

Lidia De Michelis

FRANCESCA ORESTANO, *LA PAROLA E LO SGUARDO NELLA LETTERATURA INGLESE TRA OTTOCENTO E MODERNISMO*, BARI, ADRIATICA EDITRICE, 2005

La parola e lo sguardo. In anni in cui il gesto interpretativo tende spesso a consolidare una percezione reciprocamente esclusiva di *discourse e gaze*, parola e sguardo culturalizzati che si aprono a forme di identificazione e militanza multiple e flessibili, questo bel saggio di Francesca Orestano assume a oggetto di indagine proprio lo spazio dell'intersezione tra le cosiddette *sister arts*, le arti figurative e la scrittura. Esso rappresenta lo snodo in cui giungono al pettine le aporie di una divaricazione della sensibilità e dell'espressione che l'autrice sembra considerare in qualche misura enfatizzata, riconoscendone l'origine ultima in una "dicotomia voluta dalla filosofia e dalla narrazione" (Orestano: 2004, 11). Entro questo spazio di porosità e di margini, Orestano incastona felicemente il proprio tema sotto forma di "dubbio" (*ibid.*): il dubbio urgente e non tacitabile che spinge autori quali Ann Radcliffe, Dickens, Ruskin, Pater e Virginia Woolf a investigare con spirito innovativo e controcorrente "i meccanismi dello sguardo e della parola, toccandone la deriva estrema: il dilemma tra soggetto e oggetto" (*ibid.*).

Come traspare da questa premessa, *La parola e lo sguardo* sostiene una prospettiva ancora più ampia rispetto alle coordinate disciplinari e tematiche postulate nell'Introduzione. Attraverso l'indagine rizomatica e reciprocamente illuminante dei discorsi dell'estetica, della critica e della letteratura, Orestano guida il lettore con onestà e competenza lungo un viaggio alle radici della fenomenologia e dell'eticità stesse della creazione e della fruizione artistica. Tale percorso assume a strada maestra l'analisi di processi conoscitivi stratificati e complessi quali visione, percezione, rielaborazione, interrogazione e rappresentazione verbale del visuale in quanto presupposto necessario e segreto dell'atto creativo e del piacere estetico. Al tempo stesso, accogliendo la proposta metodologica e le suggestioni eterogenee degli studi culturali (14), l'autrice delinea il continuo ridefinirsi e la fertilizzazione reciproca di tali esperienze e riflessioni eleggendo a cartina di tornasole la categoria estetica del "pittoresco".

La sua evoluzione è seguita a partire dal concetto di "picturesque

beauty” formulato dal Reverendo William Gilpin nel 1786, un principio a valenza soprattutto pragmatica ed epistemica che investe sia le arti grafiche sia la scrittura, e sul quale già si incentra un precedente studio di Francesca Orestano (*Paesaggio e finzione. William Gilpin, il pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese* [Milano, Unicopli, 2000]). Ne *La parola e lo sguardo* l’autrice amplifica il suo punto di vista inseguendo le numerose tracce del radicamento profondo di questa categoria del bello pervasiva e mutante attraverso i dibattiti e la riflessione estetica sviluppatasi sull’arco di oltre un secolo. In particolare, il capitolo primo, “Riletture del Pittoresco”, traccia le mutazioni cui la visione di Gilpin va incontro all’inizio dell’Ottocento, allorché il dibattito sulla natura e sugli effetti del pittoresco tende a “cristallizzarsi” (13), raggiungendo una modalità di permanenza legata al trasformarsi di questo tema in “argomento di cultura di massa” (12), che si basa soprattutto su processi di replicazione parodica e disseminazione stereotipica del piacere estetico come forma di consumo. Il capitolo, che giustamente riconduce questo percorso entro il più ampio fenomeno del successo del *Quixotism* in Gran Bretagna, delinea con chiarezza il significato e la portata culturale del concetto di *picturesque beauty*, differenziandolo nettamente sia dal sublime di Burke, sia dal moralismo dell’*ut pictura poesis*. Nel sottolineare l’interesse di Gilpin per la “fenomenologia della visione” (21), per la rielaborazione estetica di dati pratici derivanti dalle sue “observations” (*ibid.*), Orestano sottolinea la modernità di un autore che, più in linea con Hogarth che con Reynolds, appare determinato a elaborare uno strumento critico alla portata di tutti, offerto alla cultura emergente del turismo “borghese” nella veste di guide preziosamente illustrate. Il criterio che Gilpin propone ai suoi lettori non aspira a essere categoria, bensì “compromesso”: un compromesso “tra il realismo prospettico, cartesiano, vigente nel canone pittorico (...) e l’impressionismo derivante dall’effetto della irregolarità” (32). Ancor meglio, suggerisce Orestano, la sua opera costituisce “uno strumento didattico per fabbricare/fabbricarsi il paesaggio. Un vero fai-da-te della veduta, antesignano dello strumento fotografico” (*ibid.*). Da un lato questa illuminante concretezza garantisce alle opere di Gilpin uno straordinario successo; dall’altro, come illustra l’interessante parentesi sulla fortuna del “Doctor Syntax” e del “Doctor Prosody” (40-44), la loro stessa popolarità e capacità di divulgare fattivamente la cultura del viaggio contribuiscono ad accelerarne l’appropriazione parodica e il riciclaggio in funzione di “moneta corrente” (*ibid.*) attraverso forme sempre più stereotipate rivolte al mercato culturale. Curiose e incisive, al riguardo, nel loro taglio socioculturale, sono le riflessioni che Orestano dedica all’utilizzo del pittoresco quale “commodity”

(37) e alle sue diverse modalità di replicazione nel corso dell'Ottocento attraverso riproduzioni, riscritture e *gadgets*.

Con l'affermarsi dell'associazionismo, e con il diffondersi della cultura dell'immagine, la "picturesque beauty" di Gilpin, così "riletta, fraintesa, arricchita" (46), cederà il posto alla visione fortemente investita di istanze morali di Uvedale Price e Richard Payne Knight. Nel loro insegnamento il pittoresco dialoga con lo psicologismo e l'interiorità, "allineando la percezione del visibile alla facoltà selettiva del gusto, sostenuto e coltivato come *connoisseurship*, e saldando la descrizione del paesaggio al sentimento morale inestricabile da un percorso interiore" (*ibid.*). Su questa revisione si innesta l'ultima sezione del capitolo, dedicata al permanere del pittoresco nelle opere di Ann Radcliffe: in esse l'influenza tangibile degli scritti del Reverendo si coniuga con le coloriture morali ed estetiche di Burke e Price sino a dar vita a quello che Orestano definisce "a picturesque eye", criterio ordinatore della narrazione che la studiosa identifica in maniera convincente con "l'occhio, insieme panoramico e indiscreto, dell'autore onnisciente" (63). E se il romanzo è assimilato metaforicamente a un "paesaggio credibile" la cui disposizione narrativa segue "regole governate dall'estetica pittorica" (57), il gotico, di conseguenza, viene a collocarsi nell'area del "chiaroscuro" (*ibid.*).

Molto suggestiva, in questo finale di capitolo, è anche la ripresa del motivo teorico del "figurale" di Lyotard. Già affrontata brevemente nell'Introduzione (14), l'idea di un discorso in cui "la figura è dentro e fuori, tant'è che detiene il segreto della conoscenza, ma al tempo stesso la rivela come un inganno" (1988 [1971]: 41) consente a Orestano di proporre una definizione del pittoresco capace di illuminare molti percorsi del gotico: "le 'associations'", scrive l'autrice, "sono portatrici di catene di immagini dall'effetto dissonante. In questo caso è possibile parlare del pittoresco come generatore insieme di realismo e di fantasmagorie, di narrative del possibile e del verosimile, ma anche di arabeschi, racconti di fantasmi, deviazioni improvvise nel soprannaturale e nel fantastico" (65-66).

Le pagine conclusive, preludio al capitolo incentrato su Dickens, configurano l'Ottocento come *time-space* in cui la moda dell'immagine è assunta a "pratica culturale di massa, in rapporto di contiguità e contaminazione con la narrativa" (75). In questo contesto, la familiarità con il disegno e il gusto per lo schizzo, la popolarizzazione del mercato delle stampe, l'introduzione di mezzi di riproduzione economici e dei primi strumenti ottici (*landscape mirror, dissolving views*, lanterna magica, stereoscopio, dagherrotipo) permettono di trasformare "la veduta in spettacolo" (*ibid.*) e lasciano presagire lo straordinario impatto socioculturale che eserciterà in seguito la diffusione

della macchina fotografica. L'autrice mette a fuoco anche l'affermarsi, di pari passo, del discorso scientifico sulla percezione oculare, sulla luce e la visione. L'introduzione di nuovi potenti telescopi, del microscopio e dei raggi Roentgen, capaci di penetrare il mondo dell'opaco, pongono enfasi ancor maggiore sullo sguardo, mentre acquistano forza i discorsi dello spiritismo e del mesmerismo, attraverso i quali l'immaginato tende a ridefinirsi come visibile.

Nel secondo capitolo, "Dickens e le dissolvenze del paesaggio", l'attenzione si concentra sul rapporto di riverberazione reciproca tra questi approcci culturali e saperi così diversi, le cui tracce sono ripercorse e investigate entro il complesso reticolo della narrativa dickensiana. Tale ibridazione, come sottolineato anche nell'ossimoro del titolo, "Lo spettacolo della lettura", costituisce il tema precipuo della prima sezione. L'autrice analizza le diverse modalità del guardare indotte da meccanismi quali diorami, panorami, fantasmagorie e lanterne magiche, per dimostrare come il loro sfruttamento dell'aberrazione ottica abbia contribuito a far spostare l'accento "dal visuale mimetico alla visibilità e realtà dell'immagine (...), sfruttando il canale delle immagini e tuttavia mostrando il ventaglio di possibili verità annidate nell'illusione visiva" (101). In questa luce, è l'intera cultura del realismo a mostrare fessure di "incongruità, la mostruosità che vi si annida, i volubili e inusitati rapporti tra forme contigue" (*ibid.*). Orsano riscontra i segni di questa inquietudine soprattutto nel Dickens maturo, dalla "crisi della monocularità" (105) che ravvisa in *Great Expectations* all'uso straniante della descrizione in *The Mystery of Edwin Drood*, dove "la logica visiva di aggregazione delle immagini" (102) ha un effetto dissociativo sulle strategie spazio-temporali del discorso narrativo. In queste opere, e ancor più in *Little Dorritt*, *The Old Curiosity Shop* e *Bleak House*, l'autrice evidenzia modalità descrittive del paesaggio urbano che, pur traendo le mosse dalla categoria del pittoresco, ne riconfigurano la geografia attraverso "un magma di immagini (...) minacciose e sovversivamente eterogenee" (*ibid.*). Interprete narrativo del "sublime industriale" (122), Dickens invocherà a più riprese in *Pictures from Italy* il bisogno di un "nuovo" pittoresco capace di investire la rappresentazione della povertà urbana di una dimensione etica. In *Bleak House*, egli realizzerà inoltre la trasformazione del " 'picturesque eye' nel 'dim London eye' dalle facoltà incerte e attenuate" (127). Si tratta di una modalità messa di continuo in discussione da una scrittura che abbandona il paradigma della stabilità per scegliere "la dimensione dell'intermittenza, della casualità, della contaminazione" (129): una scelta che prefigura la crisi dell'idea stessa di "controllo della realtà visibile" e della sua descrizione "a partire dal punto di vista" (135).

L'ultima sezione, "Crystal Palace e la lanterna magica: i depositi dell'immaginario", esplora i percorsi conoscitivi e il dibattito ideologico sottesi alla cultura della lanterna magica e della camera oscura secondo un approccio solidamente ispirato agli studi culturali. Il capitolo si conclude analizzando il ricorrere di questi temi come modalità di lettura privilegiate dell'opera dickensiana nelle interpretazioni della critica: una riflessione che induce l'autrice a riconoscere in Dickens, e nella sua sfida alle certezze del punto di vista, un precursore della "simultaneità ottico-temporale del modernismo" (157).

Nel terzo capitolo, "Ruskin e la critica d'arte: a caccia dello Snark", l'indagine si sposta dalla crisi del realismo in campo narrativo al suo manifestarsi nella teoria estetica di John Ruskin, di cui Orestano traccia la tormentata oscillazione tra "il primato teorico conferito alla percezione oculare e l'obbedienza alla convenzione del realismo" (19). Nella sua opera l'indagine del valore conoscitivo del rapporto tra visione ed elaborazione configura un percorso etico che l'autrice definisce "ricerca di verità in controtendenza culturale" (168) e analizza a partire dalle sue intersezioni con la categoria del pittorresco, di cui Ruskin distingue varie tipologie. Mentre da un lato in *Modern Painters* egli sembra confermare quella che Orestano delinea come la "sintassi spaziale di Gilpin" (173), dall'altro si allontana dall'attrazione dei contemporanei per la cosiddetta "aesthetics of poverty", rivendicando il primato anche morale di un gesto artistico che si sostanzia del dilemma tra verosimiglianza e spontaneità. Oltre a discutere la rimodulazione ruskiniana del "picturesque" tramite l'istituzione della categoria del "turneresque", e il conseguente rifiuto "del 'picturesque eye' associazionista" (188) radicato nel sentimentalismo vittoriano, l'autrice si sofferma sul concetto di "innocent eye". Modalità immediata del vedere che travalica la "narratività discorsiva" e la "fatale propensione all'aneddoto" (189) caratteristiche della "aesthetics of poverty", tale concetto introduce un'estetica del pittorresco "di allontanamento e riavvicinamento insieme" (191) nei riguardi della convenzione. Ciò consente al critico vittoriano di recuperare in *The Elements of Drawing* importanti tracce della visione originaria di Gilpin. Così avviene ad esempio per la "law of mystery", che Orestano riconduce al principio gilpiniano della "roughness" (193-194). Significativa, ancora, è l'affermazione in senso impressionistico "del concetto della qualità non mimetica del colore, (...) e quello del valore relativo della prospettiva" (196), la cui analisi è perseguita anche attraverso le riletture della critica, che giunge a ipotizzare nell'estetica ruskiniana un'anticipazione dell'elaborazione vorticista (198). La conclusione del capitolo, intitolata non a caso "La crisi della prospettiva", approfondisce questi temi alla luce dello specifico impatto visuale

del dagherrotipo e della tematizzazione dell'arte di Turner come modello di una modalità nuova di visione, "capace di negoziare tra l'abberrazione oculare e la natura, tra la scienza e le sue leggi misteriose" (202). L'attenzione poi si sposta sulle posizioni assunte da Ruskin in *The Stones of Venice* e *The Seven Lamps of Architecture*: Orestano offre un'acuta analisi della riflessione di Ruskin sul significato e valore del dettaglio, per concludere con l'elaborazione ruskiniana del grottesco quale "spazio dove possono ricadere i pezzi di un mosaico in ordine discontinuo, giustapposto, frammentario, non subordinato ai piani prospettici" (216). La rilevanza di tali concetti ai fini dell'appropriazione modernista e della loro trasposizione in campo narrativo concludono questo denso, interessante capitolo in cui lo sguardo del letterato e appassionato d'arte si coniuga in maniera intrigante con le suggestioni degli studi culturali e della filosofia.

Un forte investimento sulla critica d'arte e sul rapporto tra immagine e parola caratterizza anche il quarto capitolo, "Walter Pater, o della 'intricacy'". La prima sezione trae le mosse dal rifiuto di Pater nei confronti della convenzione figurativa del paesaggio quale "merce di scambio nell'economia culturale vittoriana" (224), per focalizzarsi sulla riflessione dello scrittore circa le analogie strutturali che accomunano la rappresentazione vedutistica al testo verbale. Quest'ultimo, infatti, "nella sua cultura letteraria, si articola e dipana come un paesaggio realistico, con primi piani, dettagli incidentali, e un'atmosfera, una coloritura morale, che unifica il senso dell'intera veduta" (224).

Le *Appreciations* segnalano la lucida vena decostruttiva dell'autore nei confronti di ciò che Orestano definisce a ragione "ideologia prospettica" (229), e il superamento della medesima in quella "reiterata critica al discorso del realismo e alla monocolarità dell'autore onnisciente" (230) che eserciterà grande influenza sulla poetica di Virginia Woolf. In questi scritti Pater si propone di depurare il linguaggio dalla patina quasi indistinguibile del pittoresco, senza per ciò lasciar dissolvere "le immagini latenti, i fantasmi, le figure che si agitano nel linguaggio, sepolte nella sua natura" (235). Qui, di nuovo, Orestano investiga il nesso tra immagine e parola nelle formulazioni teoriche di Pater alla luce del pensiero di Lyotard, della sua affermazione del ruolo invisibile della figura nel discorso in quanto "versante perduto del non-linguaggio" (236).

Dopo una interessante rilettura dei più originali assunti critici delle *Appreciations*, tra cui si segnala in particolare il saggio su Dante Gabriel Rossetti, la terza sezione, "Le mutilazioni del discorso", mette a fuoco la poetica di *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* soffermandosi in particolare sul concetto di "intricacy". Questa "nozione

visiva nata dentro la pratica artistica del primo pittoresco” (255) avviene, nelle parole di Pater, “universality of the natural law, even in the moral order” (cit. *ibid.*), una “densità o ambiguità, che dal pullulare delle forme si ribalta nel regno della parola, frutto ibrido dell’impossibile matrimonio di etica e estetica” (*ibid.*). L’analisi prosegue nel segno di Merleau-Ponty e Lyotard per approfondire il percorso di emancipazione dell’arte da quanto appare “ingombro morale della rappresentazione” (261) e di rivalutazione dei valori della forma. Commentando le celebri pagine di Pater sulla “Gioconda” di Leonardo, Orestano avanza la proposta critica di leggere questa formulazione della “intricacy” come “nodo di discorso e figura” (269), che consente al tempo stesso di recuperare il rimosso e di meglio illuminare il percorso dell’idea di “pittoresco” dalle origini alle soglie del Modernismo: un itinerario che necessariamente passa attraverso lo sguardo di Pater e la sua ricerca di una verità situata “nei complementari discorsi del sogno e dell’arte, dove le figure operano come fantasie del rimosso, del desiderio” (273), e si affacciano ai confini del linguaggio “come mostri di senso” (*ibid.*).

Il quinto capitolo, “Varietà di Modernismi: disegni e discorsi”, si focalizza in primo luogo sull’immagine. Questa è rappresentata come territorio conteso tra differenti visioni etiche e diversi saperi contro lo sfondo comune di una crisi del dato empirico e della prospettiva razionalista che vede confrontarsi scrittori e artisti con la domanda “Vedere è conoscere, esplorare, sperimentare, o riconoscere?” (282). Orestano traccia la mappa della ricerca estetica ed epistemologica riguardo alla natura della percezione ottica, al significato della rappresentazione e al ruolo giocato in essa dalla simbolizzazione nella cultura europea del primo Novecento collegando in un affascinante intreccio di arene concettuali e discorsive il pensiero di Roger Fry, Erwin Panofsky, Ernest Cassirer, Ferdinand de Saussure, Sigmund Freud, Albert Einstein e Pablo Picasso. L’indagine, poi, si concentra sul concetto di “significant form” (cit. a p. 291) enunciato da Clive Bell nel 1914 e sull’influenza dirompente dell’arte di Cézanne sulla riflessione estetica, ma non solo, del tempo. La sua opera, e la ricca fioritura di intuizioni e stimoli riguardanti la relazione elusiva e fertilizzatrice tra immagine, forma e scrittura sono quindi esplorati a partire dalla mostra dei pittori “post-impressionisti” del 1910, che può a ragione considerarsi un elemento di discontinuità “epocale” nel panorama della cultura britannica. Come conferma la nota definizione woolfiana della realtà quale “incessant shower of innumerable atoms” (cit. a p. 295), “il cervello umano” è “un organo complesso che lo strumento psicologico riesce solo parzialmente a sondare, mentre l’occhio veicola ondate di impressioni fugaci e indelebili”



(296). Entro tali coordinate, la sfida che attende gli scrittori e gli artisti diviene, appunto, rappresentare il non-vedibile.

Passando attraverso la critica d'arte di Frank Rutter, e la sua interpretazione di Cézanne fondata sul recupero del rapporto di Wordsworth con il pittoresco, Orestano analizza quindi le sedimentazioni e i prestiti delle *Observations* di Gilpin nel pensiero critico di Roger Fry, i cui otto "emotional elements of design" (cit. a p. 317) richiamano le "regole" del Reverendo, la cui estetica del pittoresco appare fatta, appunto, "per risolvere in 'composition', in un ritmo leggibile, la confusa percezione ('scope') del geroglifico distante e incomprensibile di cui sembra fatta la natura" (317).

La riconfigurazione di questi elementi nella scrittura critica e nella narrativa di Virginia Woolf costituisce l'appassionante oggetto dell'ultima sezione, intitolata "Virginia Woolf, la tela e la scrittura: un dialogo". Un dialogo che, nelle parole dell'autrice, "ha per oggetto specifico il discorso della visibilità e la natura della percezione esplorata nell'arte di Cézanne" (325) e assume la rilevanza di un "dialogo tra massimi sistemi" (321) che passa attraverso l'insegnamento di Pater e il rapporto con Fry. L'attenzione di Virginia Woolf per il recupero del "figurale" entro la "forma" del romanzo e il discorso della narrativa sarà alla base della ricerca che la porterà a investigare, per esempio in "The Mark in the Wall", "la natura astratta del segno, la nozione della assoluta arbitrarietà nel contatto tra significante e significato, la ricerca del grado zero di un valore espressivo che si vorrebbe puro, non contaminato da incrostazioni convenzionali" (336).

Dopo uno stimolante *excursus* attraverso l'opera di questa scrittrice, già al centro di altri saggi di Francesca Orestano, il capitolo si conclude con una riflessione sull'"occhio" postulato da Virginia Woolf, quell'"average unprofessional eye" (cit. a p. 356) assetato di bellezza entro il paesaggio urbano, in cui vanno preconfigurandosi l'ideale del "common reader" e la *institution* letteraria dell'"occhio femminile" (357). Particolarmente suggestive sono le pagine dedicate a *The Waves*, i cui personaggi sono descritti come "bersagli di sensazioni" la cui esistenza implica il passaggio da "ombra, luce, intrico e disegno, oggetto della pittura moderna questi, per inoltrarsi ed elaborarsi all'interno del linguaggio" (365), in un'osmosi continua di colori e parole che si attua essenzialmente attraverso il ritmo. Concludono il volume riflessioni sul saggio intorno all'arte di Sickert e su *Between the Acts*, che riportano al centro della scena l'immagine (o forse la proiezione?) dello scrittore come colui che "rinviene la figura che vive nella parola (...): essa è sempre oggetto di emozioni, di desiderio che spinge la parola a misurarsi con l'indicibile suo oggetto, ad assolvere la sua funzione di inganno, nel sogno e nell'arte" (374).



Per quanto si sia cercato di restituire, nei limiti del possibile, la voce dell'autrice, è difficile rendere piena giustizia entro il respiro breve di una recensione alla ricchezza di analisi e al vasto intreccio di temi affrontati ne *La parola e lo sguardo*. Prima di concludere, appare doveroso alludere all'intrigante corredo di immagini e alla sterminata bibliografia che accompagnano il volume. Infine, un ampio apparato di note offre un incisivo contrappunto allo spessore del linguaggio: denso, preciso e a un tempo metaforico, può forse essere letto anch'esso nel segno di una critica che si confronta con la bellezza della figura e il suo mistero.