa di ciò che si ritiene precipuamente britannico.

Tutto questo è chiaramente messo in evidenza nella prima storia della letteratura inglese, leggasi storia della poesia britannica, la *History of English Poetry*, in 4 volumi, edita dal 1774 al 1781 da Thomas Warton, opera in cui l'autore definisce l'auspicabile orientamento per la poesia nazionale. Parlando della sua età come della «most POETICAL age of these annals» egli scrive che le caratteristiche distintive e da recuperare dalla poesia inglese elisabettiana sono la «predominancy of fable, of fiction and fancy, and a predilection for interesting adventures and pathetic events». Sono, questi, elementi lontani dagli stilemi neoclassici che erano stati perseguiti nella prima metà del secolo e che fanno invece appello a una ricezione patetica e misteriosa capace di soggiogare l'animo attraverso la sorpresa e il

5. Ho elaborato, in esteso, questi cambiamenti di paradigmi nel mio saggio *Genio ed immaginazione*, cit., al quale rimando.

mistero più che attraverso la ricerca di equilibrio. Sono queste anche emozioni che T. Warton vede negate dall'illuminismo e dalla sua abolizione delle "imposture" papali, che, egli dice, se hanno rimosso «the mantle of mystery» dalla religione, l'hanno però rimosso anche dalla letteratura.⁶

La considerazione permette a Warton di istituire una gerarchia valoriale che pone al primo posto la poesia immaginativa britannico-altomedioevale che egli vede ispirata da elementi folklorici e cavallereschi, riconfermati poi dall'influsso orientale subito dalla letteratura britannica a seguito dell'invasione saracena in Spagna; un tipo di poesia che dall'Inghilterra sarebbe poi passato all'Italia e alla Francia.

Questa tradizione, secondo Warton, trovò infatti consona accoglienza nella zona dell'Armorica, in Bassa Bretagna,⁷ luogo dove si era stabilita una colonia di bardi celti, provenienti dalla Cornovaglia e dal Galles (regioni legate dalla comune lingua gallese) in fuga dal giogo romano, e che, dice Warton, Milton cita come poeti appartenenti alla corte del mitico Re Artù.

Warton quindi ipotizza che siano stati i bardi gallesi a portare alla tradizione dei *romances* francesi quelle «fictions [...] literally found in the tales and chronicles of the elder Welsh bards»,⁸ e non viceversa. È questa un'ipotesi che egli vede confermata dal fatto che la Cornovaglia (dove la lingua celtica perdura fino in età elisabettiana) figura in modo così preminente nei *romances* di Francia apportando una tradizione fatta di «romantic castles, rocks, rivers, and caves».⁹ Sono questi, rileviamo, elementi anticlassici per eccellenza: castelli, rupi, fiumi scroscianti e caverne. Ed è dall'Armorica, nell'anno 1100, che Gualter, arcidiacono di Oxford, porta a Geoffrey of Monmouth un'opera scritta in «British or Armorican language», *Bruty-Brenhined, or The History of the Kings of Britain*,¹⁰ che il monaco benedettino tradurrà poi in latino (*Historia Regum Britanniae*) e finirà nell'anno 1148, secondo Warton, in realtà nel 1139.¹¹ È questa l'opera che ipotizza una derivazione genealogica – una «invented tradition»

6. T. WARTON, *History of English Poetry*, 4 voll., London, Dodsley, 1774-1781, vol. III, p. 491.

7. È questo il nome antico dell'odierna Bretagna e dei territori compresi tra la Senna e la Loira.

8. T. WARTON, *History of English Poetry*, cit., *Dissertation I*, inizio del vol. I, s.p.

9. *Ibid.*

10. L'opera appare anche con il titolo *Brut y Brenhined: The History of the Kings of Britain*.

11. L'ipotesi che il *Brut y Brenhined* sia l'ipotesto, e che quindi preceda la *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth più che esserne una derivazione, è un'ipotesi che è stata ripresa anche da A. GRISCOM, e da W. SIMS e F.D. RENO (si veda al riguardo F.D. RENO, *Historic*

alla Hobsbawm¹² – dei principi gallesi dal troiano Bruto, fino ad arrivare a Cadwallader che regnò nel VII secolo, derivazione che Warton confuta perché non presente precedentemente al IX secolo e secondo lui interpolata.¹³

L'età elisabettiana è quindi per Warton un'età transitoria in cui fuse appaiono immaginazione e ragione,¹⁴ che si evolve poi in un'età più razionale, quella sua contemporanea che, pur presentando un approccio romantico, romantica, secondo l'autore, non è abbastanza. Ed è per l'appunto questa "romanticizzazione" l'operazione che Warton si cura di promuovere.

Nella sua storia letteraria Warton cerca inoltre di sfatare il pregiudizio sulla supposta barbarie dei popoli del Nord, in particolare i Goti di Odino in Scandinavia,¹⁵ i quali, egli osserva, danno invece testimonianza di una ricca produzione poetica, sì diversa e particolare, ma che è appunto esito dell'influsso geografico dato proprio dagli elementi nordici (che poi verranno definiti gotici): le «northern solitudes, the piny precipices, the frozen mountains, and the gloomy forests», elementi tutti che procurano «a tincture of horror to their imagery».¹⁶ La conclusione è quindi che l'età medievale che trova la sua cifra e manifestazione nel Gotico, non è da considerarsi barbarica, ma soltanto artisticamente diversa (leggasi nordica).

Warton lega quindi queste qualità nordiche allo stile architettonico gotico che egli definisce come lo stile per eccellenza anti-classico.¹⁷ Interessante è quindi notare, come sottolineano i critici, che sarà una preminenza di aspetti gotici a caratterizzare il cambiamento che subiranno le poesie dei fratelli Warton nelle loro successive revisioni e che testimoniano viepiù di questo anelito al "gotico" nord e alla sua peculiare dimensione architettonica e naturalistica. Il critico Fenner scrive:

Between the editions of 1744 and 1748 *The Enthusiast* is altered significantly in

Figures of the Arthurian Era: Authenticating the Enemies and Allies, Jefferson, McFarland & Company, 2000, *Prologue*, pp. 1-40).

12. E. HOBBSBAM – T. RANGER (a cura di) *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1983.

13. T. WARTON, *History*, cit., vol. I, s.p.

14. È questo un concetto che verrà ribadito anche da T.S. Eliot che specificherà che la «dissociation of sensibility» subentrerà più tardi nel XVII secolo sotto l'influsso di Milton e Dryden. Cfr. T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets* in ID., *Selected Essay*, London, Faber & Faber, 1986 [1932], pp. 281-291.

15. T. WARTON, *History*, cit., vol. I, s.p.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

nine places. Joseph Warton has inserted «ruin'd tops of Gothic battlements» into the wild landscape he contrasts with the gardens of Versailles; and he has added considerable detail to a picture of the noble savages in the new world, where he longs to go and live (36-37, 236-241).¹⁸

E così anche in altri punti topici:

The goddess Contemplation, to whom the poet speaks throughout, has moved in the revision from a mansion to a grotto. A sacred tower becomes a wasted tower, fabled banks become winding marge; embroider'd meads are altered to ye broider'd [...], and painted landscapes to daedal (2, 37, 256, 27, 248). The gothic grotto and wasted, here, would seem to speak for themselves, as clearly as does the Augustan favorite, painted, which the poet discarded.¹⁹

Stessa cosa accadrà alla revisione del 1755 di *The Pleasures of Melancholy* che, rispetto a quella del 1747, presenta quale tratto caratterizzante una maggiore inclinazione «sensationally gothic» e volta al chiaro intento di «romanticize his poem».²⁰

Le varie edizioni di questi componimenti, tutti – varrà la pena di notare – pre-burkiani, ci permettono di seguire il cambiamento del medium culturale volto alla ricezione della natura che passa distintamente da un filtro percettivo classicheggiante e “pastorale”, a un’intensità malinconica quasi privata. Soprattutto si passa – e questo è l’elemento discriminante – a una

18. Si veda A. FENNER, jr., *The Wartons 'Romanticize' Their Verse*, in «Studies in Philology», 53, 3, July 1956, pp. 501-508: 502-503: «Tra le edizioni del 1744 e il 1748 l'opera *The Enthusiast* subisce delle alterazioni significative in 9 punti. Warton inserisce infatti “tettucci di parapetti gotici in rovina” nell'ambiente selvaggio che contrasta con i simmetrici giardini di Versailles; e arricchisce di notevoli dettagli l'immagine dei buoni selvaggi nel nuovo mondo, dove egli in effetti, spera ardentemente di andare a vivere» (trad. mia). Si vedano inoltre: J. LUCAS, *England and Englishness: Ideas of Nationhood in English Poetry: 1688-1900*, London, Methuen, 1971; J.M. WRIGHT, *Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation*, Athens, Ohio UP, 2004; K. TRUMPENER, *Bardic Nationalism: the Romantic Novel and the British Empire*, Princeton, Princeton UP, 1997; R. SAMUEL, *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*, 3 voll., London, Routledge, 1989.

19. A. FENNER, *The Wartons...*, cit., p. 505: «La dea della Contemplazione, cui il poeta riferisce di continuo, nella revisione si è spostata da una villa ad una grotta. Una torre sacra diventa una rovina, favoleggiate rive diventano tortuosi margini, [...] e i paesaggi dipinti, dedali. La grotta, una rovina, sembra qui parlare da sola, come lo fa l'abbandono dell'allora favorito stile augusteo da parte del poeta» (trad. mia). Citazione che così continua: «And the other terms in this group from the second version-daedal, broider'd, marge - can be said to anticipate nineteenth-century poetic diction. The conspicuous daedal (“various”) had been culled from Spenser and used by the poet's father, Thomas Warton the elder, and by his brother Joseph, and it was to appear again in Wordsworth and Keats, and seven times in Shelley».

20. *Ibid.* p. 504.

nuova visione della natura in cui fortemente appaiono elementi anticlassici, descritti come autoctoni del paesaggio inglese. Semioticamente saranno cifrati nel “gotico” e nell’inquietante naturalistico che vieppiù diverranno, seppur attraverso l’appropriazione culturale detta, elementi distintivi dello stile “britannico”, ovvero orgogliosamente nazionale. L’elemento che verrà sottolineato costantemente è quello della liminalità tra sensazioni diverse, della compresenza di sentimenti contrastanti che non permettono una razionalizzazione immediata.

In aggiunta all’operazione dei fratelli Warton è necessario anche citare la difesa dello stile gotico fatta da William Duff e svolta nel suo libro *An Essay on Original Genius* (1767).²¹ Degno di nota, nell’opera, è vedere come Duff giustifichi gli «uncommon design» e le «stupendous Gothic structures»²² esattamente in base a quelle caratteristiche che Burke aveva ascritto al sublime: «that awful, though irregular grandeur, which elevates the mind, and produces the most pleasing astonishment»,²³ riprendendo inoltre la strenua difesa dell’irregolarità che era stata anticipata dalla teorizzazione del pittoresco.

Cinque anni prima dell’opera di Duff, nel 1762, erano stati pubblicati due altri rilevanti scritti per questa importante fase del *revival* gotico: il saggio sull’architettura gotica in *Anecdotes of Painting* di Horace Walpole²⁴ che, oltre a rendere Walpole la figura centrale del medievalismo del XVIII secolo, è da considerarsi il primo tentativo britannico di redazione di un’estetica del gotico letterario, nonché le *Observations on the Faerie Queen* di Thomas Warton.²⁵ Entrambi gli autori, con l’aggiunta di Thomas Gray, sono citati da Kenneth Clark quali fondatori del *revival*

21. W. DUFF, *Essay on Original Genius*, London, Routledge/Thoemmes, 1994 [1767].

22. *Ibid.*, p. 256 e 257.

23. *Ibid.*, p. 257: «Quella terribile anche se irregolare grandiosità, che eleva la mente producendo il più piacevole stupore» (trad. mia). Per concisione devo rimandare per approfondimenti al mio paragrafo sull’architettura gotica e alla trattazione dell’opera di W. Duff nel mio saggio *Genio ed immaginazione*, cit., pp. 44-50.

24. H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England with some Account on the Principal Artists and on Incidental Notes on other Arts*, a cura di G. Vertue, Strawberry-Hill, Thomas Farmer, 1762-1771 (4 voll.).

25. Cfr. T. WARTON, *Observations on the ‘Fairy Queen’ of Spenser*, Farnborough, Gregg, 1969 [1762]; Warton, tuttavia, si pentirà del suo passato gotico, ma intanto saranno passati vent’anni, e questo avverrà quando si farà pressante l’influsso del – seppur duplice e complesso – neoclassicista Sir Joshua Reynolds. Si veda al riguardo la sua opera *Verses on Sir Joshua Reynolds’ Painted Window at New College*, Oxford, 1782, <https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem2262.html>, soprattutto gli ultimi versi, 105-106, dove si auspica una fusione tra gli stili classico e gotico.

gotico che troverà un'altra apoteosi nell'Ottocento ad opera dell'architetto A.W.N. Pugin.²⁶ A rendere il 1762 l'*annus mirabilis* per l'inizio del *revival* gotico va aggiunta a questi scritti di architettura l'opera di Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, che esce nello stesso anno.²⁷ L'opera è interessante perché istituisce un parallelo tra il *design* gotico in architettura e in letteratura, omologando struttura architettonica e struttura poetica e prendendo a dimostrazione della sua tesi *The Fairie Queene* di Spenser, che è per Hurd un «Gothic poem».²⁸ Implicitamente l'opera decostruisce la supposta validità dello stile classico o greco (falsamente universale e acriticamente regionalista) e afferma con vigore la superiorità della poesia "gotica" (cioè autoctona e particolarista) sulla poesia greco-romana, rimarcando che quest'ultima non può presentare indicazioni per il romanzo cavalleresco che ha leggi estetiche tutte sue e che promuove e autorizza un'estetica nuova – gotica – ma, a questo punto, leggasi anche distintamente inglese:

When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste: but whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected. The same observation holds of the two sorts of poetry. Judge the Fairie Queene by the classic models, and you are shocked with its disorder: consider it with an eye to its Gothic original, and you find it regular. The unity and simplicity of the former are more complete: but the latter has that sort of unity and simplicity which results from its nature.²⁹

26. Cfr. K. CLARK, *The Gothic Revival*, Harmondsworth, Penguin, 1964 [1928], pp. 22-33, e si veda inoltre il capitolo che Clark dedica a Strawberry Hill, villa che H. Walpole rese l'esempio più plateale di un neogoticismo poi trasposto anche in letteratura nel suo *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, Oxford, Oxford UP, 1996 [1764].

27. R. HURD, *Letters on Chivalry and Romance*, New York, Garland, 1971. Le lettere vi: «Heroic and Gothic Manners», vii: «Spenser and Milton», viii: «*The Fairie Queene*», sono riportate in E.D. JONES (a cura di), *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, London, Oxford UP, 1934 [1922], pp. 312-326.

28. R. HURD, «*The Fairie Queene*», in *ibid.*, p. 320.

29. *Ibid.*, pp. 319-320, enfasi e traduzione mia dove non diversamente specificato: «Quando un architetto esamina una struttura gotica secondo le leggi greche non troverà altro che deformità. Ma l'architettura gotica ha le sue proprie leggi, secondo le quali se così esaminata essa pare avere i suoi meriti quanto quella greca. La questione è quindi non quale delle due è fedele al gusto più semplice e vero: ma se non presentino entrambe ragione e design se esaminate a partire da leggi proprie e secondo le quali sono state progettate. La stessa osservazione è applicabile ai due tipi di poesia. Giudicate la *Fairie Queene* con i modelli classici e sarete scioccati dal suo disordine: la si consideri con un occhio alla sua matrice gotica e la troverete regolare. L'unità e la

Per cui, avvicinarsi a queste opere con schemi interpretativi classici porterà alla formulazione di errori critici: «Under this idea then of a Gothic, not classical poem, *The Fairie Queene* is to be read and criticized». ³⁰ A causa della superiorità delle «Gothic manners», Hurd spiega che, sebbene le passioni, lo spirito e la violenza siano uguali in entrambi gli stili, nel gotico è presente una «magnificence» e una «variety» assente nelle «heroic manners», ³¹ per cui le fantasie dei bardi inglesi sono più sublimi, terribili e allarmanti di quelle dei «classic fablers». ³² Gli usi e le superstizioni evocati sono pertanto più poetici perché gotici ³³ e pertanto tali opere vanno interpretate, come *The Fairie Queene*, «on these principles», per rinvenirne i meriti secondo chiavi interpretative nuove, non quelle «hitherto attempted» perché «classic ideas of unity [...] have no place here». ³⁴ Si tratta quindi di ricercare un'unità diversa: «of design and not of action». ³⁵

Essendo *The Fairie Queene* nel suo progetto originale divisa in dodici avventure, l'opera poneva un problema di relazionalità tra parti paritarie: risolte con un'unità paratattica e negoziale che tuttavia Spenser cerca di unificare «intertwisting the several actions» delle singole parti. ³⁶ Se la pariteticità è secondo Hurd l'elemento gotico, l'elemento classico, introdotto dalla «violence of classic prejudices», ³⁷ forza però Spenser ad adottare un altro tipo di unità, l'unità ipotattica, creando una gerarchia assiologica interna che il critico rinviene nell'utilizzo da parte di Spenser della figura di King Arthur. Infatti, re Artù: «though inferior to each [knight] in his own specific virtue [...] is superior to all by uniting the whole circle of their virtues in himself». ³⁸ Hurd giudica questo tentativo un'artificiosa «appearance of unity [...] in contradiction to his Gothic system» basato strutturalmente su parti paritetiche e tra loro negoziali. ³⁹ È questa in definitiva

semplicità della prima sono più complete: ma la seconda ha quella sorta di unità e semplicità che risulta dalla sua natura».

30. *Ibid.*, p. 317: «*The Fairie Queene* andrà quindi letta e esaminata criticamente come una poesia gotica e non classica».

31. *Ibid.*, p. 313: «magnificenza e varietà», «modi eroici».

32. *Ibid.*, p. 316: «narratori classici».

33. Cfr. *Ibid.*, pp. 313 e 316.

34. *Ibid.*, p. 321: «secondo questi principi», «finora utilizzati», «idee classiche di unità non trovano qui posto».

35. *Ibid.*, p. 322: «strutturale e non d'azione».

36. *Ibid.*, p. 323: «intrecciando le varie azioni».

37. *Ibid.*, pp. 323-24: «dalla violenza dei pregiudizi classici», enfasi mia.

38. *Ibid.*, p. 325: «pur essendo inferiore a ognuno dei suoi cavalieri nella loro specifica virtù [...] è loro superiore unificando l'intero cerchio delle loro singole virtù in se stesso».

39. *Ibid.*, p. 324: «apparenza di unità [...] in contraddizione con il suo sistema gotico», «The

un'aggiunta che genera perplessità e confusione: «the proper, and only considerable, defect of this extraordinary poem». ⁴⁰ La sovraimposta unità gerarchica mina infatti il portato strutturale e formale del poema da Hurd tanto ammirato. ⁴¹

La metafora utilizzata da Hurd per illustrare lo stile gotico in letteratura è, non a caso, quella del giardino. Egli omologa poesia gotica a «the Gothic method of designing gardening» ⁴² secondo i principi testé svolti. Il sistema paesaggistico classico prevede infatti che le «many separate avenues or glades», seppur anche «distinct from each other» ed ognuna con finalità propria, debbano essere «brought together and considered under one view by the relation which these various openings had, not to each other, but to their common and concurrent centre» in modo da formare un singolo e organico «whole», ⁴³ un intero organizzato sui principi della grammatica gerarchica ipotattica testé illustrata per la *Fairie Queene*. Nuovamente Hurd ritiene questa una maniera forzata e artificiosa di disporre un paesaggio e non corrispondente al «true taste» ⁴⁴ di cui sono esempio sia la natura stessa che il paesaggista William Kent. La suprema arte della natura, e di Kent che la rispetta, consiste quindi nell'abilità «of disposing his ground and objects into an entire landscape [...] in so easy a manner, that the careless observer [...] discovers no art in the combination». ⁴⁵ Citando Tasso, Hurd conclude che la finalità dell'opera sarà quindi una naturalezza (non certo priva d'arte), piuttosto che un'artificialità facile nonché esibita.

Non a caso Toni Wein, studioso delle posteriori implicazioni tra romanzo gotico e nazionalismo, afferma: «the gothic novel furnished the best and earliest resting-place for a nationalist ideology», sia per l'uso celebrativo dei codici feudali e cavallereschi che salvaguardavano i principi di rango e autorità – l'*order and degree* medievale – e il potere a questi connesso, sia anche quale veicolo di quella disseminazione, pubblicitaria *ante*

potent wand of the Gothic magician[s]» («la potente bacchetta magica dei maghi gotici» che Hurd rintraccia ed è anche la prerogativa di Shakespeare (cfr. *Ibid.*, pp. 314-15).

40. *Ibid.*, p. 325: «L'unico vero difetto considerevole di questo straordinario componimento poetico».

41. *Ibidem*, p. 321 e, per il piano allegorico e narrativo, p. 325.

42. *Ibid.*, p. 322: «al metodo gotico di progettare i giardini».

43. *Ibid.*: «le varie vie e radure separate [...] distinte l'una dall'altra [...] unificate e considerate secondo la relazione che le aperture hanno non tra loro ma con il loro comune e coincidente centro [...] intero».

44. *Ibid.*: «vero gusto».

45. *Ibid.*: «capacità di disporre il terreno e i suoi oggetti in un intero paesaggistico in modo così semplice, che l'osservatore disattento non distinguerà l'artificio nella composizione».

litteram, di identità gruppalì coesive a cui viene, retrospettivamente ma a posteriori, attribuita una coerenza mitica.⁴⁶ È questa una forma di nazionalismo che non è collocabile all'interno di paradigmi politici che leggono il fenomeno nazionalista soltanto come un'imposizione dall'alto del potere stesso e che non prendono in dovuta considerazione l'elemento culturale. In questo caso sia la letteratura sia l'estetica partecipano distintamente alla costruzione di paradigmi politici, e non solo indirettamente ma palesemente, anche se, purtroppo spesso, in modo del tutto inavvertito da parte dei fruitori.⁴⁷

Questi cambiamenti settecenteschi sono quindi testimonianza diretta della costruzione/invenzione non solo di uno stile nordico, ma soprattutto dell'operazione ideologico-culturale della costruzione di un'identità anch'essa "supposta" e "creata" come nordica, attraverso un mero rovesciamento di paradigmi (Sud/Nord – Nord/Sud), creata cioè come fosse essenzialisticamente "nordica", piuttosto che ispirata da un anelito e spirito libertario antiautoritario e democratico, geopoliticamente cosmopolita e localizzabile ovunque. Tuttavia in Inghilterra in questo periodo la si fa coincidere con lo stile "nordico" e – volutamente e semioticamente – con lo stile gotico, con la libertà espressa dal paesaggio britannico che fa della resistenza alle tirannie la sua icona e con il nuovo stilema inglese: il pittoresco. Sono questi tutti chiari esempi di come l'estetica, lungi dall'essere kantianamente disinteressata, diventi invece una precisa, anche se indiretta, cifratura politica.

Non a caso quindi l'anelito libertario troverà la sua trascrizione cifrata nella planimetria del giardino naturalistico, ma non naturale, che verrà, per l'appunto, definito "inglese". Spetterà a Blake coniugare i valori nazionali nella sua celebre frase: «Liberty is the Goddess of Britannia».⁴⁸

46. T. WEIN, *British Identities, Heroic Nationalisms, and the Gothic Novel, 1764-1824*, Gordonsville (VA), Palgrave – Macmillan, 2002, pp. 213-14 e p. 3: «il romanzo gotico fornì il migliore e il più precoce alveo per una ideologia nazionalista».

47. Esempi classici sono: il romanzo d'avventura, ma anche romanzi apparentemente neutri e irrealistici, quali ad esempio il romanzo *Dracula*, di Bram Stoker, che, di fatto, promuove posizioni razziste e così pure i romanzi di belletristica che, letti quotidianamente da migliaia di lettori, diventano veicoli di valori che la letteratura "alta" critica. Sono i *cultural studies* che ci impongono di prendere in considerazione anche questo tipo di letteratura che si fa leggibile solo come «letteratura vista da lontano» (come giustamente osserva F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Milano, Garzanti, 2005) e che istituisce, come anche i media, valori diffusi che diventano poi imperanti. Su *Dracula* mi permetto di rimandare alla trattazione di Bram Stoker fatta nel mio saggio *Oggetti e collezioni nella letteratura inglese dell'Ottocento*, Trento, Ares, 2004.

48. Si veda, quale commento al riguardo, J.M. WRIGHT, *Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation*, cit.

Questo, ovviamente, non succederà solo in Inghilterra, ma in Gran Bretagna è anticipato nei tempi. Infatti, non è possibile in questo contesto esimersi dal citare la folgorazione di Goethe alla vista del Duomo di Strasburgo (XIII – XIV secolo), dell'architetto Erwin von Steinbach, che allo stesso Goethe, come si evince dal suo scritto *Dell'architettura tedesca* (1772),⁴⁹ permise l'evasione dal classicismo e dall'universalismo del bello a questi collegato e che fece anche di Goethe un campione dello stile gotico (che anch'egli sente e definisce come "autoctono"). Non a caso, però, anche per Goethe la tutela del gotico passa per la difesa delle forme letterarie nuove rispetto ai classici, e quindi per il criterio della non-imitazione di questi, imitazione sentita quale criterio limitante a cui viene contrapposta la salvaguardia dell'originalità relativa a quanto ogni paese "ritiene" proprio e diverso. In questo periodo storico, segnatamente, è lo stile gotico ad essere definito in molti paesi europei come lo stile nazionale e, per ognuno di essi, stile "autoctono". La difesa dell'originalità peculiare, nazionale, diverrà un classico *topos* romantico che col tempo si relativizzerà sempre più fino a divenire espressione, poi, dell'unicità del singolo.⁵⁰

La difesa dei moderni è quindi l'altro verso della medaglia anti-classica, un ritorno celebrato anche dai britannici a un'origine storica precedente e, in Inghilterra, sassone, ritorno che anche la società degli antiquari perseguiva, dedita com'era alla ricostruzione delle «*Bryttish antiquitys*». ⁵¹ Di rilevanza, e da segnalare, è anche l'apporto che dà al gotico l'opera dell'antiquario Francis Grose che, con il suo libro *Antiquities of England and Wales* (1773-1787), offriva un compendio delle opere sassoni e gotiche della regione e che, come ho già avuto modo di affermare, è da considerarsi il primo teo-

49. J. W. v. GOETHE, *Von deutscher Baukunst*, Frankfurt am Main, Deinet, 1772.

50. Per la *querelle* antichi/moderni in ambito britannico si veda J.M. LEVINE, *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age*, Ithaca, Cornell UP, 1991.

51. Si veda al riguardo R. SWEET, *Antiquaries, The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, pp. 81-84; 84, e l'opera dell'antiquario R. GOUGH, *Anecdotes of British Topography: or, an Historical Account of What Has Been Done for Illustrating the Topographical Antiquities of Great Britain and Ireland*, London, W. Richardson and S. Clark, 1780, che definisce i monumenti gotici, inglesi, e così si esprime riguardo alla possibile origine druidica del gotico: «One cannot enough regret the little regard hitherto paid to GOTHIC ARCHITECTURE, of which so many beautiful models are daily crumbling to pieces before our eyes. England can boast specimens of all its ages from the simplest to the most improved. We can go back even to the druids, who poised immense weights almost on nothing, yet wanted courage and contrivance to raise arches. At Stonehenge [...] It was reserved to the Norman architects to rear arches without centres and without those supports which a semicircle finds in itself, and which their bold magnificence betrays the want of, when, to furnish an equal pressure, their walls are obscured by massive buttresses» (p. XXII).

rico di un'estetica antiuniversale e criticamente "regionalista" essendo il primo convinto assertore della relatività del bello.⁵² Antiuniversalità del bello che anche nell'Ottocento necessiterà di essere ancora ribadita: sarà infatti opera del teorico Walter Pater iniziare la sua opera maggiore, *The Renaissance*, con la perentoria affermazione: «Beauty is relative».⁵³

L'architettura gotica medievale forniva inoltre anche ambientazioni e luoghi adatti a quei sentimenti sublimi, quali orrore e paura, che non tarderanno ad essere presenti nel romanzo propriamente "gotico", di cui Horace Walpole è ispiratore con il suo *The Castle of Otranto* (1764) e che non fanno che trasporre in letteratura le indicazioni anticonsolatorie del sublime presenti nel trattato estetico di Burke (1757). Non da ultimo il gotico sarà percepito come stile nordico prediletto anche da J. H. Füssli (1741-1825), il quale troverà in esso motivazioni del tutto diverse, affermerà infatti: «Siamo più impressionati dal Gotico che dalla mitologia greca poiché i legami con la sua magia non sono ancora stati recisi: ciò che ci lega con la superstizione o con l'etica ha, infatti, su di noi grandissimo potere».⁵⁴

2. Il mondo celtico

Abbiamo visto che il veicolo per l'affermazione di un'identità nazionale nordica è l'interesse per il mondo celtico prima, e il connesso *revival* medievale anche di inizio Ottocento, ben diffuso dal successo della *forgery* di James Macpherson, le *Opere di Ossian* (1765), finta traduzione dal gaelico di una supposta epica celtico-scozzese improntata all'affermazione di un patriottismo cavalleresco eroico e militante. Il falso bardo Ossian, ritenuto autore di *Fingal*, l'antico re scozzese, e di *Temora*,⁵⁵ fu di fatto considerato l'Omero del Nord e non a caso la sua opera divenne testo esemplare di una Scozia li-

52. Si veda il mio *Genio ed immaginazione*, cit., pp. 79-132.

53. Si veda il mio *Oggetti e collezioni*, cit., pp. 61-103.

54. «We are more impressed by Gothic than by Greek mythology because the bonds are not yet rent which tie us to its magic: he has a powerful hold on us, who holds us by our superstition or by a theory of honour.», in J. KNOWLES, F.R.S., *The Life and Writing of Henry Fuseli, Esq. M.A.R.A.*, 3 voll., London, H. Colburn – R. Bentley, 1831, vol. III, p. 102.

55. Il testo, come rilevato, forse è realmente esistito, ma anche rivisto da Macpherson, si veda al riguardo: H. GASKILL, *Ossian's Macpherson: Towards a Rehabilitation*, in «Comparative Criticism», 8, 1986, pp. 113-146 e, per considerazioni opposte, I. HAYWOOD, *The Making of History: A Study of the Literary Forgeries of James Macpherson and Thomas Chatterton in Relation to Eighteenth-Century Ideas of History and Fiction*, London and Toronto, Associated University Presses, 1986.

bertaria e dissidente. Lo stesso accadde per *Reliquies of Ancient English Poetry* (1765), di Thomas Percy, che ispirò le raccolte di Robert Burns e l'acquisizione delle *Scottish Ballads* da parte di Walter Scott, nonché dei racconti medievalistici scozzesi,⁵⁶ esattamente quanto accadrà anche in ambito tedesco con la raccolta delle fiabe nordiche.

È in ambito tedesco che, con Herder, l'enfasi etnografica toccherà soprattutto la lingua, che egli vede come veicolo principe per il pensiero "tedesco" e pertanto promuove il correlato studio della storia della nazione attraverso i suoi testi antichi che, egli afferma, pongono già, linguisticamente, le basi per la sua particolare storia. Fichte, idealista, dalla sua prospettiva etnocentrica, vedrà invece nella "lingua" il veicolo delle basi filosofico-etiche dell'unicità della peculiare popolazione germanica e l'espressione diretta del suo *Volksgeist*, e farà quindi del "particolarismo tedesco" un'unicità, qui distintamente etnica ed essenzialista, cioè quale fosse innata a questo popolo, e da privilegiare.

Un simile interesse per la lingua, declinata nell'interesse per i dialetti, è presente anche in ambito anglosassone e si concentra nella pubblicazione dei già citati *Poems Chiefly in the Scottish Dialect*, di Robert Burns (1786), nel primo dizionario dialettale di Francis Grose,⁵⁷ enfasi poi anche riconfermata dal richiamo alla lingua "realmente parlata" e sottolineata dal rifiuto della *poetic diction* auspicata nella *Preface* alle *Lyrical Ballads* che, secondo Wordsworth e Coleridge, voleva essere una vera rivoluzione in parole.

3. La creazione del "Nord": il pittoresco

Si fa presto, insomma, a notare che tutti questi elementi naturali e antisolari diventano già nel Settecento di Warton, e successivamente, anticipati già da Addison, di Burke, la dimensione estetica peculiare volta alla nobilitazione e progressiva emancipazione del Nord e delle sue peculiari dimensioni estetico-politiche, a scapito del soleggiato Sud e della sua estetica classica (e politica autoritaria) che fino ad allora avevano dominato il mondo occidentale.

56. Di fondamentale rilevanza per l'esame della nascita del nazionalismo è lo studio di G. NEWMAN, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History, 1740-1830*, London, Macmillan, 1997 [1987].

57. F. GROSE, *A Provincial Glossary, with a Collection of Local Proverbs and Popular Superstitions*, London, S. Hooper, 1787.

Tale emancipazione procede attraverso l'esaltazione di una nuova natura, sempre pre-burkiana e tipizzata e osannata già da Addison nelle *Pleasures of the Imagination* (1712) quale natura "irregolare", la stessa natura che il reverendo Gilpin legherà all'invenzione di un nuovo gusto e stilema estetico: il pittoresco. Nel 1748 in *A Dialogue Upon the Gardens of Stow* Gilpin farà affermare al suo protagonista di essere «più attratto dalle viste di una vecchia rovina che non dalle viste molto composte e dalla prosperità nella loro più grande perfezione» nonché da una «vastità selvaggia [...] di tipo romantico»,⁵⁸ sottolineata nel parco da un edificio gotico molto ammirato dai visitatori. Come visto sia per Addison che per Gilpin trattasi di un progetto estetico volto alla difesa di una natura non artificiosa che, negando le simmetrie dei francesi ma anche il giardino italiano e indirettamente il mondo classico a questi connesso, si contrappone a questi paesi e trova espressione in Inghilterra, nel suo giardino naturalistico o all'inglese, leggesi giardino "libero" e libertario.⁵⁹

4. Odeporica nordica e anti *Grand Tour*: *Picturesque Travels e Domestic Tours*

Non è un caso quindi che sia Gilpin ad iniziare la moda per il viaggio nordico, avendo affermato nel suo *Dialogue* che nessun luogo del Regno abbondava di più in vedute naturali eleganti e romantiche che non il Nord.⁶⁰ Nel suo studio *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*,⁶¹ pubblicato nel 1792, Gilpin definisce il pittoresco come bellezza peculiare, tipica e seducente, pur es-

58. Si veda W. GILPIN, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire* (1748), <http://faculty.bsc.edu/jtatter/gilpin.html>, 1.07.2011. Si consulti inoltre P. BICKNELL, *Beauty, Horror and Immensity: Picturesque Landscape in Britain, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge UP, 1981.

59. Rimando, per concisione, alla mia trattazione del pittoresco e del giardino inglese in *Genio e immaginazione*, cit., pp. 60-63 e 123-127.

60. Egli dice: «As we are got into the North, I must confess I do not know any Part of the Kingdom that abounds more with elegant natural Views: Our well-cultivated Plains [...] are certainly not comparable to their rough Nature in point of Prospect. [...] the greatest Variety of garnished Rocks, shattered Precipices, rising Hills, ornamented with the finest Woods, thro' which are opened the most enchanting Views up and down the River, which winds itself in such a manner as to shew its Banks to the best Advantage, which, together with very charming Prospects into the Country, terminated by the blue Hills at a Distance, make as fine a Piece of Nature, as perhaps can any where be met with» (<http://faculty.bsc.edu/jtatter/gilpin.html>, 1.07.2011).

61. W. GILPIN, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, London, R. Blamire, 1794 [1792], rip. Farnborough, Gregg, 1972.

sendo, potremmo dire, “anticonsolatoria”: lemma che Gilpin non usa, ma che ben descrive quanto egli intenda poiché ciò che egli sottolinea è la mancanza di una esperienza catartica (classica) alla vista di un paesaggio che è pertanto definito pittoresco o *wild*.

La peculiarità nordica sarà quindi analizzata da Gilpin per criteri oppositivi, non ritrovandola egli nei paesaggi solari e confortanti ma, invece, in rovine e paesaggi oscuri ed irregolari: irregolarità e varietà che anch'egli, con Addison e i fratelli Warton, ritiene ben espressa dallo stile gotico, da torri in rovina e da rovine di castelli e abbazie.⁶² Per cui, il pittoresco, se anche si configura come esito nonché estensione naturale dell'amore per il gotico, viene però affrancato, e avvalorato dall'invenzione teorica di tale stilema estetico, stilema poi confermato dal sublime e declinato quale bellezza nordica. Ed è questa stessa riformulazione epistemica che fornirà a Burke le basi per una ridefinizione del sublime come categoria estetica, e non solo stilistica, a differenza del trattato di Pseudo Longino.⁶³

La difesa di una natura anticonsolatoria si tradurrà quindi in un'inversione di rotta, un cambiamento di meta e prospettiva, rispetto al classico viaggio al Sud dei *gentlemen* sei-settecenteschi, il cui obiettivo era il *Grand Tour*, mentre l'anti *Grand Tour* tipico sarà il viaggio interno alla nazione: il *Domestic Tour* o meglio, e incisivamente, il *Picturesque Travel*.

Un sentimento anti-esogeno e anti-esotico, per quanto concerne il gusto estetico era comunque già stato espresso a partire da inizio Settecento. Nel 1701, Robert Morden, cartografo, nella sua opera *New Description and State of England*, dà voce a un sentimento comune all'inizio del diciottesimo secolo affermando che:

The true knowledge of our Native Country concerns us much more than to be acquainted with the travels into foreign parts [...]. Be not mistaken England may Glory to be full of Natural Wonders, Rarities, and Excellencies as any Nation under the Sun. It becomes the Inhabitants not to be ignorant of them.⁶⁴

62. Cfr. *ibid.*

63. Cfr. E. BURKE, *Philosophical Inquiry...*, cit., e si veda anche Pseudo Longino, *Il Sublime*, Palermo, Aesthetica, 1992.

64. R. MORDEN, *New Description and State of England* (1701), cit. in J. BREWER (a cura di), *The Pleasure of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Bath, Harper Collins, 1997, pp. 632-633: «La vera conoscenza della nostra nazione ci compete di più che non l'esperienza dei viaggi all'estero [...]. Non vi siano dubbi, l'Inghilterra può gloriarsi di una pienezza di bellezze naturali, rarità ed eccellenze come ogni altra nazione sotto il sole. Dà lustro ai suoi abitanti non esserne ignari» (trad. mia).

La citazione è importante, in quanto ci dà modo di focalizzare la nostra attenzione sul fenomeno del *Domestic Tour* che può essere considerato una delle espressioni più interessanti anche del romanticismo inglese, in quanto suo tramite si sostenne l'emancipazione culturale dal giogo classicista – e, falsamente, universalista – che il soggettivismo romantico accuratamente evita. E tutto ciò, a favore di un'enfasi sulle bellezze autoctone e locali.

James Brome, nella *Preface* ai suoi *Travels over England and Wales*,⁶⁵ pubblicati nel 1700, aveva già voluto mettere in risalto le meraviglie presenti in Gran Bretagna affermando orgogliosamente che «there is not anything worth our wonder Abroad, whereof Nature hath not written a Copy in our Island [...]. As Italy had Virgil's Grotto, so England had Ochy-Hole by Wells [...], the Pyramids at Stonehenge, Pearls of Asia in Cornwall, and Diamonds of India at St Vincent's Rock»⁶⁶.

Ma fu soprattutto dopo la pubblicazione dell'opera del 1748 di Gilpin che il *Grand Tour* inizia a subire la competizione del fenomeno del *Domestic Tour*, o *Picturesque Travel*, che comunque necessitava dell'invenzione della categoria estetica del pittoresco per essere culturalmente avvalorato. È, infatti, il pittoresco ad autorizzare il piacere complesso dato dalla natura “nordica” che noi, oggi, definiamo anche con l'aggettivo “romantica” e che deriva dalla valutazione positiva di particolari più “naturali” e freddi rispetto a quelli solari degli ambienti che venivano osannati nei viaggi sul continente.

In primis l'attenzione dell'odeporica nordica è volta ad enfatizzare la natura difficile e intricata mentre rimane meno interessata a artefatti o tratti etnografici. Una tale tendenza appare anche nel libro del “romantico” Laurence Sterne che, con il suo introspettivo *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768), descrive un viaggio “sentimentale”, vera e propria trascrizione di una estetica della ricezione, viaggio intrapreso più alla ricerca e descrizione delle proprie emozioni e della propria empatia e che lascia quindi ad altri le descrizioni consuete delle mete del *Grand Tour*, l'Italia e la Francia dei monumenti e dell'arte osannate anche nel secolo successivo dalle nuove guide, le Baedeker.⁶⁷ I *Grands Tours* erano infatti viaggi intrapresi alla ricerca di quanto già ci si era immaginato, per vedere ciò che già

65. J. BROME, *Travels over England and Wales*, II ed., London, Goslin, 1707 [1700], *Introduction*, s. p., citato anche in R. MORDEN, *New Description...*, cit., p. 633.

66. *Ibid.*: «Non c'è nulla che valga la nostra meraviglia all'estero di cui la Natura non abbia messo copia anche nella nostra isola. Come l'Italia ha la grotta virgiliana così l'Inghilterra ha Ochy-Hole a Wells, [...] le Piramidi a Stonehenge, le perle dell'Asia in Cornovaglia, e i diamanti dell'India alla Rocca di San Vincenzo» (trad. mia).

67. Le guide Baedeker, che nasceranno nell'Ottocento (1827) diverranno il prototipo per

si sapeva, e quindi posti in una cornice di ricezione preformata dallo studio dell'antichità e dell'arte classica. Era questo infatti il percorso finale che i colti *connoisseurs* dell'epoca compivano a completamento della propria educazione. Richard Lassels, che all'epoca fu un «tutor to several of the English Nobility and Gentry», nel testo *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*, pubblicato a Parigi nel 1670, parla delle guide precedenti la sua, quelle di Mr Warcup e Mr Raymond, e definisce bene la finalità della sua guida: «To read to my country-men two profitable lessons. The first, to the profit of Travelling, the second, Of travelling with profit». ⁶⁸

La moda del *Domestic Tourism*, con un apice dal 1780 al 1790, e l'odeporica relativa, impose al genere della letteratura di viaggio un nuovo microlinguaggio relativo al gusto che, come visto, non tarda a diventare una vera e propria nuova *poetic diction*, una grammatica poetica diffusa dalle guide che ponevano l'accento su quegli scenari pittoreschi e sublimi, che Wordsworth e gli amici laghisti (Coleridge, Southey e De Quincey) ⁶⁹ poi confermeranno, ma che verranno a quel punto recepiti e definiti “romantici” ed efficacemente riformulati con un: «language of man speaking to man». ⁷⁰

L'odeporica dei *Domestic Tours* faceva spesso riferimento, per nobilitarsi, anche alle arti sorelle, letteratura e pittura, che venivano unite per guidare la fruizione secondo parametri conosciuti ed esemplificati da Salvator Rosa, Claude Lorrain, Gaspard Dughet (detto Poussin) e Nicolas Poussin, fino a sfociare nei quadri sublimi di Piranesi, a cui le guide dell'epoca ⁷¹ fanno spesso riferimento come capitale culturale pittorico. Ad esempio, la guida al Lake District di Thomas West descrive Coniston quale esempio dei «tocchi delicati di Claude», Windermere come luogo di «nobili vedute» à la Poussin e Derwent Water quale esemplificazione delle «stupende idee romantiche di Salvator Rosa». ⁷² John Brown nel descrivere Keswick, cittadina della regione dei laghi, dice:

ogni guida futura, definiranno i luoghi e le loro bellezze e forniranno utili consigli ai viaggiatori per logistica e cibo.

68. R. LASSELS, *Introduction*, in *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*, Paris, Du Moutier, 1670, p. aiii.

69. È W. Hazlitt che lega i poeti romantici alla natura definendoli “laghisti”, nel suo *Selected Essays of William Hazlitt 1778 to 1830*, a cura di G. Keynes, Whitefish, Kessinger Publishing, 2004, p. 187, menzionando Wordsworth, Coleridge e Southey come appartenenti alla “Lake School”.

70. Cfr. la *Preface* alle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge (1798).

71. Si veda, ad esempio, P. LUCKOMBE, *The Beauties of England*, London, Davis and C. Reymers, 1769 e le altre opere citate nel saggio.

72. Citato da K. THOMAS, *L'uomo e la natura. Dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente*

The full perfection of Keswick consists of three circumstances, Beauty, Horror and Immensity united [...]. But to give you a complete idea of these three perfections, as they are joined in Keswick, would require the united powers of Claude, Salvator, and Poussin. The first should throw his delicate sunshine over the cultivated vales. The second should dash out the horror of the rugged cliffs, the steeps, the hanging woods, and foaming waterfalls; while the grand pencil of Poussin should crown the whole with the majesty of the impending mountains.⁷³

Spetta comunque a Horace Walpole, il creatore del romanzo gotico, evidenziare un paradosso delle arti sorelle nel rilevare che, pur simili, trattano di temi e risentono di influssi diversi, rispettivamente la poesia è attratta dal Sud, mentre la pittura subisce il fascino del Nord alpino continentale e, così facendo, entrambe si dimenticano del paesaggio britannico, che il *Domestic Tour*, attraverso il pittoresco, stava invece esaltando: «As our poets warm their imaginations with sunny hills, or sigh after grottos and cooling breezes, our painters draw rocks and precipices and castellated mountains [...]. Our ever-verdant lawns, rich vales, fields of hay-cocks, and hop-grounds, are neglected as homely and familiar objects».⁷⁴

Sono quindi queste peculiarità “caratteristicamente” britanniche che verranno definite pittoresche e, trattandosi in special modo di paesaggi naturali, poi spesso definite “romantiche”. Il resoconto di Arthur Young, *A Six Months Tour Through the North of England*,⁷⁵ ad esempio, presenta ben trenta occorrenze della parola «picturesque» e ventiquattro della pa-

1500-1800, Torino, Einaudi, 1994 [1983], p. 340. Sono questi i pittori (Gaspard Dughet è anch'egli spesso chiamato Poussin perché cognato di Nicolas) che educeranno la sensibilità inglese alla naturalità del giardino paesaggistico su cui il pittoresco potrà capitalizzare.

73. «La perfezione di Keswick dipende da tre circostanze, Bellezza, Orrore e Immensità unite. Ma per rendere al meglio l'idea di queste tre perfezioni, unite in Keswick, ci vorrebbero i poteri uniti di Claude, Salvator [Rosa], e Poussin. Il primo dovrebbe introdurre i suoi delicati raggi di sole sulle valli coltivate. Il secondo dovrebbe evidenziare l'orrore delle frastagliate scogliere, dei declivi, dei boschi pendenti e delle schiumose cascate; mentre il grande pennello di Poussin dovrebbe coronare il tutto con la maestosità delle incombenti montagne», così riportato in P. BICKNELL, *Beauty, Horror and Immensity*, cit., pp. X e 1-2 (trad. mia).

74. H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England* (1762-1765), così citato da J. BARRELL, *The Dark Side of the Landscape*, Cambridge, Cambridge UP, 1980, p. 7: «Mentre i nostri poeti riscaldano la loro immaginazione con colline soleggianti, o agognano di grotte e di venticelli rinfrescanti, i nostri pittori dipingono rocce e precipizi e montagne con castelli, [...] perché Virgilio ansimava a Napoli, e Salvator [Rosa] girava tra le Alpi e gli Appennini. Così i nostri prati sempreverdi, le ricche vallate, i campi di covoni di fieno e di luppolo sono trascurati come fossero oggetti modesti e indifferenti» (trad. mia).

75. A. YOUNG, *A Six Months Tour Through the North of England*, vol. III, London, W. Strahan, W. Nicholl, 1770.

rola «romantic», il più delle volte interrelate. Soprattutto la descrizione del lago di Windermere, il più grande lago inglese, tra le contee del Lancashire e del Westmoreland, sembra porre il confine e discriminare tra bellezza classica (bello naturale) e bellezza sublime (pittorresco):

Strain your imagination to command the idea of so noble an expanse of water thus gloriously environed; spotted with islands more beautiful than would have issued from the happiest painter. Picture the mountains rearing their majestic heads with native sublimity; the vast rocks boldly projecting their terrible craggy points: and in the path of beauty, the variegated inclosures of the most charming verdure, hanging to the eye in every picturesque form that can grace a landscape: with the most exquisite touches of la belle nature: if you raise your fancy to something infinitely beyond this assemblage of rural elegancies, you may have a faint notion of the unexampled beauties of this ravishing landscape.⁷⁶

L'isolotto di Berkshire Island⁷⁷ presenta altrettanti tratti pittoreschi e/o romantici creando: «a variety that amazes the beholder».⁷⁸

Un altro scritto che testimonia dell'attrazione per il Nord, in questo caso le isole Ebridi, piuttosto che il caldo Sud classicheggiante è il *Journey to the Western Isles of Scotland* di Samuel Johnson, *travelogue* del viaggio nordico (83 giorni) intrapreso da Johnson con il suo futuro biografo, nonché genero, James Boswell e pubblicato nel 1773.⁷⁹ La natura, come

76. *Ibid.*, p. 188: «Si sforzi l'immaginazione per dominare l'idea di un'ampia massa d'acqua così gloriosamente recinta e macchiata d'isole più belle di quanto non avrebbe potuto creare il migliore dei pittori. Si immaginino le montagne che sollevano le loro maestose cime con innata sublimità, le vaste rocce orgogliose che sporgono le loro terribili e ruvide punte e, seguendo la via della bellezza, i recinti variegati dalla più amabile freschezza, che si presentano allo sguardo nelle forme più pittoresche che possano ornare un paesaggio: con i tocchi più squisiti della *belle nature*, se si innalzasse la fantasia a qualcosa di infinitamente al di là di questa somma di eleganze rurali, si potrebbe forse avere una debole nozione delle bellezze di questo incantevole paesaggio» (trad. mia).

77. *Ibid.*, p. 184: «One inclosure in particular breaks into the wood in the most picturesque manner imaginable. This end of the lake is bounded by the noble hills of cultivated inclosures [...] which are viewed from hence to much advantage; they rise from the shore with great magnificence. To the left a ridge of hanging woods, spread, over wild romantic ground, that breaks into bold projections, contracting the elegance of the opposite shore in the finest manner» («Un recinto in particolare si frange nel bosco nel modo più pittoresco possibile. Questo limite del lago è contornato da nobili colline coltivate che da qui si vedono bene e che si innalzano dalla costa con grande magnificenza. Alla sinistra, file di boschi pensili si espandono su un selvaggio terreno romantico che si dispiega in sporgenze decise, contraendo l'eleganza della riva opposta nella più raffinata maniera», trad. mia).

78. *Ibid.*, p. 186: «una varietà che stupisce il fruitore».

79. Si veda: <http://www.online-literature.com/samuel-johnson/journey-to-scotland/1> dove afferma: «I had desired to visit the Hebrides, or Western Islands of Scotland, so long, that I scar-

osserva Johnson, è qui aspra e inospitale: «naked of all vegetable decoration»,⁸⁰ Breachaca Bay si presenta ai suoi occhi educati al bello come «horrible [...] if barrenness and danger could be so», quasi una formula per ciò a cui mira il romanzo gotico,⁸¹ ma che per questo letterato classicista non riveste interesse. Johnson si dedica quindi a commenti sociali, decanta le università scozzesi per la possibilità che offrono agli studiosi di diventare dottori di ricerca anche in giovane età, e questo a differenza di quelle inglesi, per le loro biblioteche, specialmente quella di Aberdeen, e non manca di notare l'asprezza del castello di Cole che gli evoca le rime, pittoresche e gotiche anch'esse, di Gray: «Huge windows that exclude the light. And passages that lead to nothing».⁸²

Rime che rimandano anche alla definizione dell'aggettivo *romantick* che appare nel suo *Dictionary* (1755) e che egli definisce in questi termini: «1. Resembling the tales of romances; wild. [...] 2. improbable; false. [...] 3. fanciful; full of wild scenery»,⁸³ *wild sceneries* che si potrebbero anche definire pittoreschi, mentre invece il termine *picturesque* appare soltanto per descrivere l'avverbio «*graphically*» o «in a picturesque manner»⁸⁴ ma non come sostantivo. *Gothic* in questa prima edizione non appare e nemmeno nell'edizione del 1785. Soltanto nelle revisioni successive, ad esempio quella redatta da John Walker⁸⁵ *gothick* apparirà con le seguenti definizioni: «Respecting the country or the manners of the Goths [...]. A particular kind of architecture, distinguished by the terms ancient and modern, the heavy or light [...]. Rude, uncivilized.»⁸⁶ *Goth* viene così spiegato: «One of the people in the northern parts of Europe first called Getes, af-

cely remember how the wish was originally excited; and was in the Autumn of the year 1773 induced to undertake the journey, by finding in Mr. Boswell a companion, whose acuteness would help my inquiry, and whose gaiety of conversation and civility of manners are sufficient to counteract the inconveniences of travel, in countries less hospitable than we have passed».

80. «Vuota di qualsiasi pianta decorativa» (<http://www.online-literature.com/view.php/journey-to-scotland/5>, trad. mia).

81. «Orribili, se sterilità e paura possono così esser definite» (*ibid.*).

82. J. BOSWELL, *The Journal Of A Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*, London, Henry Baldwin, 1785, p. 742: «enormi finestre che escludono la luce e corridoi che non portano a nulla» (trad. mia).

83. S. JOHNSON, *A Dictionary of the English Language*, 2 voll., London, W. Strahan etc., 1755, vol. II, p. 1717: «1. Che assomiglia alle storie dei *romances*. Selvaggio [...] 2. improbabile, falso. [...] 3. fantasioso, pieno di scenari selvaggi» (trad. mia).

84. *Ibid.*, vol. I, p. 931.

85. *Johnson's English Dictionary as improved by Todd and Abridged by Chalmers with Walker's Pronouncing Dictionary*, Boston, Nathan Hale, 1835.

86. *Ibid.*, p. 434.

terwards Goths. [...] One not civilized; one deficient in general knowledge; a barbarian». ⁸⁷ Il termine *picturesque* ora appare ed è così definito: «Expressing that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture, whether natural or artificial; striking the mind with great power or pleasure in representing objects of vision, and in painting to the imagination any circumstance or event as clearly as if delineated in a picture». ⁸⁸

Il *Domestic Tour* distoglie quindi l'interesse dai begli edifici, dalle antichità o dalle grandi case di campagna, interesse gradualmente sostituito dal piacere dato dai panorami naturali che vieppiù permettono il viaggio sentimentale e introspettivo dell'io. In tal senso la Scozia, unita all'Inghilterra nel 1707 con gli *Acts of Union*, e in modo particolare le sue Highlands offrivano un esempio di questo tipo di panorama caratterizzato da una *wild scenery* e da una rudezza muscolare del popolo ivi presente che, ad esempio, Walter Scott esalta, ⁸⁹ *highlanders* che però Dorothy Wordsworth definisce come i «savages», si noti l'acume, «of Britain's own internally colonized Celtic backyard». ⁹⁰

Il progresso e l'urbanizzazione – fenomeni che caratterizzavano già molte province inglesi nel Settecento e che nell'Ottocento si faranno ancor più sentire – scardineranno anche la tentata idealizzazione sentimentale delle scene rurali e il mito di una serena *old England* che era e continuerà ad essere la roccaforte nostalgica del conservatorismo. Tale esaltazione di una campagna serena e pastorale da contrapporre alla vita corrotta di città, ⁹¹ decostruita da poeti quale George Crabbe, ⁹² non fanno che riconfermare il ruolo primario anche della letteratura per la creazione di operazioni e processi culturali identificativi, capaci di creare luoghi, nazioni, e poi stati – che delle nazioni sono il prodotto culturale – attraverso la semplice proposta di caratteristiche che i gruppi riconosceranno come “identità” loro propria e peculiare.

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*, p. 693: «Delinea quel particolare tipo di bellezza che è piacevole in un quadro, sia naturale che artificiale; colpisce la mente con grande potenza o piacere nel rappresentare oggetti di visione e nel dipingere all'immaginazione ogni circostanza o evento così chiaramente come fosse delineato in un quadro». mia tr.

89. Cfr. W. SCOTT, *Rob Roy*, London, Penguin, 1995 [1871].

90. Così citato nella *Introduction* di A. Gilroy in A. GILROY (ed.), *Romantic Geographies: Discourses of Travel, 1775-1844*, Manchester, Manchester UP, 2000, p. 3.

91. Si veda al riguardo R. WILLIAMS, *The Country and the City*, London, Chatto and Windus, 1973.

92. Si veda ad esempio la sua poesia «The Village», 1783.

5. Il Nord e il suo fascino

Se i fratelli Warton traducono in termini teorici quanto, nella prima parte del secolo, di fatto fanno i poeti della *Graveyard School of Poetry*,⁹³ nella seconda parte del secolo l'interesse per le prerogative autoctone si oggettiva, come visto, nel *Domestic Tour*, avvalorato da un'esaltazione della natura inglese "bella" non in termini classici ma, come visto, "pittoresca". Wordsworth lo confermerà nel *Prelude*, e lo farà anche per emendare la tradizione del pittoresco "artificioso" settecentesco che egli rintracciava in Gilpin.⁹⁴ È infatti nei componimenti quasi odeporici di Wordsworth, *Guide to the Lakes* (1810, 1835) e *Memorials of a Tour in Scotland* (1803), che il poeta della natura – suo specchio dell'anima – ci parla di una natura "tipica" della sua nazione e sentimentalmente particolare, quasi una trascrizione poetica di quei «Various Subjects of Landscape Characteristic of English Scenery» che, come osserva M. Andrews nel suo saggio, anche John Constable, nel 1833, esalta.⁹⁵

Esaminiamo allora qualche riga del viaggio in Scozia che Wordsworth intraprende con la sorella Dorothy e con l'amico Coleridge. L'*incipit* pone, infatti immediatamente, *excusatio non petita*, la contrapposizione Nord/Sud. Il lettore è da subito avvisato che, partendo dalla valle di Grasmere, paragonata non a caso ai campi Elisi, il poeta sta abbandonando la bellezza classica, definita, assiologicamente, come «*dissoluble chain*»,⁹⁶ catena che si può dissolvere, se vi è la disposizione ad aprirsi ad una dimensione estetica diversa⁹⁷ che chiede di «to overleap [...] the crystal battlements, and peep / Into some other region, though less fair», una regione meno bella ma con un fascino suo proprio fatto di «wildest shores, / And luxuries extract from bleakest moors», paesaggi per cui è necessario rendersi pronti: «With prompt embrace all beauty to enfold, / And having rights in all that we behold».⁹⁸

L'ultima specifica: «avendo diritto a tutto ciò che vediamo» rimanda

93. La "scuola" nasce con T. Parnell e la sua *A Night-Piece on Death*, 1722, e trionferà nella poesia sepolcrale di E. YOUNG, *Night Thoughts* (1742), e T. GRAY, *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751).

94. Si veda J. R. NABHOLTZ, *Wordsworth's Guide to the Lakes and the Picturesque Tradition*, in «Modern Philology», 61, 4, May, 1964, pp. 288-297.

95. Si veda al riguardo il saggio di M. Andrews, presente in questo collettaneo.

96. W. WORDSWORTH, *Memorials of a Tour in Scotland*, 1803, ultima consultazione online: http://www.everypoet.com/archive/poetry/William_Wordsworth/william_wordsworth_233.htm

97. Si veda J. R. J. R. NABHOLTZ, *Wordsworth's Guide to the Lakes...*, cit.

98. W. WORDSWORTH, *Memorials of a Tour in Scotland*, cit.

alla bellezza atipica nordica, e atipica solo perché antigreca e anticlassica. È la nuova bellezza che l'estetica ha ormai nobilitato e reso seducente creando la predisposizione "culturale" che ha autorizzato ciò che, fino ad allora, veniva definito non-bello, sublime, o pittoresco, soltanto perché culturalmente anticanonico.

È a questa distinta attrazione percettiva associata al *wild* e al *bleak* di burkiana memoria a cui, seppur nascostamente e nel privato e fuori dalla Royal Academy retta dal classicista Sir Joshua Reynolds, anche Joseph Mallord William Turner tenderà, come è ben dimostrato dal quadro scelto a cifra del nostro convegno (fig. 1). Turner dipinge infatti il castello in modo pittoresco e, diciamo, per noi romantico, rispetto a come lo stesso castello non appaia nel "classico" quadro di pittura di paesaggio attribuito a Richard Wilson (fig. 2).

Interessante è però notare che Turner stesso dà del castello di Dolbarn un'altra versione, ufficiale e accademica, del tutto in linea anche con la sua doppia vita personale riconfermata anche nella sua pittura (fig. 3).

Un'immagine, insomma, che rimanda al classico trattamento dei paesaggi naturali tipici della scuola settecentesca, mentre la versione da noi scelta è non solo romantica ma finanche pre-impressionista nel presentare il momento preciso e unico in cui il castello diventa soggettivamente interessante per il pittore e la sua arte.

6. Pittoresco e Romanticismo

Il pittoresco, ricordiamolo, è pre-burkiano. Infatti, come visto, è il reverendo scozzese William Gilpin ad iniziare le sue meditazioni sul pittoresco con il suo *A Dialogue upon the Gardens [...] at Stow in Buckinghamshire* (1748),⁹⁹ analisi confermate poi dai suoi scritti odeplici del 1760 e 1770, e soprattutto con il suo *Essay upon Prints* (1768),¹⁰⁰ scritti tutti che definiscono i tratti distintivi della bellezza pittoresca, come "caratteristici" dell'Inghilterra.

Varrà però la pena di ricordare anche il viaggio antilocalista (si esce

99. W. GILPIN, *A Dialogue...*, cit.

100. W. GILPIN, *Essay Upon Prints: Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty; the Different Kinds of Prints; and the Characters of the Most Noted Masters: Illustrated by Criticisms upon Particular Pieces: to Which are Added, some Cautions that may be Useful in Collecting Prints*, London, G. Scott, 1768.

dalla Gran Bretagna) ma per andare verso luoghi ancora più a Nord dell'Inghilterra come narra Mary Wollstonecraft, nel suo epistolario: *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796). Wollstonecraft, che era stata legata sentimentalmente anche a J.H. Füssli, scrive in un momento storico in cui l'esperienza del sublime alpino era ricercata soprattutto nelle Alpi Svizzere¹⁰¹ e l'eredità del *Grand Tour*, pur minata dal *Picturesque Travel*, risultava comunque ancora legata al piacere topografico del caldo Sud.¹⁰² Come suggerisce Karen R. Lawrence, un viaggio al Nord era stato intrapreso anche da Margaret Cavendish, che aveva scritto, nel 1668, *The Description of a New World, called the Blazing-World*.¹⁰³ In quest'ultimo libro la protagonista va al Polo Nord, cosa che farà poi anche il mostro creato dal dottor Victor Frankenstein, opera della figlia di Mary Wollstonecraft, Mary Godwin, poi Shelley. Significativamente Coleridge, Southey, Wordsworth e Hazlitt lodarono il libro e Robert Louis Stevenson lo portò con sé a Samoa. Southey scrisse che il libro «caused him to fall in love with the cold climate and the moonlight of the North», tanto che il libro, a detta dei critici, «entered into the literary mythology of romanticism within a single generation».¹⁰⁴

Taluni di questi viaggi indubbiamente perseguono una distinta declinazione del viaggiare volta a quella *unendliche Reise* che è il viaggio dentro di sé, il viaggio votato alla ricerca della propria identità, che è sì unica e relativa, ma che è anche il vero approdo romantico: trovare e essere ciò che si è. E questo è forse anche il senso ultimo di quel peripatetico camminare permessoci nel giardino inglese che ci lascia dar libero sfogo all'io che va dove ritiene d'andare e comunque fuori dai binari predefiniti in cui ci vorrebbe dirigere il giardino francese *à la Le Nôtre* e il giardino italiano. Tuttavia non è questo lo spirito delle esplorazioni artiche che si intraprenderanno poco più avanti (ad esempio la fallimentare *Franklin expedition* del 1845, dagli esiti antropofagi) esplorazioni che hanno luogo per tutto il XIX secolo ma che si innestano piuttosto su quell'orientamento musco-

101. Altro libro scritto da una donna attratta dalla Scozia è quello di S. SCOTT MURRAY, *A Companion and Useful Guide to the Beauties of Scotland*, 1799. Cfr. anche J. GLENDENING, *The High Road: Romantic Tourism 1720-1820*, New York, St. Martin's Press, 1997.

102. Si veda al riguardo C. CHARD, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*, Manchester, Manchester UP, 1999 e J. BLACK, *The British and the Grand Tour*, London, Croom Helm, 1985.

103. K.R. LAWRENCE, *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1994, p. 45.

104. Si veda P. NYSTRÖM, *Mary Wollstonecraft's Scandinavian Journey*, Göteborg, Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets Samhället, 1980, p. 76.

lare-eroico (vorrei quasi definirlo una sensualità nordica, protestante, che ribatte al supposto maggior erotismo del Sud) e già presente nella letteratura relativa alle ascensioni alpine promosse dall'*Alpine Club*. Nato in Gran Bretagna nel 1857, il Club promuoveva una sorta di colonizzazione verticale che, se può sembrare un'evoluzione del fascino del sublime del secolo precedente, va anche legato all'eroicità dell'avventura conquistatrice che pone il sublime artico come nuova estrema meta espansiva che la propaganda imperialista dell'epoca promuoveva.¹⁰⁵

7. L'estetica del Nord

Dal fascino del Nord dipende quindi anche la creazione di un'immagine capace di sublimare la varietà interna in quell'uno fittizio, la nazione, capace di rendere «the people as one»,¹⁰⁶ attraverso la creazione culturale di una «imagined political community»¹⁰⁷ che doveva includere, in un tutto ben poco organico: Galles, Irlanda, Scozia e Inghilterra. Una «imagined community» che trovava espressione anche nella creazione di quel canone autoctono precedentemente delineato. Molti contribuiranno: così farà Scott con il suo nostalgico medievalismo alla ricerca delle *ballads*¹⁰⁸ – come succederà per le fiabe in Germania –, così faranno i fratelli Warton con la loro ricostruzione di un canone letterario autoctono, così i teorici del pittoresco, e così via.

La valorizzazione del Nord è quindi da ascrivere a quel romanticismo nazionalistico che, nonostante sia esito di un mero rovesciamento del paradigma binario Sud/Nord, produrrà l'emancipazione estetica della nazione inglese, ma che produrrà però anche l'appoggio al nuovo spirito votato all'indipendenza nazionale che i romantici di seconda generazione sentiranno

105. Si veda C. LOOMIS, *The Arctic Sublime*, in U.C. KNOEFLMACHER - G.B. TENNYSON (a cura di), *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley, Los Angeles, London, California UP, pp. 95-112, che afferma che persino *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge fu influenzato dalle spedizioni all'Artico (cfr. pp. 98-99).

106. Cfr. H. BHABHA, (a cura di), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, 301 e p. 299.

107. Si veda B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

108. Significative al riguardo sono le parole della prefazione al testo *Ministrelsy of the Scottish Border*, opera mirata, come spiega Scott, a: «contribute somewhat to the history of my native country; the peculiar features of whose manners and character are daily melting and dissolving into those of her sister and ally», cioè l'Inghilterra.

loro: Shelley scrivendo il suo lavoro filoellenico *Hellas* in difesa di un nazionalismo che, seppur etico-libertario, nazionalismo rimane, e Byron perdendo la vita a Missolongi per diventare un eroe nazionale greco.¹⁰⁹

Insomma, il pittoresco settecentesco e la rivoluzione della percezione epistemica da questo promossa rivelano molto bene ciò che sfocerà poi nel romanticismo. Infatti, da aggettivo sussunto al bello con W. Gilpin, il pittoresco si farà categoria estetica oggettivamente rilevabile nella fattualità con Uvedale Price,¹¹⁰ per essere definito, alla fine del secolo, una mera proiezione idiosincratca dello spettatore da R.P. Knight.¹¹¹ Essendo però quest'ultima una lettura ascrivibile soltanto a una particolare predisposizione "associativa" dell'animo del fruitore e non a una qualità intrinseca della natura, il pittoresco è in quest'ultimo caso una questione del tutto soggettiva e quindi precipuamente romantica.

Price e Knight emancipano quindi in maniera definitiva il nuovo stilema dai canoni del neoclassicismo le cui forme ideali (e catarticamente serene) vennero, di fatto, rifiutate in favore della rappresentazione di elementi "caratteristici" e tipici dei luoghi nordici. L'orientamento favorirà in Inghilterra la serie di *Domestic Tours* volti alla scoperta delle attrattive della propria "caratteristica" e unica "nazione" che andrà in parallelo con la mitizzazione delle sue supposte origini. Conseguenza di ciò sarà la rottura dell'unitarietà estetica del mondo occidentale che trovava il suo riferimento nella falsamente universalista estetica del bello. Sublime e pittoresco contenderanno e mineranno, infatti, il suo primato.

Ogni nazione cercherà quindi modalità estetiche particolariste, ma paritetiche a quelle esogene, fatte di elementi nativi e colori autoctoni e locali, modificando e creando nuovi e propri codici di rappresentazione in direzione prettamente, e come qui definita, "romantica".

Yvonne Bezrucka
Università di Verona

109. M. KIPPERMAN, *Macropolitcs of Utopia: Shelley's Hellas in Context*, in J. ARAC, H. RITVO (a cura di), *Macropolitcs of Nineteenth-century Literature*, Durham and London, Duke UP, 1995.

110. Si veda U. PRICE (Sir), *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful, and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, D. Walker per J. Robson, London, 1796-1798 (2 voll.), rip. Farnborough, Gregg, 1971, dall'edizione in 3 voll. del 1810, I ed. 1794.

111. Cfr. al riguardo R.P. KNIGHT, *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Farnborough, Gregg, 1972 [1805], e sempre suo *The Landscape. A Didactic Poem in Three Books Addressed to Uvedale Price, esq.*, Farnborough, Gregg, 1972 [1795].

