

LA CAMELOT VITTORIANA E IL DIBATTITO SUL *GENDER**
 UNA LETTURA INTERTESTUALE DEGLI *IDYLLS OF THE KING*
 DI ALFRED TENNYSON

di
David Bianco

*Questo contributo è dedicato alla prof.ssa
 Rosaria Longo e ai proficui scambi della no-
 stra conversazione, interrotti troppo presto.*

1. *Gothic & Arturian Revival: genesi e ricezione degli Idylls*

Nello suo studio sul Gothic Revival, Kenneth Clark sottolinea che alla metà dell'Ottocento la piena fioritura in Inghilterra di un gusto per le forme dell'architettura gotica aveva innescato un movimento culturale di vasta portata: lo stesso che aveva radicato un interesse notevole per il mondo e la sensibilità medievali, anche in pittura ed in letteratura.

Analizzando le peculiarità di questo fenomeno, Clark individua un elemento fondamentale non solo per comprendere le difficoltà che questo orientamento di gusto aveva incontrato per diffondersi pienamente in Europa, ma anche per capire meglio la sua specificità. Da questo punto di vista, infatti, lo storico dell'arte nota come: «una delle ragioni che si possono addurre per spiegare questo fatto è che il Gothic Revival è stato un movimento inglese, forse l'unico movimento schiettamente inglese nelle arti figurative»¹.

Se consideriamo il rapporto di autentica osmosi stabilito tra le arti figurative e la letteratura nel corso del XIX secolo, e se ad esso aggiungiamo l'importanza rivestita dalla Storia in epoca romantica, centrale per l'affermazione tutta ideologica del primato della nazione, ci risulterà agevole comprendere anche la rilevanza che proprio in Inghilterra, durante la seconda metà dell'Ottocento, può aver avuto la rinascita di interesse attorno alla letteratura arturiana.

* Tutte le citazioni dell'opera di Tennyson a cui il testo rimanda fanno riferimento all'edizione *The Poems of Tennyson*, ed Cricks, Longman, London, 1969. Qui di seguito le abbreviazioni riferite ai titoli delle poesie contenute negli *Idylls of the King*: D: *Dedication*; CA: *The Coming of Arthur*; GA: *Gareth and Lynette*; MG: *The Marriage of Geraint*; GE: *Geraint and Enid*; BB: *Balin and Balan*; MV: *Merlin and Vivien*; LE: *Lancelot and Elaine*; HG: *The Holy Grail*; PE: *Pelleas and Ettarre*; LT: *The Last Tournament*; G: *Guinevere*; TQ: *To the Queen*.

¹ Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, 1962, trad. it. *Il revival Gotico: un capitolo di storia del gusto*, Einaudi, Torino, 1970, quarta di copertina.

Così come ci è pervenuta, infatti, la saga di Camelot è il prodotto di una lunga e continua rielaborazione, in cui il materiale originario ha subito numerosi riadattamenti e trasformazioni, divenendo a poco a poco il riflesso incondizionato di ambiti culturali, sociali e politici che di volta in volta, attraverso letture e interpretazioni tra loro assai divergenti, hanno, nel loro eterogeneo insieme, cercato di incarnare gli ideali e le aspirazioni delle varie epoche.

In questo lungo ciclo di riadattamenti, che è durato circa un millennio – dal VI al XIX secolo –, ad esempio, il personaggio centrale della saga, Artù, ha subito un'evoluzione che lo ha visto tramutarsi dal coraggioso eroe militare esaltato e venerato nelle antiche opere letterarie gallesi, dal grande difensore dei popoli britanni, al sovrano nobile e cortese, leader di uno dei regni più vasti e di una delle corti più civili d'Europa, come compare nelle opere dei romanzieri francesi, fino a diventare il modello assoluto della «manhood» vittoriana, grazie soprattutto all'opera di Alfred Tennyson.

Con gli *Idylls of the King*, l'autore mostra quanto sia in stretto legame, da un lato con la fortuna della letteratura arturiana durante il periodo vittoriano, dall'altro con certi importantissimi cambiamenti che si registrano sul piano sociale nella definizione di quella sfera complessa che è il *gender*, in cui orbitano ruoli e identità, la gerarchia dei sessi, il rapporto pubblico e privato tra l'uomo e la donna².

La storia della composizione degli *Idylls of the King* è piuttosto articolata: essa ricopre, infatti, un arco di tempo superiore ai quaranta anni, durante i quali Tennyson, sempre molto sensibile alla reazione dei critici, scrisse, pubblicò e rimangiò varie volte i dodici poemetti della raccolta³.

² Risulta evidente che all'interno della definizione del *gender* è possibile rintracciare una distinzione peculiare tra l'aspetto per così dire biologico e quello più propriamente culturale che hanno storicamente rimarcato la gerarchia dei ruoli. Secondo l'interpretazione offerta dall'«Encyclopaedia Britannica», il *gender* è «an individual's self-conception as being male or female, as distinguished from actual biological sex». Il suo processo di acquisizione denota che «gender identity is not fixed at the birth; both physiologic and social factors contribute to the early establishment of a core identity, which is modified and expanded by social factors as the child matures», cfr. «Encyclopaedia Britannica», web ed. (www.britannica.com).

³ Il primo frammento, originariamente intitolato *Morte d'Arthur* e poi rinominato *The Passing of Arthur*, venne composto tra il novembre del 1833 e il 1835, in occasione della morte dell'amico Arthur Hallam, e fu pubblicato, congiuntamente ad altre poesie, nel volume del 1842 intitolato *Poems*. L'impronta marcatamente epica e solenne di questo primo poemetto scatenò tra i critici il sospetto che Tennyson si stesse accingendo alla composizione di una nuova Arturiade. Ma come egli stesso ebbe a dire venticinque anni più tardi, fu scoraggiato in questo suo intento da una recensione di John Sterling, apparsa sul *Quarterly Review* del 1842, nella quale l'estensore dimostrava tutta la sua disapprovazione per la scelta di un soggetto così antiquato e lontano dalla modernità: *I had it all in my mind, could have done it without any trouble. The reviews stopped me.* cfr. Arthur Hallam, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, (2 voll., 1897). In realtà la critica non «fermò» Tennyson, ma alterò l'ordine in cui l'opera fu scritta e pubblicata. Egli co-

Tutta pervasa dallo spirito e dal gusto artistico vittoriano, in quest'opera, che è la più vasta e ambiziosa tra quelle intraprese da Tennyson, l'artista delinea il tipo di sovrano ideale mirando indirettamente a celebrare le virtù di Alberto, principe consorte della regina Vittoria⁴.

Tracciandone la cronologia, risulta evidente come Tennyson non sviluppi la sua creazione seguendo l'ordine degli avvenimenti che la stessa tratta, bensì secondo l'ellittico procedere dello stato d'animo che accompagna l'autore nella stesura del suo componimento. Una delle prime difficoltà che Tennyson si trovò a dover affrontare lavorando all'ideazione del suo poema fu certamente, oltretutto accettare la sfida di comporre versi su un argomento di vastissima portata, quella di dover superare alcuni luoghi comuni assai ben radicati nella sua epoca. Innanzitutto il dover sfatare l'apparente incongruità dell'argomento, la leggenda arturiana, per una composizione poetica. Secoli di letture ed interpretazioni allegoriche ed umoristiche della leggenda avevano, infatti, relegato ormai la trama in un ambito per così dire screditato dalla tradizione poetica inglese precedente⁵.

minciò a lavorarci in segreto, e dopo un intervallo di più di dieci anni, durante il quale cercò di elaborare un genere che ben si adattasse al suo progetto di rilettura della leggenda arturiana, nel 1859 apparvero, raccolti sotto il titolo *The True and the False: Four Idylls of the King*, i quattro poemetti incentrati sui personaggi femminili: rispettivamente «Enid», «Vivien», «Elaine» e «Guinevere». Nel 1868, dopo altri nove anni durante i quali cercò di trovare un modo per affrontare la spinosa questione religiosa senza incorrere in accuse di irriverenza, Tennyson scrisse *The Holy Grail*, che fu pubblicata un anno dopo insieme a *The Coming of Arthur, Pelleas and Ettarre, The Passing of Arthur*, in cui era stata incorporata la precedente *Morte d'Arthur*, nel volume intitolato *The Holy Grail and Other Poems*. Nel 1872 comparvero ancora *The Last Tournament* e *Gareth and Lynette*, che vennero pubblicate insieme alle altre poesie per la prima volta nella sequenza attuale. Inoltre, Tennyson vi aggiunse l'epilogo dedicato alla regina Vittoria, *To the Queen*. La serie venne infine completata da *Balin and Balan*, scritta già nel 1873, ma pubblicata soltanto nel 1885, nel volume *Tiresias and Other Poems*. Questa ultima poesia doveva fungere da introduzione a *Merlin and Vivien*, in cui, secondo il poeta, il personaggio di Vivien non era stato ancora delineato in tutta la sua malignità. Inoltre, introducendo l'adulterio di Guinevere, dava inizio, già in uno stadio ancora piuttosto prematuro della storia, al processo di deterioramento dell'Ordine arturiano.

⁴ Il poeta, infatti, intitola il poema alla sua memoria *These to His Memory* – since he held them dear, / Perchance as finding there unconsciously / Some image of himself – I dedicate, / I dedicate, I consecrate with tears – *These Idylls*. (D, vv.1-5), e attraverso la poesia *Dedication* tesse le lodi di quest'uomo che ha rappresentato, con il suo esempio, la perfetta incarnazione del moderno cavaliere vittoriano. Ma l'invocazione del principe Alberto come «my own ideal knight» gli costò lo scherno da parte di Swiburne e di Leslie Stephen, i quali, molto probabilmente, avevano preso troppo alla lettera il significato della dedica che, per questo motivo, nel 1882, venne cambiata da Tennyson in «Scarce other than my King's ideal knight», sicuramente meno vincolante in termini di allusività e di associazione diretta.

⁵ Tanto che da questo punto di vista il giudizio lapidario espresso da Coleridge sull'inadeguatezza di questa materia appare assai sintomatico: «As to Arthur, you could not by any means make a poem on him national to Englishman. What have to do with him?». Cfr. K. Tillotson, *Tennyson's Serial Poem*, in *Mid-Victorian Studies*, London, 1965, p. 80.

L'intento di Tennyson fu perciò quello di sperimentare innanzitutto il nuovo genere saggiando la ricezione che un pubblico ancora impreparato poteva avere nell'accogliere un'opera di questo tipo. Ciò fu reso possibile attraverso un processo di *domestication*, divenuto indispensabile per rendere più fruibile un materiale letterario altrimenti troppo ostico per il lettore del tempo⁶.

Tennyson riuscì ad attuare questo processo mediante un marcato allontanamento dalle fonti e concentrandosi, cioè, soprattutto su quello che in Malory era marginale: dal rilievo assunto dai personaggi femminili, all'importanza stessa conferita ai sentimenti e alle relazioni amorose nell'economia del racconto.

Per questo motivo Tennyson adottò un genere letterario non epico, l'idillio, concepito come serializzazione di piccoli tableaux drammatici che caricano di un'enfasi maggiore la fisionomia stessa dei personaggi e dei loro sentimenti, lasciando sullo sfondo gli atti eroici, le guerre, gli eventi storici più notevoli.

In questo senso, le liriche giovanili *The Lady of Shalott*, *Sir Lancelot and Queen Guinevere* e *Sir Galahad* diventano il banco di prova su cui l'autore cerca di tramutare il carattere fortemente prosaico e riconoscibile della narrazione, in un registro mitopoietico che gli consenta di piegare l'azione e la fisionomia dei personaggi al taglio lirico imposto dal componimento. Tennyson perciò si sforzò di annullare ogni riferimento marcato, cercando di rendere universale la vicenda, nascondendo il collegamento con le fonti più note, mimetizzando l'ambientazione storica.

Come era prevedibile, l'operazione di *domesticatione* applicata da Tennyson alla saga arturiana non tardò a scatenare polemiche e scontenti, soprattutto da parte di coloro che vedevano nell'effetto «popolarizzante» innestato dall'autore degli *Idylls* un involgarimento e una banalizzazione della leggenda⁷. Non-

⁶ Per il pubblico vittoriano, infatti, l'opera di Tennyson significò da subito una vivida serie di storie di personaggi affascinanti ed accessibili, «modellati» su uomini e donne della propria epoca, come evidenzia un articolo dell'«Edinburgh Review» dell'aprile del 1886: «One of the great defects alleged against the *Idylls* is that the characters are modern personages masquerading in ancient dress; but, from another point of view, this fault renders them contemporary teachers. The poet's object seems to have been to make Arthur sufficiently true to his age not to disturb our sense of the probable, and yet to raise him so much above it as to be, without reference to degrees of civilization, a type for all time of chivalrous manhood. [...] Lord Tennyson does not, like the late Lord Lytton in 'King Arthur', recall his characters to poetic life by a copious use of the supernatural, nor does he veil his figures in the dim transparency of the Spencerian allegory, but teaches living lessons by the universality of the humanity he portrays». Cfr. L. Hughes, *Tennyson's Urban Arthurians: Victorian Audiences and the 'City Built to Music'*, in Lagorio, Day, *King Arthur Through the Ages*, vol. 2, Garland, New York, 1990, pp. 39-61.

⁷ Le aspre critiche rivolte a Tennyson da parte di Algernon Swinburne in «Under the Microscope» riflettono piuttosto efficacemente il clima di disorientamento e di scetticismo che circondò da subito la composizione poetica: «Mr Tennyson has lowered the note and deformed the outline of the Arthurian story, by reducing Arthur to the level of a wittol, Guinevere to the level

stante ciò, la fortuna di questa pubblicazione potè contare sul giudizio benevolo di quanti esaltarono nell'opera di Tennyson proprio quei caratteri che per i detrattori erano un punto saldo delle loro accuse⁸.

A ben vedere, la complessa rete di rimandi simbolici e di significati sapientemente occultati da una fitta interazione di immagini e situazioni che fa da sfondo alla composizione, è anche il fondo comune di quella che, come lo stesso Tennyson ci tenne a precisare, non si configura tanto come una allegoria quanto come una «*parabolic drift*»⁹ su cui l'opera nel suo stratificato insieme è incentrata.

Il conflitto tra spirito e sensi, su cui sovente Tennyson si sofferma nei suoi lavori d'ispirazione arturiana, viene reso negli *Idylls* attraverso un elemento centrale nell'opera: la mitologica analogia stabilita tra i sogni infranti dei due personaggi principali. Da un lato, quello nutrito da Ginevra: un paradiso irraggiungibile per lei e Lancillotto; dall'altro, il sogno politico ed etico anelato da Artù che identifica il destino dell'Ordine con i valori del vivere comune, con l'altezza dei gesti e del comportamento umano.

La Camelot tennysonianiana diviene perciò un luogo sovranaturale, e a differenza ad esempio di Malory, non localizzabile; così come le origini stesse della Tavola Rotonda e il numero dei suoi appartenenti, volutamente imprecisato. È piuttosto il processo stesso d'astrazione che investe la fisionomia dei personaggi, il portato poetico che sottende lo svolgimento delle singole parti del componimento, a consentirci di comprendere meglio l'intero disegno dell'opera.

Re Artù incarna simbolicamente la rappresentazione dell'anima ideale dell'uomo, che riunisce attorno a sé i Cavalieri della Tavola Rotonda, cioè i poteri della mente e del corpo, che giurano di servire Cristo e il Re, di proteggere la comunità dai torti subiti o dall'incombenza dei pericoli, ed infine di proteggere la donna amata. Alla prima notizia della colpa di Ginevra la struttura del regno

of a woman of intrigue, and Launcelot to the level of a «co-respondent». Treated as he has treated it, the story is rather a case for the divorce-court than for poetry...». Cfr. AA.VV., *Tennyson: The Critical Heritage*, a cura di John D. Jump, Routledge and Kegan Paul, London, 1967.

⁸ Piuttosto indicative dell'ammirazione espressa nei confronti di Tennyson risultano le due recensioni apparse il 16 luglio del 1859, rispettivamente sull'«*Athenium*» e sul «*Saturday Review*»: «...the human figures are still the chief attraction. The scenery, gorgeous or gloomy, as it may be, is glanced at, indeed, with admiration; but we turn from it to gaze upon the human figures who move therein, – following the story of their passions, their glorious errors, their sublime virtues – becoming sensible of active partizanship, as we are admitted to the secrets of each [...]. His fabulous knights and ladies are not only true men and women, but, sharing in the highest interests of genuine human life, they think and speak with the pregnancy of meaning which, in the creations of great writers, never interfere with dramatic propriety or illusions». Cfr. L. Hughes, *Tennyson's Urban Arthurians: Victorian Audiences and the 'City Built to Music'*, cit.

⁹ Cfr. A. Hallam, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, cit.

comincia ad indebolirsi ed i cavalieri cominciano a perdere la loro fede negli uomini e nella propria missione. La vana ricerca del Santo Graal li disperde per il mondo, mentre una serie di eventi accelera la trama verso la catarsi della storia: con la catastrofe del peccato di Ginevra, la rivolta organizzata da Modred, il nemico di Artù, la grande battaglia dove il re viene gravemente ferito.

Nell'ultimo poemetto, Re Artù viene trasportato dalle tre «fairy queens» che sono sempre al suo fianco nell'isola di Avalon, non senza aver promesso di ritornare nel momento del bisogno.

Il processo catartico si compie allora attraverso questo dramma dell'insuccesso del migliore degli uomini per colpa del peccato, e alla fine il dramma consumatosi non sarà più vano, ed il suo protagonista: Artù, potrà riuscire vincitore a patto però di perdere ogni cosa terrena.

Avallare quest'interpretazione in senso univoco, in un testo che, occorre ricordarlo, offre anche spunti di lettura diversi, significa lasciar affiorare il nesso tra la caducità delle cose terrene e l'ideale di perfezione legato alla figura di Artù, lo stesso che allontana il sovrano degli *Idylls* dal modello tradizionale celebrato da Malory.

Il rapporto stabilito da Tennyson con il filone arturiano convenzionale presenta alcune peculiarità che mostrano adesioni ed allontanamenti molto originali rispetto alla leggenda. Infatti, se Tennyson sembra seguire l'impianto generale della tragedia di Malory, è anche vero che egli offre al lettore una figura paradigmatica del perfetto cortigiano, campione di tutte le diverse virtù che, per converso, rammenta da vicino Spencer.

Ed anche il patrimonio stesso ereditato dalle leggende medievali diviene in Tennyson il materiale mediante il quale egli trae liberamente spunto per costruire le fondamenta della complessa architettura del poema¹⁰.

¹⁰ Come ha ben notato Philip Eggers, le affinità che gli *Idylls* presentano rispetto al mito dell'età dell'Oro (l'intero declino della razza umana dalla mitica Età dell'Oro a quella del Ferro) ad esempio, introducono coordinate letterarie che avvicinano Tennyson ad autori della classicità come Esiodo, Virgilio, Ovidio. Del resto le connessioni stabilite dalla leggenda arturiana con la mitologia classica sono numerose e Tennyson dimostra di conoscerle bene, e le usa per sganciare ulteriormente il suo poema dall'impronta troppo netta che questo poteva conservare rispetto alle opere più note. Ognuno dei cavalieri creati per colmare il vuoto lasciato dalla ricerca del Graal ricordano i semi-dei che secondo la mitologia classica Giove aveva creato in un estremo tentativo di redenzione degli uomini dalle efferatezze in cui erano piombati con l'età del ferro. Saturno, la divinità che regnava durante l'età dell'oro, secondo la mitologia si era rifugiato con alcuni adepti su un'isola, che come Avalon, doveva essere situata ad ovest dell'Inghilterra. Ed il sovrano che Tennyson delinea presenta un temperamento ad un tempo insofferente e mite, che ricalca le virtù stesse di Saturno. Così come la credenza inglese di essere discendenti degli antichi Troiani, fa sì che Tennyson ponga in ideale parallelo Troia, le cui origini erano legate alla musica della lira di Apollo, e Camelot, «a city built to music». Cfr. P. Eggers, *King Arthur's Laureate: A Study of Source, Evolution and Structure in Tennyson's Idylls of the King*, Edimburg, 1980.

2. Manhood e Womanhood: Tennyson e il dibattito culturale intorno al gender

In epoca vittoriana la società inglese era incentrata, per struttura e gerarchie, esclusivamente sulle differenze biologiche tra i due sessi: era cioè impostata sull'ideologia delle sfere separate, e quindi altamente polarizzata dalla netta separazione che distingueva i ruoli sociali «maschile» e «femminile».

La «normalizzazione» dei ruoli posta in atto si fondava su questa stessa ideologia che identificava nella donna una figura fundamentalmente passiva, chiusa nell'alveo della sfera domestica, intenta a perpetuare attraverso le generazioni la trasmissione dei tratti convenzionalmente riferiti alla natura materna: la frugalità, il sacrificio, la stabilità, la moralità, la dolcezza, l'amore filiale e coniugale.

Per contro, l'uomo doveva incarnare il prototipo dell'individuo attivo, determinato ed aggressivo, consono del resto al ruolo che egli doveva ricoprire all'interno di quell'ambiente altamente competitivo e rischioso che era la sfera sociale del tempo. Allo stesso modo, però, la figura maschile, doveva rappresentare l'elemento di protezione e di separazione tra il mondo esterno e il piccolo regno domestico femminile.

In questo periodo la sessualità non tarda a divenire, sulla scorta di questa gerarchizzazione dei ruoli, una delle questioni più discusse, riflettendosi, come naturale, anche sul piano politico, dove si accende un dibattito senza esclusioni. La definizione delle norme che vincolavano la sessualità nella sfera della morale pubblica acquistava un significato decisivo nella creazione dell'intera egemonia che controllava la classe media.

Nella rapida trasformazione sociale conosciuta dall'Inghilterra nel XIX secolo, infatti, si era reso presto opportuno stabilire un'identità di classe coerente, capace di individuare e perciò di distinguere la «middle class» dai nobili e dai poveri. Il complesso apparato di valori e istituzioni che si richiamavano ai principi di «moralità» e «rispettabilità» mirava proprio a questa netta definizione e distinzione. La stessa distinzione tra sessualità attiva maschile e sessualità passiva femminile è implementata dal concetto di «double standard»: in pratica un codice di comportamenti che da un lato interpreta l'attività sessuale dell'uomo come segno della sua «mascolinità», mentre dall'altro condanna esplicitamente l'analogo comportamento della donna come indice di deviazione o addirittura di vero e proprio comportamento patologico. Il «double standard» risulta particolarmente importante per la fisionomia della stessa «middle-class woman»: la castità femminile diviene l'elemento fondante di alcuni dei grandi istituti promossi dall'ideologia borghese, soprattutto il matrimonio e la casa¹¹.

¹¹ Concetto, quest'ultimo, a cui fa ad esempio riferimento un articolo pubblicato sul «Westminster Review» nel 1850: «In men, in general, the sexual desire is inherent and spontaneous

Il discorso sulla sessualità femminile si incentrava attorno alla dicotomia *virgin/whore*. La donna veniva concepita come un individuo capace di sedare, o al contrario di intensificare, la pulsione sessuale dell'uomo, ed era la sua identità sessuale a determinare o meno la sua immagine di persona rispettabile e responsabile. Così, definire la sessualità attraverso l'asse del ceto sociale permetteva chiaramente di poter costruire in modo più facile un'immagine coerente della femminilità rispettabile¹².

Al di là delle connotazioni più generali che questo contesto poteva assumere dal punto di vista sociologico ed antropologico, la peculiarità per così dire «epocale» di questa situazione può essere individuata tenendo conto del bisogno culturale di mantenere ben separate queste sfere, che in questo periodo si manifesta attraverso l'urgenza di consolidare nella società vittoriana l'archetipo maschile che doveva riassumere in sé i tratti della figura insieme paterna e protettiva, virile e saggia. In quest'ottica, perciò, un fattore storico di estrema rilevanza appare l'accelerazione impressa nella società vittoriana dai grandi cambiamenti sociali, economici e politici – le rivolte dei lavoratori, la diffusione dell'educazione pubblica, lo sviluppo del libero professionismo – sviluppatosi a partire dagli anni '30-'40 del XIX secolo. A cominciare dalla promulgazione nel 1832 del Reform Bill, che prevedeva un sensibile aumento del potere delle donne, il ripristino dell'Evangelismo che ribadiva di fatto l'importanza della donna all'interno del matrimonio, esortandola, oltretutto, a perseguire una realizzazione in campo per così dire propriamente personale.

È superfluo sottolineare come tutti questi eventi stessero modificando rapidamente le vecchie istituzioni e le gerarchie sociali, già in parte alterate dalle pressioni del capitalismo, alimentando di conseguenza attese e timori per il manifestarsi di rivolte civili se non addirittura di veri e propri tumulti rivoluzionari, sulla scorta di quanto accaduto in Francia.

Infine, di rilevanza forse ancora maggiore – soprattutto per il significato simbolico che assumeva per l'uomo vittoriano «dover accettare» che una donna

and belongs to the condition of puberty. In the other sex, the desire is dormant, if not non-existent, till excited; [...] If the passions of women were ready, strong and spontaneous, in a degree even approaching the form they assume in the coarser sex, there can be little doubt sexual irregularities would reach a height, of which, at present, we have happily no conception». W.R. Greg, *Prostitution*, The Westminster Review, vol. 53, 1850, pp. 456-7, in L. Nead, *Myths and Sexuality*, Oxford, 1988.

¹² Come scrive a tal proposito Lucy Bland, in un approfondito studio su queste tematiche: «The contrast had distinct class connotations: the bourgeois lady's (a)sexuality versus not simply the prostitute, but all working-class women of the 'residuum', the unrespectable poor, who like prostitutes were seen as potential health hazards... and (as) representing a public danger through their prolific reckless breeding». L. Bland, *The Domain of the Sexual*, «Screen Education», no. 39, summer 1981, in L. Nead, *Myths and Sexuality*, cit.

si trovasse a capo di un regno e si muovesse con tanta autorità in una sfera sociale prettamente maschilista –, risultò naturalmente l'ascesa al trono, nel 1837, della regina Vittoria.

Parallelamente a questo evento, crebbe fortemente la destabilizzazione provocata dall'aumento del potere femminile: le donne iniziarono finalmente ad affrancarsi dalla figura di riferimento tradizionale, rendendosi sempre più indipendenti, introducendosi non più marginalmente all'interno di una sfera pubblica fino ad allora così rigida.

La reazione a questa trasformazione fu, da una parte, quella di demonizzare e allo stesso tempo idealizzare la figura femminile; e per contro, quella di rafforzare l'ormai indebolita figura dell'uomo forte, il patriarca.

Sul piano pubblico, la donna politicamente attiva ed emancipata fu demonizzata come una «unnatural woman», associata, in un processo di discriminazione ideologico e culturale, alla menade, la furia sanguinaria che incarnava nell'immaginario conservatore europeo il sovversivo simbolo della Rivoluzione Francese¹³.

Ben presto, l'attacco si estese, ponendo sotto accusa l'intero genere femminile, catalizzatore di tutto ciò che poteva rappresentare una minaccia verso il potere egemonico maschile e lo *status quo* fino ad allora saldamente imperante: dalla libertà sessuale, ai segni di un irrazionalismo pericoloso che distingueva caratteri ritenuti prettamente femminili, quali l'incoerenza e la follia. L'equazione stabilita tra immoralità della donna e moralità pubblica diviene perciò complementare alla contrapposizione tra rivoluzione e stabilità sociale.

In un attacco mirato, la Francia veniva allora a coincidere con il simbolo destabilizzante per eccellenza, e quindi pericolosissimo per la borghesia inglese: una nazione che aveva conosciuto i rovesci monarchici del 1789, ma che allo stesso tempo costituiva il centro propulsivo di quegli ideali libertari che, tra il 1830 e il 1848, dilagarono in tutta Europa.

Lo sforzo di arginare questo processo di trasformazione venne presto avvertito anche nel corrispettivo contesto delle gerarchie e dei ruoli all'interno della società, in cui si registrò un'autentica esplosione di energia femminile, che spinse a dar vita alla codificazione, all'interno della struttura sociale, della «true Victorian womanhood», identità femminile in grado di veicolare un'idealizzazione della donna che rispondesse ai requisiti propri di una creatura passiva, materna e dotata di elevati valori morali.

¹³ In quest'ottica, la menade come simbolo della Rivoluzione francese, diviene il simbolo stesso della Repubblica e dei suoi ideali. La figura della madre che si getta sugli spalti all'ora della Rivoluzione per proteggere i figli e la patria ha del resto un'iconografia celebre ed «ufficiale» nel capolavoro di Eugène Delacroix *La Libertà che guida il popolo*. A tal proposito cfr. L. Shires, *Of maenads, mothers, and feminized males*, in *Rewriting the Victorians: Theory History and the Politics of Gender*, 1992.

La maternità veniva considerata perciò l'aspetto più importante e naturale della missione femminile. L'amore materno veniva concepito come l'apice di questa purezza da raggiungere con indefessa applicazione. Ed anche la tradizione iconografica occidentale, nel suo stratificato complesso, pareva rapportarsi in maniera analogica a questa idealizzazione induttiva, con la rappresentazione della maternità veicolata per secoli dal Cristianesimo a fare da contraltare figurativo a queste confutazioni. In pratica, era l'immagine stessa della Madonna con il bambino a fornire un inossidabile modello ispirativo per le congetture morali e sociali prodotte poi in seguito.

A poco a poco gli elementi «naturalisti» di quest'interpretazione si associarono a quelli per così dire più «culturali», e i particolari ruoli sociali ed economici ricoperti dall'ideale femminile all'interno della moderna società capitalista e patriarcale vennero progressivamente oscurati attraverso un richiamo alla «natura» della donna e all'invocazione di un ideale categorico e senza tempo.

La concezione dei ruoli sessuali «naturalisti» trovava poi un affidabile veicolo di propaganda e di diffusione nel crescente numero di manuali di etichetta, pubblicati per educare le giovinette a quegli stessi codici e convenzioni che regolavano la femminilità «rispettabile».

Elementi quali la «rispettabilità» avevano buon gioco nell'esprimere marcatamente questa ideologia delle sfere separate: per le donne essa veniva definita nei termini di una dislocazione esclusiva all'interno della sfera domestica e della conseguente rispettabilità sessuale. Quelle stesse regole sociali e comportamentali – atteggiamenti, aspetto esteriore, liceità di linguaggio – che fissavano la codificazione di *gender* e di identità di classe.

Un altro topos importante della morale era poi costituito dalla condizione di «dipendenza» dall'uomo, concepita ovviamente come una componente essenziale di quella gratificazione che la donna traeva dall'essere compagna fedele dell'uomo¹⁴.

A sostegno di questa severa impostazione molti documenti figurativi del tempo testimoniano come l'immagine della donna avesse ormai ricevuto in epoca vittoriana una identificazione ormai rigidamente standardizzata che, me-

¹⁴ Mentre la donna vedeva riconosciuto il suo valore dalla venerazione stessa nutrita dall'uomo nei suoi confronti: la gentilezza, la «courtesy» rivolta alla donna, denotavano in questa accezione il riconoscimento tutto maschile della purezza e delicatezza femminili che la Chiesa promuoveva difendendo la fondatezza e l'etica collegate alla distinzione dei ruoli. In una pubblicazione del 1860, lo scrittore evangelico Baptist Noel ci fornisce un'esauriente commento alla diffusione di queste idee, quando afferma che: «Women deserve all tenderness; and, made of a more delicate organisation, and of less strength, they need respect and courtesy, protection in danger, the supply of their wants, and, above all, affection to repay affection». Cfr. B. Noel, *The Fallen and their Associates*, 1860, pp. 7-8, in M. Shaw, *Alfred Lord Tennyson*, London, 1988.

dianche la diffusione del prototipo femminile subordinato al potere maschile, riusciva a ricoprire un ruolo chiaramente propagandistico.

Nel trittico di George Elgar Hicks intitolato *Woman's Mission*, esposto nel 1863 alla Royal Academy of Arts di Londra, appare paradigmatica la rappresentazione offerta di questa femminilità rispettabile promossa dall'ideologia borghese. Il trittico raffigura i ruoli «domestici» ai quali la donna borghese ideale doveva riferirsi: rispettivamente quello di madre, di moglie e di figlia¹⁵.

Come ci evidenziano chiaramente queste opere, la donna vittoriana è sempre identificata attraverso i rapporti che la vincolano al potere costitutivo incarnato, nella famiglia, dai maschi: il figlio, il marito, il padre. Di conseguenza, la donna era economicamente, legalmente, socialmente e ideologicamente dipendente dall'uomo, che la legava a sé, subordinandola, attraverso i valori del «dovere», della «missione» materna e della relativa «responsabilità» che questo triplice ruolo richiedeva. Risulta perciò chiaro quanto l'ideologia legata alla casa e alle sfere separate fosse divenuta fondamentale per il radicamento dell'ideale del matrimonio borghese all'interno della società.

Il matrimonio diveniva lo spazio in cui celebrare quel principio sottostante alla divisione stessa del *gender* e che prevedeva un riconoscimento allo stesso tempo della diversità e della complementarità tra i due sessi.

La donna non viene infatti mai descritta come inferiore all'uomo, bensì come diversa, ed è proprio in virtù di questa diversità che lei compensa la natura maschile.

Nel saggio *Of Queen's Gardens*, compreso nella raccolta *Sesame and Lilies*, Ruskin fa riferimento a questo concetto. Il saggio è infatti una lezione sulla perfetta «womanhood» e sulla essenzialità di questi precetti nell'educazione delle giovani ragazze. La lezione è tenuta attraverso l'*excursus* storiografico che Ruskin compie nella lunga genealogia femminile mutuata dalla letteratura, e che comprende tra l'altro le donne di Shakespeare, di Scott, facendo costante riferimento alla fiera atmosfera che circondava un tempo la società cavallere-

¹⁵ *Woman's Mission: Guide to Childhood*: la donna viene definita come guida fisica e spirituale dell'infanzia; *Woman's Mission: Companion of Manhood*. La donna rappresentata come moglie che rincuora, sostiene e consola l'uomo. Il marito invece è presentato in un «dignitoso» atteggiamento di sofferenza: è in piedi e cerca di nascondere la propria sofferenza coprendosi il volto con la mano. La posizione della donna indica un atteggiamento che è un misto di sostegno e dipendenza: rispecchia l'immagine tipicamente vittoriana che vede lui come la quercia, e lei come l'edera: l'edera ha bisogno del sostegno dell'albero per poter crescere, così la moglie dipende dal marito; ma l'edera sostiene la quercia quando questa è indebolita, così la moglie deve essere capace di assistere il marito quando qualcosa lo affligge; *Woman's Mission: Comfort of Old Age*. La donna è presentata nell'atto di assistere il vecchio padre malato.

sca. Il suo appello è rivolto però alle donne sue contemporanee, invitate a constatare come il loro paese si sia ben preservato, come ai suoi figli sia stata data un'opportunità preziosa; sollecitando, poi, le stesse donne ad esercitare il proprio potere addirittura per porre termine a questioni drammatiche come le guerre insensate.

Ruskin compila questo elenco di precetti per signora sempre sottolineando un'importanza che vincola la donna alla superiorità maschile: cercando cioè di sostenere un elevato ideale di servizio ed influenza, affinché venga esercitato nel modo più naturale e pacifico: enfatizzando sempre, e come naturale, la vera funzione stabilizzatrice della Signora (Lady) all'interno delle attività rudi e disordinate dell'uomo¹⁶.

Conseguentemente nessuno dei due sessi era concepito come completo in se stesso; era infatti mediante il loro essere «un insieme unico» che poteva essere garantita un'unità sociale sicura e perfetta¹⁷.

In quest'elevata concezione del matrimonio divenne, come ovvio, assai strategica l'educazione della moglie alle proprie responsabilità: si doveva rendere le donne membri utili alla società, educandole ad essere le compagne e non le schiave sessuali degli uomini, elevando così il tono morale dell'intera comunità. Anche l'atteggiamento espresso da Tennyson nei confronti delle donne aveva subito con molta probabilità l'influenza delle idee manifestate al

¹⁶ Nel serrato confronto tra le virtù del passato e le peculiarità della società del suo tempo, Ruskin specifica meglio la sua posizione riguardo al ruolo e all'identità femminili: «We are foolish, and without excuse foolish, in speaking of the 'superiority' of one sex to the other, as if they could be compared in similar things. Each has what the other has not: each completes the other, and is completed by the other. They are in nothing alike, and the happiness and perfection of both depends on each asking and receiving from the other what the other only can give... [...] Now their separate characters are briefly these. The man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer and the defender. His intellect is for speculation and invention, his energy for adventure, for war and for conquest... But the woman's power is not for rule, not for battle – and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement and decision... Her great function is in Praise: she enters into no contest, but infallibly adjudges the crown of contest. By her office, and place, she is protected from all danger and temptation. The man, in his rough work in open world, must encounter all peril and trial: – to him, therefore, the failure, the offence, the inevitable error: often he must be wounded, or subdued, often misled, and always hardened. But he guards the woman from all this; within his house, [...] unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence. This is the true nature of home – it is the place of Peace; the shelter not only from all injury, but from all terror, doubt, and division». In J. Ruskin, *Sesame and Lilies: Of Queen's Gardens*, ed. cons., London, 1944, p. 83.

¹⁷ Questa visione era condivisa del resto anche da Tennyson, che in *The Princess* dice: «...in true marriage lies / nor equal, nor unequal: each fulfils / defect in each, and always thought in thought, / purpose in purpose, will in will, they grow / the single pure and perfect animal, / the two-celled heart beating, with one full stroke, life».

proposito da Arthur Hallam, il quale, nelle poesie e nei saggi, rendeva prominente il ruolo femminile¹⁸.

Per contro, era grazie a questo processo di «naturalizzazione» della debole natura femminile che l'uomo poteva definirsi forte, reclamare la propria superiorità.

Alter ego di questa figura femminile meno trasgressiva, della «True Victorian womanhood», divenne allora la figura canonica del patriarca, dell'uomo forte, virile e paterno: unico custode morale dei valori costitutivi della società inglese, in grado di contrapporsi energicamente a quella donna-menade che aveva osato usurpargli il suo tradizionale potere.

L'uomo-patriarca incarnava un tipo di mascolinità violenta, in cui la forza fisica, la prepotenza e la sottomissione della donna erano le caratteristiche fondamentali. Questo era il prototipo di mascolinità che rintracciava i propri modelli di riferimento rispettivamente nel duca di Wellington e dall'ammiraglio Nelson, eroi nazionali che avevano sconfitto Napoleone, che avevano posto fine a venti anni di guerra in Europa, e quindi campioni di virtù e moralità: valori tradizionali che ben si conciliavano con l'affermazione, tutta maschile, del potere incontrastato dell'Inghilterra.

Nella concezione e nella definizione del concetto di «manhood» incarnata dall'uomo-patriarca qualsiasi segno di debolezza era assolutamente bandito e condannato come prova di effeminatezza; in quest'accezione il modello di riferimento al negativo diveniva allora la figura del Regency dandy, nata negli anni 1811-1820, che adesso veniva denigrata proprio perché costituiva un esempio di uomo eccessivamente «effeminato».

A partire dagli anni Sessanta, però, l'identificazione della «manhood» con la «patriarchal masculinity» cominciò ad essere rimessa in discussione: l'artista vittoriano, infatti, iniziò a non sentirsi più rappresentato dalla definizione di «manhood» così come era stata imposta dall'ideologia delle sfere separate: il carattere fondamentale aggressivo e l'eccessiva energia sessuale che definivano l'uomo-patriarca cominciarono ad essere avvertiti con un certo disagio

¹⁸ «...is not Woman worthy to awake / our primal thoughts of innocence, and share / with us that Wisdom... communing / with Faith, and Hope, and godliest Charity?» (Farewell to the South, vv. 538-46). Questo concetto così elevato del ruolo della donna non circoscriveva soltanto l'insieme dei diritti femminili, bensì era strettamente e direttamente collegato ai vantaggi garantiti all'uomo e quindi al futuro della razza: «If she be small, slight-natured, miserable, / How shall man grow?» (*The Princess*, VII. 249-250). Le donne, infatti erano, secondo la felice espressione di Virginia Woolf, «looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. [This] looking glass is of supreme importance because it charges the vitality; it stimulates the nervous system. Take it away and man may die». Cfr. Virginia Woolf, 1945, in M. Shaw, *Alfred Lord Tennyson*, cit.

ed egli iniziò a desiderare di potersi appropriare della passività e del carattere asessuato culturalmente attribuiti alla donna. Questo avrebbe significato, oltretutto, riuscire a liberarsi dall'obbligo di dover essere a tutti i costi attivo e produttivo in una sfera che egli considerava volgare e brutale, quella per intendersi del commercio, e di dover essere sessualmente iperattivo e aggressivo come gli imponeva tradizionalmente la sua natura di uomo.

Inoltre, temendo una volgarizzazione del tono della società, si diffuse l'esigenza di rinnovare l'enfasi attraverso una ridefinizione della nozione di «gentility» che contemplasse una cortese reverenza della donna. La definizione di «manhood», che identificava l'uomo col patriarca, fu perciò messa in discussione proprio perché non più in grado di soddisfare un'identificazione più complessa e capace adesso di integrare anche quegli aspetti che culturalmente non venivano considerati maschili, ma che il gentleman vittoriano riconosceva a poco a poco come propri.

La mascolinità aggressiva come modello di riferimento venne abbandonata, lasciando così posto ad una nuova mascolinità più «femminile», mentre il nuovo ideale di «manhood» sarebbe stato adesso quello del «chivalrous knight».

In una silloge di studi del 1938, *Enemies of promise*¹⁹, a margine di un'arguta riflessione storica sulla figura dell'intellettuale e sul suo ruolo all'interno della società inglese, Cyril Connolly fa a più riprese il nome di Alfred Tennyson.

Analizzando il rapporto tra scrittura ed impegno politico, l'acuto critico inglese rammenta come «l'indifferenza degli artisti nei confronti della politica è sempre stata associata ad un senso di impotenza» e cita espressamente Tennyson quale figura paradigmatica di una controtendenza rispetto a quelle posizioni assunte dagli intellettuali che in seguito mostreranno invece un'autentica idiosincrasia verso la sfera politica. Al contrario, infatti, di una situazione quasi normativa negli ambienti letterari d'inizio Novecento²⁰, la concezione tennysoniana identifica il ruolo del poeta con il garante supremo delle nuove conquiste nel campo del progresso materiale, ed in seguito sarà talmente ripudiata che personaggi del calibro di Proust e Strachey getteranno discredito sulla politica come grande metafora dell'azione: in un momento, come sottolinea Connolly, in cui «credere nell'azione significava credere nel progresso e credere nel progresso era vittoriano e ridicolo».

¹⁹ C. Connolly, *Enemies of promise*, London, 1938, trad. it. *I nemici dei giovani talenti*, Sellerio, Palermo, 1994.

²⁰ L'ideale equazione stabilita da Connolly tra indifferenza politica e senso d'impotenza avvertito dagli scrittori, a suo dire lascia spazio a ben poche eccezioni anche alla fine del XIX secolo. «Gli scrittori d'epoca tardo-vittoriana non avevano potere» – afferma Connolly – «soltanto Kipling, che esaltava lo sciovinismo, l'imperialismo della classe dominante ed il materialismo del tempo, e Shaw, che al contrario li accettava, avevano credito politico».

Più avanti, per mostrare la lontana ascendenza di una genealogia tutta novecentesca di scrittori che, da Isherwood a Orwell, hanno deliberatamente e «ideologicamente» scelto di adottare per le proprie opere uno stile più aderente al linguaggio corrente, Connolly citerà a mò di esempio ancora Tennyson. Il problema inerente allo stile, all'uso del linguaggio in letteratura, è il riflesso incondizionato di una «querelle» ancora tutta aperta al tempo di Connolly, quella appunto che vede la lingua corrente al centro di un dibattito accesissimo in una società, quella della fine degli anni Trenta. Nell'articolato discorso di Connolly, Tennyson diventa l'alfiere di una lunga battaglia sulla scelta dello stile e la sua celebrazione viene come esaltata dalla pervicacia con cui il poeta vittoriano si era reso interprete di una denuncia morale densa di significato: additare all'opinione pubblica e borghese del suo tempo l'urgente gravità con cui molte questioni sociali erano ormai emerse e chiedevano di essere affrontate.

In un periodo, gli anni Trenta, in cui come afferma lo stesso Connolly l'istruzione diventa necessaria, strategica si direbbe, poiché da essa dipendono i valori culturali che si desidera conservare, Tennyson si mostrò una figura paradigmatica. Già a partire dal 1847, infatti, l'autore degli *Idylls* si profuse senza risparmio in una battaglia che aveva come obiettivo «gli alloggi e l'istruzione per i poveri, e soprattutto la garanzia di un adeguato apprendimento scolastico per le donne».

A tal proposito occorre ricordare che il tema del ruolo della donna all'interno della società era infatti molto attuale all'epoca in cui Tennyson scrisse i primi quattro *Idylls of the King*. In quel periodo era in corso una rivoluzione sociale che stava lentamente ma inesorabilmente elevando la posizione della donna. Questo processo era iniziato nel 1857, con la promulgazione del «Divorce Act», una legge che permetteva alle donne di conseguire il divorzio in caso di adulterio o di abbandono del tetto coniugale da parte del marito. Essa garantiva anche una certa indipendenza economica dopo la separazione, riconoscendo loro il diritto ad un minimo controllo sulle proprietà, diritto che sarebbe stato elaborato ed ampliato successivamente con i «Married Women's Property Acts» del 1870, 1874 e 1882. Questi cambiamenti definivano una maggiore libertà della donna all'interno del matrimonio e da parte dei più conservatori erano visti come una minaccia per la stabilità dell'ordine sociale naturale. Per i vittoriani, infatti, il matrimonio rappresentava il fulcro della stabilità e andava protetto.

La casa e la famiglia costituivano la salvezza dell'uomo, ne temperavano le passioni e ne rinvigorivano lo spirito²¹. La casa era il centro morale della società

²¹ Un'evocazione della casa ideale è sapientemente esemplificata dalle già citate cronache di John Ruskin: «It is the place of Peace, the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division. In so far as it is not this, it is not home; so far as the anxieties of the outer life penetrate into it, and the inconsistently-minded, unknown, unloved, or hostile society of the

e la donna era il centro morale della casa. Come moglie e madre il suo compito era quello di proteggere il marito e i figli dagli affanni e dai tormenti della vita quotidiana accogliendoli in una casa tranquilla e serena, e di rinnovare il loro spirito attraverso il suo esempio morale. Con lo sviluppo dell'industria e delle attività commerciali, che avevano portato alla ribalta le classi medie, l'uomo si vedeva impegnato in attività produttive sempre più frenetiche, in una ricerca senza posa di maggiori ricchezze e di una maggiore stabilità, e percepiva il mondo come un luogo sempre più minaccioso e concorrenziale. Se da una parte il nuovo sistema economico aveva portato maggiore opportunità d'arricchimento, dall'altra aveva suscitato una grande precarietà: il fallimento, la speculazione arrischiata in borsa lasciavano gli investitori alla mercé di manovre fraudolente o semplicemente ingenuie. Sia le famiglie delle classi lavoratrici che quelle delle classi medie, minacciate dai facili fallimenti di commercianti sovraccapitalizzati, dalla concorrenza selvaggia tra imprese, dalla meccanizzazione di un procedimento artigianale, potevano correre il rischio di essere colpite da licenziamento, disoccupazione, malattia, incarceramento per debiti, morte del capofamiglia.

Sotto l'influsso di questa pressione disumanizzante, in cui i valori morali e quelli religiosi furono sostituiti dal materialismo delle nuove leggi del mercato e dell'utilitarismo, gli scrittori vittoriani ricollocarono quei valori all'interno della casa e nella donna, che ne era il centro: trovandosi fuori dal regno «impuro» degli interessi economici del mondo commerciale, la donna veniva infatti identificata come il fulcro della virtù, come colei che salvaguardava la moralità della famiglia, senza però ostacolare la produzione.

Tennyson affrontò il tema di questa deriva sociale, riconoscendo la limitatezza della definizione culturale dei ruoli «maschile» e «femminile» basati sulla diversità biologica; alla luce dei nuovi mutamenti dell'epoca, dove il dominio femminile non si identificava più essenzialmente con la sfera domestica, e dove la donna non si identificava più esclusivamente con il ruolo di madre e di moglie, egli si rese conto che le attuali definizioni di «womanhood» e «manhood» erano ormai troppo restrittive. Bisognava prendere atto della complessità del *gender*, e considerarlo come una combinazione malleabile fra più tratti, e non più come una categoria compatta e monolitica. Per questo motivo, Tennyson rifiutava la definizione di «manhood» incarnata dal patriarca; secondo lui, infatti, quello definito dal «patriarca» era soltanto uno dei diversi ruoli maschili possibili, ma non l'unico²².

outer world is allowed by either husband or wife to cross the threshold, it ceases to be home». J. Ruskin, *Sesame and Lilies: Of Queen's Gardens*, cit., p. 78.

²² L. Shires, *Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's Idylls of the King*, Victorian Poetry, 1992.

Negli *Idylls of the King* Tennyson mette apertamente in evidenza la limitatezza della definizione di *gender* e propone nuovi modelli di femminilità e di mascolinità che non siano necessariamente vincolati al genere sessuale. Nella poesia introduttiva *Dedication*, il poeta apparentemente sembra celebrare il rapporto tra il principe Alberto e la regina Vittoria come la più elevata incarnazione dei valori domestici borghesi, come un rapporto, cioè, basato sulla tradizionale contrapposizione tra uomo forte e attivo, e moglie passiva: Alberto viene presentato come una forza attiva nell'ambito della vita nazionale, che lo vede impegnato nel sostenere i poveri d'Inghilterra e nel garantire la pace al regno²³.

Questa caratterizzazione «femminea» del principe Alberto è collegata alla sua peculiare posizione politica, sentita come potenzialmente priva di potere e subordinata a quella della regina. Nella realtà, infatti, era lei la vera detentrica del potere regale ereditario, mentre Alberto aveva ottenuto la sua autorità solo attraverso il vincolo matrimoniale. Per questo, la sua veniva considerata una posizione poco virile, anormale. Per cercare di compensare e forse di eliminare la cruciale differenza di potere²⁴, Tennyson rese la scena reale più domestica, e ribaltò i ruoli dei due protagonisti, assegnando gli attributi morali della «womanhood» ad Alberto ed enfatizzando la sua funzione paterna, privando al contrario la regina della funzione materna e della propria identità sessuale²⁵.

²³ Lui è «...Laborious for her people and her poor – / Voice in the rich dawn of an ampler day – / Far-sighted summoner of War and Waste / To fruitful strifes and rivalries of peace» (D, vv. 34-37). La regina, per contrasto, compare nel ruolo della moglie passiva e afflitta dal dolore per la morte del marito, che ha bisogno di essere confortata e circondata dall'amore dell'intera nazione, nell'attesa di potersi riunire a lui: «Break not, O woman's-heart, but still endure... May all love [...] The love of all thy sons encompass thee, / The love of all thy daughters cherish thee, / The love of all thy people comfort thee, / Till God's love set thee at his side again!» (D, vv. 48-53). Allo stesso tempo, però, viene messa in discussione la definizione di *gender* su cui quei valori insistono: il poeta elogia il principe Alberto per i suoi ruoli essenzialmente domestici di padre e di marito: viene infatti identificato con la sua abilità di procreare: «Thou noble Father of her Kings to be» (D, v. 33). Inoltre viene valorizzato per certi aspetti tipicamente femminili, come la fedeltà coniugale, la modestia, la purezza, l'abnegazione, la stabilità e la dolcezza: «How modest, kindly, all-accomplish'd, wise, / With what sublime repression of himself, / With what limits, and how tenderly [...] Wearing the white flower of a blameless life [...] / Sweet nature...» (D, vv. 17-38).

²⁴ MLinley, *Sexuality and Nationality in Tennyson's Idylls of the King*, in *Victorian Poetry*, 1992.

²⁵ Nell'ultima strofa Vittoria appare infatti mistificata e il suo corpo di donna velato dall'amore del marito morto: «May all love, His love, unseen but felt, o'ershadow Thee» (D, vv. 48-49). Non è un caso, inoltre, che la presenza della regina rimanga marginale fino alle ultime due strofe, in cui, tra l'altro, il suo status di sovrana viene subordinato al ruolo di vedova. La procreazione viene dunque idealizzata da Tennyson come un atto paterno e cavalleresco; perciò, mentre il suo «ideal knight» possiede «il candido fiore della purezza», egli diviene anche colui

L'inversione dei ruoli all'interno del rapporto convenzionale del matrimonio è uno dei temi principali che Tennyson affronta negli *Idylls*. Esso è collegato alla presa di coscienza dell'aumento del potere femminile e del conseguente indebolimento dell'autorità maschile che si stava verificando all'interno della società vittoriana. Questo stato di cose poneva all'artista l'imperativo di identificare la nuova natura dell'identità maschile. Tennyson affronta questo tema delicato attraverso la caratterizzazione di Artù come un re androgino, dando luogo ad una nuovissima versione dell'eroe medievale.

Nel processo di modernizzazione della leggenda arturiana, l'autore trasforma il virile e mascolino re Artù della tradizione in quello che Gilbert²⁶ definisce un «female king», un re androgino, il quale presenta, mescolati al suo profilo di cavaliere e di eroe medievale, alcuni tratti che per l'epoca erano considerati tipicamente femminili. Come già aveva anticipato nell'epilogo di «The Epic», infatti, Tennyson restituisce alla modernità il grande eroe medievale nelle vesti del gentiluomo vittoriano, che incarna i valori e le preoccupazioni della propria società. Questo cambiamento indica la nascita di un nuovo modo di concepire la «manliness», che sarà uno dei temi principali affrontati negli *Idylls*²⁷.

Questa nuova definizione di «manliness» prendeva deliberatamente le distanze dalla definizione precedente, frutto dell'ideologia delle sfere separate.

In epoca vittoriana «manliness» e «masculinity» non esprimevano affatto lo stesso concetto, anche se spesso il loro significato si sovrapponeva²⁸. Il termine «masculinity» indicava un gruppo di teorie sulla sessualità maschile che erano strettamente collegate ai concetti di potere e di autoespressione dell'uomo: la forza fisica, l'aspetto virile, il desiderio sessuale. Con «manliness» si identificava invece la virilità, ma in un senso non legato esclusivamente ad un discorso

che assicura il futuro dell'Inghilterra attraverso la discendenza dei suoi figli, ai quali – il poeta sostiene – egli lascerà in eredità l'esempio di una vita, di un cuore e di una mente pieni di virtù.

²⁶ Cfr. E. Gilbert, «The Female King: Tennyson's Arthurian Apocalypse», *PMLA*, 98 (1983), pp. 863-878.

²⁷ Questo nuovo concetto di «manliness» è incarnato, secondo Tennyson, dalla figura androgina di Gesù Cristo, nella quale la forza maschile e la dolcezza femminile sono indissolubilmente unite. Nel 1869 egli scrive nei suoi *Memoirs*: «They will not easily beat the character of our Lord, that union of man and woman, sweetness and strength». La figura androgina del Cristo incarna l'ideale del nuovo uomo, un uomo che, oltre alla forza fisica, all'affidabilità e all'energia possedeva anche una gentilezza, una sensibilità ed una partecipazione ai sentimenti altrui che lo rendevano un uomo decisamente migliore, più profondo e più umano. L'amico prematuramente scomparso Arthur Hallam è il primo dei personaggi tennysoniani a presentare questo nuovo modello di «manhood»: nell'opera commemorativa *In Memoriam* Tennyson lo elogia per una «...manhood fused with female grace / In such a sort, the child would twine / A trustful hand, unasked, in thine, / And find his comfort in thy face». Cfr. M. Shaw, *Alfred Lord Tennyson*, cit.

²⁸ *Ibidem*.

di tipo sessuale. La virilità era ciò che dava ad un uomo la consapevolezza della propria dignità ed importanza e della propria natura di capo e padrone all'interno della società. Per poter essere socialmente accettabile, questa virilità doveva tradursi in un comportamento che fosse riconoscibilmente «maschile». In altre parole, solo colui che riusciva a controllare e trattenere la propria energia fisica e sessuale, esprimendola semmai in forme sublimite, veniva considerato un vero uomo.

«Manliness» perciò venne a identificare la capacità dell'uomo di reprimere le manifestazioni della propria virilità – la passione, il desiderio sessuale, l'aggressività, la violenza – o di reincanalare questa energia in forme socialmente accettabili, quali il coraggio, la predisposizione al lavoro duro, la protettività nei confronti dei più deboli, l'autocontrollo e la reticenza emotiva. È proprio questa reticenza emotiva che rendeva la tradizionale definizione di «manliness» inaccettabile per Tennyson. Per la società vittoriana l'espressione dei sentimenti e delle emozioni aveva una duplice interpretazione: per una donna era un segno di grande sensibilità e «femminilità», ma per un uomo questo era un grave difetto ed era un segno di vulnerabilità e quindi di «effeminatezza». Il vero uomo non piangeva mai in pubblico, non abbracciava altri uomini, insomma non dava liberamente e spontaneamente sfogo alle proprie emozioni ma, al contrario, dimostrava di poterle controllare. Tennyson era convinto che questa economia di sentimenti necessaria ad ottenere la «manliness» rendesse l'uomo un essere inferiore alla donna, in quanto gli negava la possibilità di comunicare realmente e profondamente con gli altri e di entrare in contatto con la loro parte più vera, con l'anima. Essendo limitato alla sfera sociale e ai discorsi pubblici, l'uomo così definito non era in grado di creare un flusso di comprensione tra gli esseri umani. E questa costituiva una grave limitazione per un poeta come Tennyson: egli apparteneva infatti alla tradizione romantica, in cui l'eccesso emotivo, l'intensa sensibilità e il linguaggio espressivo erano gli elementi fondamentali²⁹.

Lo stesso Arthur Hallam, suo grande amico e artista da lui molto ammirato, sottolineava l'importanza per il poeta di coltivare una sensibilità fuori dal comu-

²⁹ Wordsworth, nella prefazione alle *Lyrical Ballads*, parlava del poeta come di un uomo «endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness... an ability of conjuring up in himself passions... a greater readiness and power in expressing what he thinks and feels». Per Tennyson queste idee erano state chiaramente espresse da J.S. Mill in una recensione delle sue prime opere poetiche nel 1835. Egli sosteneva che un poeta dovesse possedere «a nervous organization... so constituted, as to be, more easily than common organizations, thrown, either by physical or moral causes, into states of enjoyment or suffering... This peculiar kind of nervous susceptibility seems to be the distinctive character of the poetic temperament. It constitutes the capacity for poetry». Cfr. M. Shaw, *Alfred Lord Tennyson*, cit.

ne, che gli permettesse di reagire emotivamente anche ai suoni, ai colori e ai movimenti più impercettibili³⁰.

Il risultato di quest'aspirazione fu l'elaborazione della figura del «feminized man», che per Tennyson era l'uomo ideale, colui che, pur avendo mantenuto le caratteristiche maschili, aveva saputo assimilare in sé le più elevate qualità femminili – la purezza, la sensibilità, la statura morale – ed era divenuto un essere umano migliore. Attraverso questa «femminizzazione», il nuovo uomo poteva esprimere i propri sentimenti, in una maniera che la «manliness», con la sua enfasi sull'autocontrollo e sull'azione, non permetteva. Questo nuovo concetto di «manhood» è incarnato dal re Artù degli *Idylls of the King*. Ma è anche in questo contesto che nasce l'ideale dell'«angelo del focolare»³¹ come ideale della vera «womanhood» vittoriana. La donna ideale è colei che riesce a rendere la propria casa sia un rifugio *contro* le ansie della vita moderna, un luogo di pace dove le aspirazioni dell'anima possono essere realizzate, sia un rifugio *per* quei valori morali e spirituali che lo spirito commerciale e lo scetticismo minacciavano di distruggere, e quindi anche un luogo sacro, un tempio³². La donna di casa viene infatti identificata come una grande sacerdotessa che con la sua magia tiene lontane le possibili disgrazie e le minacce del corrotto mondo «maschile». Essa incarna il mondo ideale per il quale l'uomo compie tanti sforzi e accetta tanti compromessi, il mondo ideale nel quale regnano sovraneamente la rispettabilità, i sentimenti belli e delicati. Essa è la regina di questo microcosmo ideale, da cui sono bandite l'ostilità, la minaccia, la miseria delle classi lavoratrici. Il suo regno è un universo in cui l'eco del mondo esterno, della sua violenza e dei suoi rischi, non arriva se non filtrato, in quanto è necessario che lei non abbia alcuna relazione con un mondo brutalmente reale, così che il marito possa rientrare e trovare l'innocente freschezza di un mondo magico. Per l'uomo la casa è un rifugio in cui può tornare ad essere se stesso, lasciando cadere la maschera e gli strumenti, «...e non siamo più avvocati, marinai, soldati, statisti, pastori, ma

³⁰ Tennyson si trovò allora a dover affrontare un dilemma poetico, in cui era diviso tra una società che lo spingeva a celebrare le virtù pubbliche ed attive della «manhood»: «A life in civic action warm... A potent voice in Parliament, / A pillar steadfast in the storm» (*In Memoriam*) ed una tradizione poetica che lo esortava a coltivare in sé una profonda sensibilità e ad esprimere i pensieri e i sentimenti più veri e sinceri. L'unica soluzione possibile per Tennyson era che l'uomo riconoscesse la superiorità morale della donna, e che la assorbisse nella propria natura, come dice in *The Princess*: «yet in the long years liker must they grow; / The man be more of woman, she of man; He gain in sweetness and in moral height, / Nor lose the wrestling thews that throw the world» (VII. 263-6).

³¹ C. Christ, «Victorian Masculinity and the Angel in the House», in *A widening sphere. Changing roles of Victorian Women*, ed. Martha Vicinus, Indiana U.P., 1980.

³² W.E. Houghton, in Katherine Blunden, *Il lavoro e la virtù: l'ideologia del focolare domestico*, 1988.

soltanto uomini»³³. Il focolare domestico è anche un luogo di purezza, un riflesso del Cielo, e la donna, che ne è la guardiana, ha la responsabilità della redenzione del marito, non solo attraverso i suoi valori morali, ma anche attraverso la privazione del desiderio sessuale. L'«angelo del focolare», infatti, rappresenta la donna pura, virginea, priva di qualsiasi pulsione sessuale. L'ideale dell'«angelo del focolare», dunque, caratterizza la donna come un essere estremamente positivo. Alla base della sua natura, però, c'è sempre la passività, quell'assenza del desiderio d'azione che, al contrario, determina la natura «maschile».

3. Una storia per immagini della Camelot vittoriana

3.1. La pittura e il revival arturiano

Durante la seconda metà del XVIII secolo il patrimonio medievale britannico conobbe una stagione di rinnovato interesse, lo stesso che attraverso la fioritura del Gothic Revival portò all'attenzione di un vasto pubblico sia i resti della letteratura nazionale che quelli dell'architettura antica. Grazie a questa nuova sensibilizzazione si invertì anche il processo di declino della leggenda arturiana; nella seconda decade del XIX secolo tornò in circolazione l'epica tardomedievale di Malory, *Le Morte Darthur* (1469-1470), fuori stampa da secoli. Il completo revival della tradizione arturiana iniziò comunque nel primo decennio dell'epoca vittoriana. Gli ultimi anni del Gothic Revival avevano ispirato nuovi racconti, popolati da personaggi con sentimenti moderni nei romanzi di Sir Walter Scott, mentre la cavalleria era stata reinterpretata per l'epoca moderna attraverso i trattati di Kenalm Digby.

Così, nell'immaginario vittoriano, ben presto Artù non rappresentò tanto un personaggio storico, quanto l'incarnazione di una potente metafora capace di esprimere l'idealismo e le aspirazioni del presente servendosi delle nobilitanti vesti di un passato glorioso. Le basi concettuali della leggenda vittoriana erano le stesse della leggenda del periodo medievale, che venivano utilizzate come strumento didattico, per esprimere forti verità morali e sociali, attenuate però da una forma e da un'ambientazione rese sfumate da un passato lontano ed indefinito. Quando la leggenda venne ad identificarsi con l'epica nazionale stessa vagheggiata dall'età vittoriana, emerse come significativa l'impronta che quest'epoca, differenziandosi dalle precedenti, volle conferire al proprio passato.

A partire dall'aspetto certamente più significativo: il fatto che uno dei maggiori contributi dell'epoca vittoriana alla tradizione arturiana sia stato una nuo-

³³ Cfr. K. Blunden, *Il lavoro e la virtù: l'ideologia del focolare domestico*, cit.

va interpretazione della leggenda mediante l'impiego delle arti visive. Infatti, almeno dal punto di vista pittorico, nella storia inglese delle arti, il revival arturiano è un fenomeno del tutto vittoriano.

Fenomeno che con ogni probabilità dipese in buona parte sia dal carattere eminentemente intellettuale e pervasivo assunto dalla metafora cavalleresca, sia dal delinarsi netto ed originale di un nuovo approccio meno didascalico e narrativo verso i temi ispiratori.

L'arte vittoriana rese i soggetti arturiani piuttosto indipendenti rispetto al rigido canone imposto dalla versione letteraria, contribuendo a formulare una serie distinta di convenzioni visive ed iconografiche di grande successo. L'ispirazione tratta dal Medioevo e dalle leggende arturiane è addirittura alla base dell'unico dipinto di sicura attribuzione, pervenutoci di William Morris *La Regina Ginevra*, del 1858. Antesignano di questa tendenza è certamente il pittore Edward Burne-Jones che, sull'esempio di Rossetti, sviluppa uno stile ancor più raffinato e idealizzante. Ne *Il re Copetua e la piccola mendicante*, l'artista trae il soggetto del dipinto direttamente dal poema *La Piccola Mendicante* di Alfred Tennyson: l'antica fiaba del re che, innamoratosi di una giovane mendicante, comprende che quel sentimento è più grande e importante di tutto il suo denaro e potere. La fortuna dei temi arturiani era stata favorita dal fatto che il gusto romantico aveva preparato il pubblico ad una nuova ricezione della saga. Con *The Bard* di Gray (1757) e i *Poems of Ossian* (1760-63) di J. Macpherson, infatti, si inaugura quel gusto per la riscoperta delle antiche ballate, quel gusto antiquario che pone le basi per una rinascita dell'atmosfera medievale, dove il mondo di Artù regnava incontrastato. L'opera di T. Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, contribuì in modo determinante a rin vigorire il ricordo del mondo di Camelot che, fino dal 1634, anno dell'ultima pubblicazione dell'opera di Malory, a parte sporadiche eccezioni, non aveva goduto di un grande favore. L'evento che in assoluto contribuisce al ritorno in auge dell'antica saga fu la ripubblicazione dell'epica tardo-medievale di Malory, *La Morte Darthur* che, tra il 1816 e il 1817, riapparve in tre diverse edizioni: quella di Walker e Edwards, quella di R. Wilks e quella curata da Robert Southey³⁴.

Per la prima volta, nella storia della leggenda, le immagini si sviluppano come un'entità distinta dalla letteratura. I soggetti arturiani tornarono perciò nel repertorio degli artisti inglesi e, in un progetto ideologico di celebrazione nazionale, direttamente su commissione del governo. Nel 1848, su raccomandazione diretta del principe Alberto, fu commissionato a William Dyce di ese-

³⁴ Per una panoramica della fortuna della leggenda arturiana nelle arti visive del XIX secolo cfr. D. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, N.Y., 1990; A. Chandler, *A dream of Order: the Medieval Ideal in XIXth Century Literature*, Nebraska Un. Press, 1970.

guire un ciclo di affreschi per la Robing Room della regina nel nuovo palazzo a Westminster.

Dyce mostrò di utilizzare la leggenda arturiana in modo allegorico, considerando Artù e i suoi cavalieri come personificazioni di eterne virtù inglesi e per questo motivo cercò di immortalarne le gesta servendosi di una vera e propria cornice allegorica ed evocativa.

Egli scelse una visione etica della leggenda, che illustrava il carattere nazionale, e che nel suo atteggiamento morale condivideva più di un aspetto della lettura proposta da Tennyson negli *Idylls of the King*. Anche per questa sintonia con Tennyson, Dyce restò in un certo modo la voce pubblica della leggenda, almeno per tutta la durata del revival arturiano.

Cosicché, nella seconda metà del secolo, non solo la pubblicazione della prima parte dell'opera tennysoniana, ma anche il suo esempio servirono da prototipo per i pittori delle generazioni successive e il progetto della realizzazione degli affreschi nel palazzo di Westminster funzionò da straordinario veicolo di diffusione del soggetto arturiano.

A partire da questo momento è possibile rinvenire, nella storia della fortuna vittoriana di Camelot, due diversi indirizzi che connotano profondamente l'interpretazione per immagini della leggenda.

Da un lato la saga pubblica e didattica redatta dagli affreschi di Dyce, dall'altro la visione romantica e intimista preferita da artisti preraffaelliti come Rossetti e Morris.

La fioritura di pitture di soggetto arturiano raggiunse la sua massima espressione negli anni a cavallo tra il 1860 e il 1870, in un decennio nel quale l'intero panorama artistico è stimolato da questo soggetto.

E se gli artisti più accademici tra cui James Archer, Joseph Noel Paton e Thomas Woolner seguirono l'esempio di Dyce, scegliendo cioè di dipingere figure monumentali e classicheggianti, sempre intente ad assolvere al loro codice cavalleresco attraverso nobili azioni, i preraffaelliti, tra cui Rossetti, Burne-Jones e Arthur Hughes, diversamente, si concentrarono su toccanti scene d'amore: temi che consentivano loro di enucleare, attraverso patinati scenari, i momenti più lirici della leggenda. Cosicché in entrambi i casi, le fonti letterarie venivano liberamente utilizzate e talvolta contaminate tra loro, sia che tenessero conto della riscrittura di Tennyson, o facessero esplicito riferimento al testo di Malory.

La spregiudicatezza che spesso emerge dal rapporto tra la fonte letteraria e l'opera pittorica sovente indica quanto il materiale arturiano avesse ormai raggiunto un livello di conoscenza e di assorbimento da parte del pubblico che adesso poteva porsi di fronte ad un quadro con una dimestichezza che era certo notevole se si pensa che non si trattava di quadri di soggetto propriamente storico, ed in cui gli eventi avevano un corrispettivo evidente nella realtà.

La letteratura popolare aveva reso così vasto il pubblico delle storie arturiane che inevitabilmente anche l'espressione artistica cominciò a cambiare, indirizzandosi ad esempio verso il campo dell'illustrazione, per libri in edizioni economiche o di lusso.

Ma se fin da principio l'arte ispirata al revival arturiano si era resa strumento degli ideali nazionali, quando questi ultimi iniziarono a vacillare a causa dell'aumentare dell'indeterminatezza e dello scetticismo nella fede e nelle aspirazioni dell'ultima generazione vittoriana, anche la visione della leggenda registrò un brusco cambiamento di indirizzo. L'immagine del cavaliere gentiluomo, sicuro di sé, fu sostituita da quella dell'eroe caduto, e nelle opere di Joseph Noel Paton, di William Holman Hunt e di John William Waterhouse compaiono molto spesso soggetti che implicano il fallimento dell'ordine di Artù e la loro ossessione per l'iconografia della perdita, fra cui spiccano soprattutto quelli legati alla morte di Artù e a the Lady of Shalott.

3.2. *Gli Idylls al collodio di Julia Margaret Cameron*

Tutta la storia delle origini della fotografia è caratterizzata dalla presenza saltuaria di geniali fotoamatori che indifferenti alle regole del mercato, ossia agli stilemi di successo e notorietà, hanno innescato stimoli visivi inediti, favorendo l'evoluzione e la maturazione del linguaggio, oltre ogni stucchevole schema artigianale.

Figure esemplari sono quelle di Julia Margaret Cameron (1815-1879), che si dilettava a cogliere in evanescenti ritratti i suoi celebri amici, frequentatori del salotto londinese; o quella di un altro dilettante, Lewis Carrol (1832-1898), che si esercitava in gradevoli giochi fotografici, riprendendo soprattutto uno stuolo di arrendevoli fanciulle, in trepide, delicate immagini, nelle quali qualcuno ha voluto intravedere la malizia del voyeur. Carroll si dedicò alla fotografia tra il 1856 e il 1880, dopodiché le sue immagini rimasero occultate o comunque dimenticate, sino a quando Gernsheim non le riscoprì, circa trenta anni fa, assieme a un diario. Furono queste fotografie «nitide», considerate artistiche per la posa dei modelli, le espressioni abbandonate alla melanconia, la scenografia di luoghi fiabeschi – come d'altronde sono nitidi i grandi collages di Rejlander e di Robinson –, che, più delle immagini fermate dalla macchina fotografica della Cameron, dal 1852 riscossero successo in Inghilterra.

In questo fervore di idee e di iniziative per ottenere fotografie più espressive e personali, che caratterizzò l'epoca vittoriana, si sviluppò una ricerca che ha caratterizzato questo settore dell'immagine fino agli ultimi decenni del secolo, quando la tecnica divenne più accessibile e i fotografi intesero difendere ciò che rimaneva del vecchio prestigio, sino ad allora affidato anche al mistero, al-

la magia, del procedimento. Mentre i professionisti insistevano nei vecchi schemi figurativi, aggiornando solo la tecnica in un'operazione commerciale che era in espansione, i fotoamatori cercarono di evidenziare l'aspetto artistico della fotografia, in un'azione certamente edonistica, che ha però avuto il merito di promuovere e di qualificare il dibattito sul mezzo, avviandone l'analisi dello «specifico».

Le fotografie «artistiche» della Cameron solleccarono subito molto interesse tra gli amici pittori, come Gabriele Rossetti e George Frederik Watts, anche perché avevano il fascino del *flo*, essendo anebbiolate, sfocate, a volte mosse. La Cameron infatti interponeva spesso una lastra di vetro tra la carta positiva e la lastra al collodio per sfocare maggiormente, oppure adoperava obiettivi imprecisi, e in altri casi il mosso dell'immagine era inevitabile, specialmente nei ritratti ripresi molto da vicino, a causa della lunga posa, durante la quale risultava difficile al soggetto rimanere immobile. La Cameron accettò tutto questo, anzi ne fece il suo stile, e fu la prima a far parlare di arte fotografica, per l'eleganza preraffaellita dei suoi collodii, che iniziò ad eseguire a Londra nel 1864, in età matura, dopo una lunga permanenza in India, da dove era rientrata nel 1848.

Il gusto corrente, orientato verso l'ideologia e l'entusiasmo degli artisti preraffaelliti, ch'erano contro l'accademismo della cultura ufficiale, occupati a recuperare gli antichi pittori, precedenti Raffaello, dei quali proposero soprattutto l'aderenza alla natura, trasfigurata con lezioso realismo, contrasta con il morbido *flo* delle fotografie della Cameron.

Questo *flo* attribuiva alle immagini un'atmosfera inconsueta nella fotografia del tempo, dove invece la nitidezza era sinonimo di qualità, ed era «diversa» anche dalla pittura, rivelando potenzialità estetiche «specifiche», autonome, insite nel nuovo mezzo espressivo.

Oltre ai ritratti in primissimo piano (fattore che favoriva il *flo*) la Cameron realizzò molte composizioni di figure, travestendo con costumi i modelli, per definire ed interpretare allegorie di gusto vittoriano, che non mancarono a loro volta di farle ricevere incondizionati apprezzamenti. La querelle fra i sostenitori della fotografia nitida (*net*) o sfocata (*flo*)³⁵ era però nata qualche tempo prima, già nel confronto tra calotipi e dagherrotipi, essendo i primi «lenti ad apparire e indecisi nei contorni», per cui nei calotipi si produceva un segno largo, morbido, che però a molti egualmente, e anche per ciò, piacque.

Negli anni in cui la Cameron operò, era in voga il ritratto alla Nadar o alla Adam Salomon, artista ritenuto il capostipite della fotografia salonistica e di

³⁵ Per un approfondimento su questo argomento, cfr. I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, IV vol., *Fotografia e Arte*, pp. 132-133, Laterza, Bari, 1982.

gusto pittorico. Questi fotografi eseguivano fotografie tutt'altro che sfocate, ma la Cameron, che non faceva commercio del suo lavoro, era libera di scegliersi lo stereotipo che più preferiva, senza alcun condizionamento professionale.

L'unica eccezione a questo atteggiamento fu proprio quello legato al suo volume sugli *Idylls*.

Nell'estate del 1874, Tennyson chiese alla sua amica e vicina di casa di Wight di illustrare con le sue fotografie le proprie poesie. Il risultato fu la pubblicazione dei due volumi in folio, ognuno illustrato con 12 ritratti originali della Cameron, accompagnati da estratti delle poesie di Tennyson³⁶.

La Cameron accettò la sua richiesta in quanto sperava di ottenere il successo finanziario riscosso dalla versione degli *Idylls* illustrata da Gustave Doré, ciò va spiegato con una necessità concreta manifestata dalla fotografa a cui premeva investire congrue risorse economiche nell'educazione dei propri figli.

Proprio per questo motivo, la Cameron impiegò molto tempo e denaro nel progetto, e quando uscì il primo volume nel dicembre del 1874 cercò di promuoverlo durante tutto il periodo natalizio. Nonostante tutti i suoi sforzi il volume non si vendette molto, a causa dell'elevato prezzo: ogni volume infatti conteneva fotografie originali. Questo fatto permetteva di presentare ogni volume come una creazione artistica originale e non come un prodotto di ampio mercato. Infatti, oltre alle foto, erano stati riprodotti frammenti di testo riscritti a mano dalla stessa Cameron, e recanti la firma di Tennyson³⁷.

³⁶ Le vicende che fanno da sfondo alla pubblicazione del libro della Cameron sono riportate nel saggio di V. Olsen, «Julia Margaret Cameron: Idylls of Real Life», in *Victorian Poetry*.

³⁷ L'enfasi posta sulla firma di Tennyson per le poesie e su quella della Cameron per le fotografie potrebbe voler sottolineare l'equivalenza, se non la reciprocità, dei due linguaggi artistici (la poesia e la fotografia). Segno evidente ne è l'autenticità di queste riproduzioni, in un'epoca in cui, secondo gli standard tradizionali, l'avvento della nuova tecnologia aveva reso il realismo una forma troppo meccanica e sempre meno artistica. Inoltre, con ogni probabilità, essa vuole sottolineare l'uguaglianza tra il poeta e il fotografo, come quella tra l'uomo e la donna, nonostante la maggiore autorità pubblica di cui Tennyson godeva in qualità di «Poeta Laureato», e anche la maggiore autorità legale che in epoca vittoriana la firma di un uomo aveva rispetto a quella di una donna. La Cameron dovette accettare difficili compromessi stretti tra la referenzialità della fotografia e le scene immaginarie del poema arturiano. Nel 1857, Tennyson si era infatti lamentato per l'eccessiva libertà con cui alcuni artisti preraffaelliti avevano illustrato delle sue poesie. Egli voleva invece che ci fosse una corrispondenza letterale tra la scena descritta nella poesia e nell'illustrazione che l'accompagnava. La Cameron ovviamente credeva nella funzione idealizzante dell'arte e voleva liberare la fotografia dall'obbligo del «realismo» necessario perché la si potesse considerare come autonoma forma artistica. Sembra che Tennyson abbia lasciato carta bianca alla Cameron per la realizzazione delle fotografie degli *Idylls* (anche se l'aiutò a scegliere i modelli), e comunque sembra che sia rimasto soddisfatto del lavoro della fotografa: in una lettera la Cameron ha infatti scritto «our great Laureate Alfred Tennyson himself is very much pleased with this ideal representation of The Idylls». Cfr. In H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, Millerton, N.Y., 1975.

Nella maggior parte dei casi, la Cameron ha illustrato le poesie con i ritratti dei protagonisti, come per esempio Enid, Elaine, Arthur. Le due fotografie di «Vivien and Merlin» cercano comunque di catturare un momento cardine degli *Idylls*: la prima ritrae Vivien nell'atto di passare le sue mani nella lunga barba di Merlino, come dice la poesia, mentre la seconda la immortalata nel momento in cui getta l'incantesimo sul vecchio mago.

La macchina fotografica vittoriana non poteva fissare l'immagine di una figura in movimento, per cui la fotografia mostra un'immagine sfocata di Vivien, posta di spalle alla macchina fotografica che sta puntando il braccio verso Merlino. La rappresentazione di Vivien fu difficile: la Cameron poteva usare quei codici iconografici che identificavano spesso una prostituta (abiti eleganti, capelli sciolti, testa scoperta), ma questi codici erano considerati inaffidabili, specialmente all'interno del circolo dei preraffaelliti di cui lei stessa faceva parte.

Più che l'aspetto esteriore, vengono enfatizzati i gesti: con Vivien che dapprima intreccia le sue mani nella barba di Merlino in modo molto provocante, e poi nell'atto di gettare su Merlino l'incantesimo carpitogli. Rappresentando Vivien nell'atto di gettare su Merlino quell'incantesimo che il mago aveva creato per un re che voleva mettere la moglie totalmente sotto il proprio controllo, rendendola invisibile agli occhi altrui e permettendole di vedere soltanto se stesso.

Sublimandola iconograficamente, con quest'immagine la Cameron riesce probabilmente anche a sottolineare una visione tutta femminile e assai soggettiva del controllo patriarcale all'interno della società. In un ribaltamento di ruoli dove è il marito della Cameron a posare nelle vesti di un Merlino, immobile e cieco, incapace di controllare come viene visto dagli altri, prigioniero ad un tempo della mercé *visiva* del suo oggetto di desiderio e di quella dell'obiettivo fotografico.

Bibliografia

- AA.VV., *Culture and the King*, a cura di M. Shichtman e J. Carley, State University of New York Press, Albany, 1994.
- AA.VV., *The New Arthurian Encyclopedia*, a cura di Norris Lacy, Garland Publishing Inc., New York-London, 1991.
- AA.VV., *Il Vittorinanesimo*, a cura di Franco Marucci, Il Mulino, Bologna, 1991.
- AA.VV., *King Arthur through the Ages*, vol. II, ed. Valerie M. Lagorio & Mildred Leake Day, Garland, New York, 1990.
- AA.VV., *Sex and Death in Victorian Literature*, a cura di Regina Barreca, Bloomington, Indiana, 1990.
- AA.VV., *The Poems of Tennyson*, a cura di Ricks Christopher, Longman, London, 1987.

- AA.VV., *Tennyson: The Critical Heritage*, a cura di John D. Jump, Routledge and Kegan Paul, London, 1967.
- AA.VV., *Poesia vittoriana*, a cura di Pietro de Logu, ESI, Napoli, 1964.
- AA.VV., *Critical essays on the poetry of Tennyson*, ed. John Killham, London, 1960.
- AA.VV., *The Victorian Poets - A guide to research* - a cura di E. Faverty, Harvard U.P., Cambridge, 1956.
- Adams J.L., «Harlots and Base Interpreters: Scandal and Slander in Idylls of the King», in «Victorian Poetry», Morgantown, 1992, autumn-winter, 30:3-4, pp. 421-440.
- Acton W., *Prostitution*, a cura di Peter Fryer, New York, 1969.
- Barber R., *King Arthur: Hero and Legend*, The Boydell Press, 1961.
- Buckley J.H., *The Victorian Temper*, London, 1966.
- *Tennyson: The Growth of a Poet*, Harvard U.P., Cambridge, 1960.
- Blunden K., *Il Lavoro e la Virtù: l'Ideologia del Focolare Domestico*, trad. it. a cura di Luisa Muraro, Sansoni, Firenze, 1998.
- Chandler A., *A dream of Order: the Medieval Ideal in Nineteenth Century Literature*, University of Nebraska Press, 1970.
- Christ C., «Victorian Masculinity and The Angel in The House», in *A widening sphere: Changing Roles of Victorian Women*, a cura di Martha Vicinus, Bloomington, 1977, pp. 146-162.
- Connolly C., *Enemies of Promise*, London, 1938, trad. it. *I nemici dei Giovani Talenti*, Sellerio, Palermo, 1994.
- Eggers P., *King Arthur Laureate, A study of Tennyson's Idylls of the King*, New York U.P., New York, 1971.
- *The Golden Judgment: A Critical Study of the Idylls of the King in Relation to its Mythical Background and Victorian Setting*, Dissertation Abstracts International, 1968.
- Felluga D.F., «Tennyson's Idylls, Pure Poetry and the Market», in *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. 37, autumn 1997.
- Fredeman W., «The Last Idyll: Dozing in Avalon», in AA.VV., *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, a cura di Christopher Baswell, Garland, New York, 1988, pp. 264-306.
- Gilbert E., «The Female King: Tennyson's Arthurian Apocalypse», *PMLA* 98, 1983, pp. 863-878.
- Girouard M., *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New Haven and London, 1981.
- Hoberg T., «Duessa or Lilith: The Two Faces of Tennyson's Vivien», in «Victorian Poetry», Morgantown, 1987, Spring, 25:1, pp. 17-25.
- Hughes L., «Tennyson's Urban Arthurians: Victorian Audiences and the 'City Built to Music'», in Lagorio, Day, *King Arthur Through the Ages*, vol. 2, Garland, New York, 1990, pp. 39-61.
- Lewis J.W., *King Arthur in History and Legend*, Cambridge, C. U. P. 1933.
- Linley M., «Sexuality and Nationality in Tennyson's Idylls of the King», in «Victorian Poetry», 1992, autumn-winter, 30:3-4, pp. 365-86.
- Mancoff D., *King Arthur: A Casebook*, Kennedy, Edward-Donald, Garland, New York, 1996.

- «To Take Excalibur», in *King Arthur: A Casebook*, a cura di Edward Donald Kennedy, Garland, New York, 1996, pp. 257-280.
- *The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition and Trasformation*, New York, 1992.
- *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, 1990.
- Nead L., *Myths of Sexuality*, Blackwell, New York, 1988.
- Olsen V.C., «Idylls of Real Life», in «Victorian Poetry», autumn-winter 1995, 33:3-4, pp. 371-389; Priestley F.E.L., «Tennyson's Idylls», in *University of Toronto Quarterly*, XIX, 1949, pp. 35-49.
- Reed J., *Perception and Design in Tennyson's Idylls of the King*, Ohio U.P., Athens, Ohio, 1969.
- Richardson R.E., *A Critical Introduction to the Idyll of the King*, Dissertation Abstracts International, 1859.
- Rosenberg J., «Tennyson and The Passing of Arthur», in AA.VV., *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, a cura di Christopher Baswell, Garland, New York, 1988, pp. 221-234.
- *The Fall of Camelot. A study of Tennyson's Idylls of the King*, Harvard U.P., Cambridge, Massachusetts, 1973.
- Ruskin J., *Sesame and Lilies*, J.M. Dent&Sons Ltd., London, 1907.
- Shaw M., *Alfred Lord Tennyson*, London, 1988.
- Shires L., «Rereading Tennyson's Gender Politics», in *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power*, a cura di Thais Morgan, New Brunswick, 1990, pp. 46-65.
- *Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's Idylls of the King*, *Victorian Poetry*, autumn-winter 1992, 30:3-4, pp. 401-419.
- *Rewriting the Victorians: Theory, History and the Politics of Gender*, 1992.
- Simpson R., *Camelot regained: The Arthurian Revival and Tennyson, 1800-1849*, Cambridge, 1990.
- Staines D., *Tennyson's Camelot. The Idylls of the King and its Medieval Sources*, Wilfrid Laurier U.P, Canada, 1982.
- Sylvia R., *Sexual Politics and Narrative Methods in Tennyson's Guinevere*, in «Victorian Newsletter», Bowling Green, 1989, Fall, n° 76, pp. 23-28.
- Taylor B., Brewer E., *The return of King Arthur; British and American Literature since 1800*, St. Edmundsbury Press, GB, Suffolk, 1983.
- Tennyson H., *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, 2 voll., Macmillan, London, 1897.
- Tillotson K., «Tennyson's Serial Poem», in *Mid-Victorian Studies*, London, 1965, pp. 80-108.
- Umland R., «The Snake in The Woodpile», in AA.VV., *Culture and The King: The Social Implications of The Arthurian Legend*, a cura di M. Shichtman e J. Carley, Albany, State of New York Press, 1994, pp. 274-287.