

«As 'twere he». Some Reflections on Photographic Portraits in Late 19th-century English Literary Culture

Giovanni Bassi

Abstract

This article investigates the simulacral dimension in the representation of photographic portraits in late-nineteenth century English literature. Its first two sections focus on Hardy's photography-related poetry and prose, and show how, in these texts, photographic portraits operate as a ghostly surrogate for an absent person and/or much-desired body. This fetishisation of photographic images, which Hardy shares with several other turn-of-the century poets and writers, is in tune with later theories of photography and simulacra, but also reflects contemporary cultural and aesthetic discourses related to technological innovations in the field of photography. The final section of the article argues that this 'photographic' simulacrum, which is often linked to amorous desire, may be viewed as a modern version of a long-established trope in Western literary culture, that is the internalised portrait of the beloved.

Keywords

Photography; Portrait; Hardy; Simulacra

«As 'twere he»: alcune considerazioni sul ritratto fotografico nella cultura letteraria inglese del tardo Ottocento

Giovanni Bassi

Il proliferare di riferimenti alla fotografia nella letteratura inglese degli ultimi decenni del XIX secolo è un fenomeno piuttosto noto. Esso è stato spiegato dalla prospettiva del realismo in arte e letteratura, attraverso il rapporto tra l'aura dell'opera d'arte e la nascente *celebrity culture*, in connessione con l'impressionismo artistico-letterario, o con generi multimodali come il *travel writing*, il documentario, e la raffigurazione del moderno scenario urbano, ma anche come strumento di scandaglio interiore e simbolo di scissione psichica, oppure ancora nei suoi legami con la scienza e con la formazione di una memoria culturale comunitaria¹. Sorprendentemente, in questa messe di prospettive e metodologie, è stato dato relativamente poco rilievo al nesso tra la rappresentazione letteraria del ritratto fotografico e il concetto di simulacro. Il ruolo simulacrale della fotografia è stato a volte chiamato in causa da alcuni studi dedicati a singoli autori o opere del periodo, lo si deve riconoscere, ma mai analizzato, benché comune a più autori, in senso sistematico. Per quanto non sia un motivo capillarmente diffuso, questa modalità di rappresentazione è, invece, a mio avviso, importante per almeno due ragioni. Da un lato è componente fondamentale di un modo di recepire la fotografia che è tipico dell'Ottocento (ma che, in parte, è anche storico in quanto dipendente da caratteristiche intrinseche del medium fotografico). Dall'altro rappresenta un aggiornamento moderno e tecnologico di un tipo di simulacro onnipresente nella cultura letteraria occidentale. Per ragioni di spazio, in questa sede si potrà fornire solo una disamina generale del fenomeno. Al fine di delineare i caratteri principali di quest'uso della fotografia, si prenderanno le mosse da testi frequentemente associati in sede critica al simulacro fotografico, e li si leg-

¹ Cfr. Smith 1995; Armstrong 1999; Groth 2003; Tucker 2005; Novak 2008; Clayton 2015; Miller 2015; Flint 2016; Green-Lewis 2017; Cook 2019.

geranno in relazione con altri testi meno noti e con discorsi culturali coevi intorno alla fotografia. Infine, si inserirà questo motivo nella ben nota tradizione poetica del ritratto (interiore), operazione imprescindibile per meglio definire un presunto ruolo della fotografia nell'evoluzione del tropo del ritratto in letteratura (e specialmente in poesia) e, più in generale, nello sviluppo in senso modernista della storia e dell'estetica letteraria.

1. Simulacri fotografici tra Hardy e Barthes

Nel componimento *The Son's Portrait* di Thomas Hardy, pubblicato nella raccolta postuma *Winter Words* (1928), l'io poetico, durante alcune peregrinazioni urbane, decide di fermarsi in un negozio di cianfrusaglie e mobili di seconda mano («a lumber-shop»), un luogo da lui (o meglio, come si chiarirà nelle strofe successive, *da lei*) frequentato in passato, prima che le avversità della vita la travolgersero (Hardy 2001: 862). La speaker rovista tra la merce, che viene descritta, in accordo con la poetica di Hardy, come una massa di «chattel», ovvero di effetti personali, un insieme di beni mobili che recano le invisibili, spettrali tracce delle soggettività che di essi hanno fatto uso (*ibid.*). È in questo cumulo disordinato di averi che l'io poetico viene attratto da un manufatto di forma piatta. Esso si presenta ai suoi occhi come un ritratto fotografico insozzato dalle mosche e dotato di cornice («A fly-flecked portrait,/ Framed») (*ibid.*). Gli ultimi tre versi della seconda strofe della lirica caratterizzano questo ritratto con asettica concisione. L'io poetico percepisce prima soltanto la forma dell'oggetto che capita tra le sue mani, poi, passando dal senso tattile alla vista, comprende di avere a che fare con una fotografia scialbata dal passare degli anni, infine giunge all'agghiacciante conclusione che la persona rappresentata nella fotografia è il proprio figlio defunto. Sopraffatta da questa scioccante rivelazione, a cui la cesura sintattica tra «Framed» e il seguito del verso 10 («'Twas my dead son's own») dà rilievo ritmico, la speaker sembra ritrarsi in un traumatico silenzio, che Hardy rende, in negativo, contrastando la momentanea afasia dell'io poetico con la vivace loquacità del negoziante, ovvero sostituendo nella terza strofe la voce dell'io lirico con una sequenza mimetica in discorso diretto (*ibid.*). Sollecitato dall'interesse della speaker per quell'oggetto, il venditore la informa di aver acquistato quella fotografia da una non meglio precisata «lady» qualche tempo prima, in mezzo ad altra merce. La fotografia non ha valore in sé, precisa il venditore, e il suo prezzo («You can have it for eighteenpence») è determinato solo dal valore della cornice: «The picture's nothing;/It's but for the frame you pay» (*ibid.*).

Il commento del negoziante è ironicamente impietoso. Quel «something» che la speaker ha casualmente rinvenuto, è un'immagine del figlio scomparso e rappresenta dunque senza dubbio qualcosa di più, per lei, che un insignificante «nothing» (*ibid.*). Se l'oggetto in sé non ha potenziale commerciale, il processo di interiorizzazione a cui viene sottoposto lo carica di inestimabile valore emotivo-soggettivo, al punto che tale artefatto diviene un sostituto della persona rappresentata, un simulacro, in altre parole. Giunta infatti finalmente a ricostruire l'accaduto – la fotografia era stata donata dal figlio della speaker alla propria moglie e, dopo la morte del primo in trincea, la donna si era risposata e aveva evidentemente venduto, con disarmante leggerezza, l'effigie del marito – l'io poetico acquista la fotografia e con un gesto rituale la seppellisce, come se fosse il cadavere del proprio figlio («as 'twere he»):

I bought the gift she had held so light,
And buried it — as 'twere he. —
Well, well! Such things are trifling, quite,
But when one's lonely
How cruel they can be! (*Ibid.*)

Il ruolo attribuito all'immagine fotografica in questa stanza è emblematico dell'uso che Hardy fa della fotografia in tutta la sua opera. Se infatti, come ci ricordano vari critici, Hardy deprezza la fotografia nei suoi scritti diaristico-biografici in quanto non vera forma d'arte, definendola negativamente come un mezzo fatalmente meccanico, privo dell'indispensabile intervento dell'individualità dell'artista creatore – un pregiudizio comune al tempo – nei suoi scritti narrativi e poetici, invece, la fotografia assume sovente una funzione estetico-strutturale di assoluto rilievo². Come segnalato dalla tensione tra «it» e «he» nel quartultimo verso di *The Son's Portrait* – dove il pronome neutro scivola in quello maschile, a sottolineare come l'inutile manufatto si tramuti nel corpo del figlio – l'oggetto fotografico è spesso concepito, nell'opera di Hardy, come presenza, evidenza, rappresentazione visibile di un'assenza, come artefatto che si fa surrogato di un soggetto assente (o, persino, di un luogo immaginario). Susan E. Cook ha di recente parlato di *postmortem photography* nel caso di Hardy, dove la felice categoria di *postmortem* sottolinea che la fotografia (nel nostro caso, il ritratto fotografico) è raffigurazione iconico-materiale di un'individualità

² Cfr. Jackson 1984; Durden 2000: 1-2; Cook 2019: 105-108.

non presente perché lontana, scomparsa, o persino mai esistita³. Questa concezione dell'immagine fotografica ricorda evidentemente la celebre interpretazione del linguaggio fotografico fatta da Roland Barthes, come vedremo, ma può anche essere associata ad alcune delle riflessioni di Jean Baudrillard intorno allo statuto del simulacro. In particolare, si può affermare che l'insistenza di Hardy sulla relazione tra fotografia di un individuo e assenza di quell'individuo porti quasi a postulare un'intrinseca mancanza di referente del ritratto fotografico stesso e dunque un suo allineamento al concetto di simulacro di Baudrillard, secondo il quale la rappresentazione simulacrale è finalizzata a celare l'inesistenza di un ente rappresentato⁴.

In *The Son's Portrait* il ritratto fotografico assume una dimensione totemico-spettrale, divenendo quella che è probabilmente l'unica (o comunque l'ultima) vestigia del figlio morto in guerra e dunque una traccia mnemonico-materiale che perseguita senza tregua («How cruel») l'io poetico. Tale visione quasi magica, idolatrica della fotografia è centrale nell'ultimo romanzo di Hardy *Jude the Obscure* (1895), come vedremo, ma è anche fondamentale nel racconto *An Imaginative Woman*, pubblicato nel 1894 in *Life's Little Ironies*. In questo testo, la fotografia di un poeta di cui la protagonista Ella si invaghisce mortalmente è talmente vicaria dell'individuo (e del corpo) rappresentato che la donna, avendo giaciuto insieme a quest'oggetto, porterà in grembo un bambino dalle fattezze rassomiglianti quelle del poeta – resta sospesa la possibilità che la fotografia abbia agito misteriosamente sulla donna o che sia stata persino essa, e non il marito, a fecondarla⁵. Un'idea di simulazione assimilabile alla tesi di Baudrillard pervade in profondità alcune opere narrative di Hardy, nelle quali, come è stato osservato dalla critica, il potere sostitutivo della fotografia viene raffigurato in tutta la sua perturbante capacità ingannatrice. Ad esempio, la fotografia è motore narrativo del suo primo romanzo *Desperate Remedies* (1871), dove, per riprendere la tesi di Arlene M. Jackson (1984: 98), contribuisce ad ordire il tema dell'inganno («is also a part of the novel's treatment of deception»). Un simile meccanismo di distorsione della verità sottende anche l'intreccio del romanzo *A Laodicean* (1881), dove il perfido, imperscrutabile fotografo William Dare sfrutta le recenti scoperte tecnologiche del telegramma e della fotografia per manipolare la realtà a suo piacimento e perseguire i suoi

³ Cook 2019: 103-126.

⁴ Cfr. Baudrillard 1994: 1-7. Su Baudrillard e la fotografia cfr. Coulter 2020.

⁵ Cfr. Durden 2000: 60-62. Sul testo cfr. Jackson 1984 e Cook 2019: 112-113.

piani di vendetta⁶.

Oltre che in *The Son's Portrait*, la componente simulacrale, intesa in senso barthesiano, della fotografia è ancora più evidente in un'altra poesia di Hardy, *The Photograph*. In questo testo, pubblicato in *Moments of Vision* (1917), ma scritto con buona probabilità negli anni ottanta del XIX secolo, la rappresentazione del ritratto fotografico è connessa, come in *An Imaginative Woman*, ad una tematica amorosa invece che ad una vicenda sentimentale di natura familiare. Questo dettaglio è di non poco conto. Il fatto che il rapporto personale tra l'io poetico e il referente assente sia di carattere strettamente erotico, e non una relazione parentale, chiama infatti più apertamente in causa, come vedremo, tutto quel bagaglio di riferimenti fantasmatico-immaginari che ha sempre accompagnato il discorso amoroso nella tradizione letteraria occidentale, specialmente in epoca post-classica e nel genere lirico.

Anche in *The Photograph* un ritratto fotografico è il fulcro di una scena rituale e quasi orrorosa. Dopo aver rinvenuto una fotografia di un vecchio interesse amoroso, l'io lirico decide di gettarla tra le fiamme, presumibilmente di un camino. Nella prime strofe le fattezze della donna, così come sono rappresentate nella fotografia, vengono rese con un procedimento ecfastico in negativo (o *suppressed ekphrasis*, per usare la categoria di Andrew. D. Miller)⁷. Le braccia, il seno delicato, e le vesti di seta fine dell'amata sono descritti attraverso il loro progressivo disfarsi sotto l'azione del fuoco, che avanza inesorabile sulla superficie del ritratto («line by line»; Hardy 2001: 469). Nel contemplare la distruzione della fotografia lo speaker è sopraffatto da un moto di raccapriccio e distoglie gli occhi dallo spettacolo profanatorio delle fiamme, limitandosi solo a gettare qualche sguardo furtivo sino al momento in cui la figura della donna è stata totalmente corrosa (si noti come l'ultimo verso della seconda strofe sembra quasi riferirsi al rogo di un corpo femminile oltre che a quello della sua immagine: «Till the flame had eaten her breasts, and mouth, and hair»; *ibid.*). L'io lirico si sente sollevato nel constatare che nulla resta del ritratto se non qualche residuo di cenere, e si rincuora del fatto che la donna sia finalmente libera dalle fiamme. Egli esclama che «she is out of it now!», esplicitando come, ai suoi occhi, fosse stata la donna stessa, il suo corpo, ad essere distrutto (*ibid.*). Come in *The Son's Portrait* anche nella terza stanza di *The Photograph*, la carica simulacrale della fotografia, che porta alla totale equivalenza tra

⁶ Sul romanzo cfr. Durden 2000: 62-8 e Cook 2019: 108-112.

⁷ Miller 2015: 104-135. Sulla poesia, cfr. Cook 2019: 105.

rappresentazione e cosa rappresentata, si manifesta attraverso l'uso dei pronomi personali. Per cui se nel verso appena citato è il pronome femminile «she» a descrivere la donna invece della sua immagine fotografica, è poi di nuovo «it» che precisa come di quell'immagine («picture») non resti che il supporto cartaceo su cui era rappresentata: «And nothing was left of the picture unsheathed from the past/But the ashen ghost of the card it had figured on» (*ibid.*). Nella strofe successiva, infine, è di nuovo il pronome personale femminile a venire usato, proprio là dove si specula su come l'identità tra referente (assente) e simulacro possa risolversi, magicamente, in un trasferimento sul primo delle azioni inflitte sul secondo. L'io poetico confessa di non conoscere le sorti attuali della donna, da molti anni lontana dalla sua vita. E tuttavia, che lei sia viva o morta, egli ammette di sentirsi come se avesse compiuto l'omicidio di quella persona attraverso la cancellazione del suo ritratto («But I felt as if I had put her to death that night!...»; *ibid.*). La strofe finale del componimento si apre con una nota scettico-razionale, ma poi il testo si concentra di nuovo, attraverso la congiunzione avversativa iterata («Yet – yet»), sulle possibili conseguenze per il referente della distruzione del simulacro, sull'influsso della copia sull'originale: «if on earth alive/Did she feel a smart, and with vague strange anguish strive?/ If in heaven, did she smile at me sadly and shake her head?» (*ibid.*).

Benché la poesia di Hardy vada ad indagare la connessione profonda (o persino l'identità) tra la fotografia e il soggetto fotografato, tale soggetto resta comunque fondamentalmente inconoscibile dall'io poetico («She might have been living or dead»; *ibid.*), in un completo stato di assenza. La fotografia colpisce dunque lo spettatore come un'incalzante testimonianza di presenza, ma poi si rivela, per suo statuto, una dichiarazione di assenza. In questo senso, la concezione della fotografia suggerita da Hardy pare evocare alcune delle celebri osservazioni di Barthes in *La chambre claire* (1980), dove il *noème* della fotografia è proprio l'assenza del referente o, più precisamente, l'innegabilità del suo essere stato in una determinata condizione nel passato, condizione che però, ora, non è necessariamente ancora in atto («Ça-a-été»; 1980: 112)⁸. Come in Hardy (2001: 469) la separazione tra l'immagine distrutta dal fuoco e i residui della carta su cui era stata raffigurata («the ashen ghost of the card») paiono indicare una separazione tra il supporto materiale e l'immagine fotografica – che è piuttosto manifestazione eterea e fantasmatico-mentale – così Barthes (1980: 22) sostiene sin dalle prime pagine dell'opera che l'oggetto fotografato, il referente, è una forma

⁸ Su Barthes e la fotografia cfr. Yacavone 2020.

di simulacro (o «*eidôlon*»), in quanto agisce come un'emanazione spettrale dell'oggetto reale. Oltre che in ragione del suo grado di astrazione, Barthes attribuisce connotazioni spettrali alla fotografia perché essa fornisce testimonianza, come accennato sopra, di qualcosa di assente, passato, e dunque potenzialmente scomparso e persino defunto. L'immagine fotografica è uno spettro perché, come in *The Son's Portrait* e *The Photograph*, opera come un revenant, un morto che ritorna prodigiosamente in vita. Nel momento in cui una fotografia viene creata, secondo Barthes (*ibid.*: 30), l'individuo rappresentato sente di esperire una specie di morte, avverte il suo passare dallo stato di soggetto a quello di oggetto; percepisce il suo divenire un fantasma. Allo stesso modo, dal punto di vista dello spettatore, la contemplazione di una fotografia è un'esperienza allucinatoria (*ibid.*: 177): la fotografia ci dà evidenza immediata di qualcosa che è stato, ma che ora, al di fuori della nostra esperienza 'fotografica' di esso, con buona probabilità non è più.

2. Uno stilema diffuso?

L'idea di fotografia che emerge dai testi che si sono sino ad ora analizzati non è esclusiva di Hardy, ma significativamente ricorre, con variazioni individuali, in altri autori della letteratura anglofona tra il tardo Ottocento e il primissimo Novecento. Come ho mostrato altrove, un'analogia visione della fotografia come manifestazione fantasmatica e sostitutiva infiltra l'opera (e la vita) di Arthur Symons, ma possiamo rinvenire un simile uso del ritratto fotografico in alcuni componimenti di poeti come Theodore Wratislaw – si pensi, ad esempio, a *Her Photograph* in *Orchids* (1896) – e Olive Custance, di cui si veda *The Photograph* in *The Blue Bird* (1905)⁹. Analogamente, si può spiegare in termini di simulacro anche l'episodio del ritratto fotografico richiesto da Mrs. Erlynne alla propria figlia Margaret nell'ultimo atto della commedia *Lady Windermere's Fan* (1892; 1893) di Oscar Wilde. Per quanto concerne Symons, è importante qui ripetere che le sue lettere e i suoi scritti saggistici rivelano un'ossessione per la fotografia, dalla modernissima fotografia di paesaggio di ascendenza impressionista ai ritratti fotografici dei suoi interessi amorosi, di cui il poeta si professava smaliiziato collezionista. Allo stesso modo, poesie come *To a Portrait*, *Music and Memory*, e *Spring Twilight*, tutte incluse nella raccolta dal titolo vagamente simulacrale *Silhouettes* (1892; 1896), mostrano quanto Symons considerasse

⁹ Su Symons cfr. Bassi 2019.

il ritratto fotografico come un mezzo capace di creare surrogati fantasmatici degli oggetti del suo desiderio (amoroso)¹⁰. In Symons la donna catturata dall'immagine fotografica non è morta o perduta tra le pieghe degli anni, ma assente in quanto non fisicamente limitrofa all'io poetico, a lui inaccessibile sul piano sentimentale e/o carnale. Imperniati sulla manifestazione luminosa-numinosa di un viso femminile irradiato dall'oggetto fotografico – e non a caso il verbo utilizzato per descrivere queste facce baluginanti è proprio *flash* –, i componimenti fotografici di Symons portano a pieno compimento l'idea barthesiana della quasi paradossale carnalità dello spettro fotografico. Nella teorizzazione di Barthes le radiazioni del referente fotografato si propagano sul piano somatico, unendo – con la celebre immagine del cordone ombelicale – il corpo rappresentato (e ora assente) e il corpo del fruitore. La luce si fa così «milieu charnel», involucro tattile ed epidermico che connette due corpi distanti: «D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici. ... Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié» (Barthes 1980: 126-127). Un simile accento sul legame tra visione fantasmatica e corporeità è centrale in Symons, dove l'epifania innescata dal ritratto fotografico appaga l'impulso erotico dell'io lirico, stabilendo, tra immaginazione e percezione, una forma surrogatoria di contatto (se non fisico, per lo meno sensuale) con l'amata. In questo senso, in Symons, come talvolta in Hardy, il ritratto fotografico è un vero e proprio feticcio, inteso sia in senso magico-religioso che in senso psicanalitico. È un oggetto dalle connotazioni spirituali che si fa veicolo di una forte carica libidinale¹¹.

Questa funzione feticistico-amorosa del ritratto fotografico permea il capolavoro romanzesco di Hardy, *Jude the Obscure*, un testo ricco di riferimenti alla fotografia. Il primo di questi riferimenti ricalca o, meglio, fornisce la base di uno dei testi poetici che abbiamo commentato in apertura. Infatti, se *The Photograph* viene pubblicato nel secondo decennio del XX secolo, ma fu probabilmente scritto vent'anni prima, così la vicenda di *The*

¹⁰ Ringrazio Laura Giovannelli per avermi fatto notare la cifra simulacrale (e, aggiungerei, fotografica) del termine *silhouettes*, un dettaglio che non avevo propriamente sviluppato nel mio saggio su Symons. La scelta di questa parola come titolo da parte di Symons, una questione poco toccata dalla critica, dovrebbe essere quanto prima oggetto di indagine più approfondita.

¹¹ Flint 2016: 585-588 contiene alcune riflessioni sul legame tra fotografia, eros (feticistico), e presenza-assenza, anche con riferimento a Hardy e Barthes.

Son's Portrait origina dal materiale narrativo di *Jude*. L'episodio descritto nel componimento è infatti nient'altro che il rifacimento in forma di *war poem* di quanto si racconta alla fine della prima parte del romanzo, dove Jude (al posto della speaker-madre) ritrova in un banco dei pegni il suo ritratto fotografico che aveva donato ad Arabella in occasione delle loro nozze. Colpito da quest'ulteriore prova della disumanità della moglie – separatasi da Jude e in partenza proprio in quel momento per l'Australia – egli acquista il ritratto, ma non compie lo stesso atto funereo descritto nella poesia. Invece che seppellire il simulacro di sé stesso, lo consegna alle fiamme come in *The Photograph*, un chiaro simbolo della volontà del protagonista di rompere con il passato. Svoltata questa sorta di rito di passaggio – la cui efficacia è discutibile alla luce degli sviluppi della storia – il romanzo si muove in un'altra direzione, con Jude che sceglie di recarsi a Christminster per perseguire i suoi interessi di studio. È proprio in questo frangente, poche pagine dopo il rogo del ritratto fotografico, che un'altra fotografia emerge, la prima di una serie di immagini che incanalano e alimentano il desiderio amoroso di Jude e, di conseguenza, orientano il suo agire. Recatosi a Marygreen per fare visita ad una vecchia zia, Jude si imbatte, tra i candelieri d'ottone del camino, nella fotografia della cugina Sue Bridehead («the photograph of a pretty girlish face in a broad hat with radiating folds under the brim like the rays of a halo»; Hardy 2022: 71-72). Come nei testi di Symons che ho analizzato, il viso di Sue appare come una sacra icona, come se fosse avvolto da un'aura di raggi luminosi. In questo caso l'aura è suggerita dalla forma del cappello, ma la dimensione spettrale dell'immagine è confermata dall'impressione che provoca in Jude, che rimane talmente ammaliato dalla fotografia da chiedere alla zia di cedergliela. La sua richiesta è in un primo momento disattesa, ma la fotografia, seppure non materialmente in suo possesso, è ormai patrimonio dell'immaginazione di Jude e continua a tiranneggiare nella sua mente. Come un fantasma, l'immagine perseguita il giovane, e il bisogno di avvicinarsi all'oggetto raffigurato nel ritratto – Sue vive a Christminster – contribuisce alla sua decisione di trasferirsi in quella città («it haunted him; and ultimately formed a quickening ingredient in his latent intent of following his friend the schoolmaster thither»; *ibid.*: 72).

In *Jude the Obscure* la figura di Sue è connessa ad un proliferare di situazioni mediate, in modo più o meno esplicito, dal mezzo fotografico. Ella colleziona ritratti di uomini di cui, almeno in superficie, parrebbe essere invaghita; ad alcuni di loro, come Jude e Phillotson, dona persino la propria fotografia (tra l'altro, spesso riciclando la stessa immagine). I dettagli di questo mercimonio iconico-sentimentale sono già stati esaminati

da altri studiosi¹². Per i nostri fini, è sufficiente rimarcare la componente feticistica dell'inspiegabile attrazione che Jude sente per il simulacro di Sue. Egli è rapito da quell'immagine prima ancora di fare conoscenza reale del suo referente, e presto riesce ad ottenere dalla zia il ritratto della cugina. Dopo averla baciata e riposta sul camino della sua nuova dimora, Jude venera la fotografia come una presenza totemica e benaugurale, un catalizzatore dell'atmosfera urbana (*ibid.*: 79): «She seemed to look down and preside over his tea. It was cheering—the one thing uniting him to the emotions of the living city» (si noti che il verbo «preside» qui usato da Hardy è identico a quello con cui Symons si riferisce al ritratto di Katherine Willard in una lettera di inizio 1891, segno di una tangenza poetica, ma anche, con buona probabilità, di un bagaglio linguistico-culturale comune in rapporto alla fotografia)¹³. Veicolata dal simulacro, la passione di Jude per Sue è già imperante.

Il tipo di feticizzazione poetica dell'immagine fotografica sin qui descritto corrisponde a consuetudini estetiche e fenomeni storico-culturali diffusi in quel periodo. Innanzitutto, è assai noto come l'aspetto simulacrale della fotografia accompagni le speculazioni intorno a questo mezzo di rappresentazione sin dalla sua origine. Come ha ribadito di recente Sandra Plummer (2020: 97-98), la ricerca, da parte dei pionieri della fotografia come William Henry Fox Talbot, di un medium che producesse copie quasi identiche del dato reale presuppone intrinsecamente l'idea di un surrogato della realtà. La fotografia tende naturalmente verso il simulacro. Da questo punto di vista, il fatto che, a partire dall'invenzione del negativo fotografico ad opera di Talbot, si potessero ottenere un numero teoricamente infinito di riproduzioni della stessa immagine catturata dalla macchina fotografica, da un lato ha spesso finito per condurre alla perdita dell'elemento auratico della rappresentazione (artistica), dall'altro, tuttavia, ha espanso il potere sostitutivo-fantasmatico dell'arte attraverso la sua riproducibilità (lo studio di questo dualismo è entrato nel dibattito filosofico almeno da Walter Benjamin in poi, ma ha un retroterra di riflessioni profonde, seppure raramente sistematiche, nei discorsi sul medium fotografico del XIX secolo). Inoltre, l'elemento magico-spettrale dell'immagine fotografica così come viene rappresentata nei testi che si sono menzionati può essere senza dubbio interpretato come un riflesso dello stretto legame, nella cultura dell'Ottocento europeo, tra la fotografia e il soprannaturale. Sin dai primi esperimenti con

¹² La mia lettura si basa soprattutto su Jackson 1984: 100-8 e Cook 2019: 113-20.

¹³ Per la lettera di Symons cfr. Bassi 2019: 37.

questa nuova arte, l'immagine fotografica è stata spesso descritta come *shadow* o *ghost*, connotazioni che erano ancora più frequenti in riferimento alla camera oscura e alla procedura di sviluppo dell'immagine¹⁴. In questo senso, una delle prime raffigurazioni, nel canone letterario, della magia insita nel processo fotografico è contenuta nel romanzo *The House of the Seven Gables* (1851) di Nathaniel Hawthorne, dove la dagherrotipia consente di rivelare l'interiorità e dunque la vera identità dei soggetti fotografati. In modo analogo, la forza paranormale della fotografia è stata spesso attribuita alla sua capacità di fissare o svelare un mondo invisibile alla normale percezione sensoriale. Così, mentre lo strumento fotografico forniva alla scienza sperimentale una preziosa risorsa per sondare zone ancora inesplorate del reale, in altri fenomeni parascientifici – il confine tra le due categorie è a volte labile – l'immagine fotografica veniva manipolata ad arte affinché raffigurasse esseri fantastici ed ultraterreni, come nel ben studiato caso delle fotografie di ectoplasmi, folletti o persino spiriti di parenti defunti¹⁵.

La feticizzazione dell'immagine fotografica nei testi di Hardy e Symons, la possibilità di possedere, consumare in senso fisico e personale l'oggetto fotografico, deve anche essere messa in relazione con gli sviluppi della tecnica fotografica nella seconda metà del XIX secolo. Utilizzata per rappresentare la figura umana sin dalle sue origini, la fotografia soppiantò rapidamente, nel corso dell'Ottocento, altre forme popolari o comunque medioborghesi di ritratto che si erano affermate nel secolo precedente, quali la silhouette o il ritratto miniato¹⁶. Inserendosi su questa traiettoria, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, una serie di ritrovati tecnologici – come la tecnica del collodio umido e la conseguente invenzione del formato da ritratto carte-de-visite (1854), la gelatina su lastra a secco, e infine la rivoluzione del negativo flessibile (o pellicola) della Kodak – portarono ad un enorme espansione di fotografie di piccola dimensione, ora disponibili a o persino producibili da larghe fasce della popolazione¹⁷. Come rappresentato in *Jude the Obscure*, lo scambio di piccoli ritratti fotografici, di formato tascabile, divenne presto cosa mondana. Riprendendo un uso già invalso nei primi sviluppi del medium fotografico (e nella pittura di ritratto), questa tipologia di fotografie veniva poi spesso inserita in ciondoli, manufatti d'arredo, decorazioni, ma anche apposta su documenti come biglietti da visita o passaporti,

¹⁴ Cfr. Green-Lewis 2017: 2, 23.

¹⁵ Cfr. Tucker 2005; Harvey 2007; Palusci 2019.

¹⁶ Cfr. Rosenblum 1997: 39-40 e Clarke 1997: 21, 103.

¹⁷ Cfr. Rosenblum 1997: 56-67, 245, 259; Clarke 1997: 17-18, 103-104.

oppure raccolta in quel contenitore di oggetti più o meno simulacrali che è l'album¹⁸. Come Samantha Matthews ha recentemente spiegato, l'album era un artefatto complesso, per lo più esclusivo del genere femminile e spesso sospeso a metà tra il sociale e l'individuale – amici e conoscenti erano soliti consultare l'album di un determinato individuo e persino partecipare alla sua costruzione. Una sorta di protesi del corpo femminile, l'album conteneva originariamente fiori o reperti vegetali, fiocchi e altri lacerti tessili, ma anche poesie, schizzi e disegni, e persino tracce più materiali come ciocche di capelli. Non c'è da stupirsi dunque che il ritratto fotografico trovasse naturale collocazione in un collettore così somaticamente connotato, sino al punto che la fotografia divenne sovente il principale, se non l'unico contenuto degli album nel corso della seconda metà del secolo¹⁹.

3. Sviluppi storico-letterari

Così come il ritratto fotografico si sostituisce a forme precedenti di ritrattistica come la miniatura, allo stesso modo la rappresentazione letteraria di tale genere di fotografie va a sovrapporsi al modo (o ai modi) in cui il ritratto pittorico era stato sino a quel momento tematizzato, discusso, e metaforizzato nella tradizione letteraria occidentale. Come è stato analizzato da contributi capitali quali quelli di Giorgio Agamben e Lina Bolzoni, a partire dalla grande stagione medievale della lirica trobadorica e dei *romans* in lingua d'oïl, i riferimenti della letteratura alla raffigurazione artistica del corpo umano, tra cui il ritratto, sono infatti divenuti più che mai cruciali per descrivere e rappresentare la condizione psicosomatica dell'innamoramento²⁰. Poggiando su un complesso insieme di dottrine filosofiche che affonda nelle riflessioni platoniche sull'amore e, specialmente, nelle considerazioni aristoteliche sull'immaginazione quale facoltà, a cavallo tra i sensi e la ragione, che rielabora tracce sensibili per forgiare immagini (fantastiche) nella nostra mente, la letteratura medievale di ambito romanzo concepisce la passione amorosa come alimentata da e diretta verso un'immagine più che rivolta ad un oggetto autentico, in carne ed ossa. L'immagine della donna amata, impressasi sui sensi dell'innamorato, diviene per lui fantasma interiore, fissazione spettrale, «fantasmatico simulacro mentale» che assorbe le sue facoltà psichiche e si fa feticisticamente oggetto di idolatria (Agamben

¹⁸ Cfr. Rosenblum 1997: 64; Novak 2008: 11-15; Green-Lewis 2017: 67.

¹⁹ Cfr. Matthews 2012.

²⁰ Cfr. Agamben 1977: 24-155; Bolzoni 2010.

1977: 30). Per dare sostanza poetica a questa concezione filosofica, si sviluppa così, sul piano letterario-metaforico, il fortunatissimo tropo dell'immagine dell'amata nel cuore, nel quale la traccia indelebile della donna sui sensi e poi sull'immaginazione dell'io lirico/innamorato è paragonata, a volte in termini marcatamente fisici, ad un'immagine prodottasi nel suo cuore, ovvero nel nucleo della sua interiorità.

Largamente presente in opere di poeti provenzali e antico francesi, questo motivo si connette inequivocabilmente al ritratto pittorico nell'ambito della lirica siciliana. Nel celebrato componimento di Giacomo da Lentini, *Meravigliosa-mente* (Antonelli 2008: 47), l'immagine mentale dell'amata («che 'nfra lo core meo/porto la tua figura») è analogizzata ad una vera e propria opera d'arte pittorica («In cor par ch'eo vi porti/pinta como parete»), che l'io lirico ha realizzato sotto la spinta incessante del desiderio amoroso («Avendo gran disio,/ dipinsi una pintura»). In assenza della donna, il suo dipinto fantasmatico funge da sostituto e, come nelle poesie fotografiche menzionate sopra, restituisce almeno in parte la sua immediatezza fisica: «e quando voi non vio/guardo 'n quella figura,/ e par ch'eo v'aggia avante» (*ibid.*)²¹. Estremamente diffusa nella lirica italiana del Due-Trecento, questa metaforica fiorisce nella poesia di Petrarca. La ritroviamo ad esempio in azione nei famosi sonetti 77-78 del *Canzoniere*, dedicati al presunto ritratto di Laura dipinto da Simone Martini. Tra terra e cielo, parola e immagine, antico e moderno, in questi due sonetti, per rifarsi al commento di Bolzoni (2010: 153), «il ritratto, custode dell'immagine della donna, rappresenta la sua presenza (nel cuore del poeta, nella ossessione del desiderio) e insieme denuncia la sua assenza». (Per inciso, si noti quanto questo accento sulla dinamica assenza-presenza echeggi le osservazioni di Barthes sul mezzo fotografico.) L'immagine tutta interiore dell'amata è centrale nel sonetto 111 («La donna che 'l mio cor nel viso porta»), nel 96 – che insiste sull'elemento persecutorio della visione («Ma 'l bel viso leggiadro che depinto/porto nel petto, et veggio ove ch'io miri») – o nella canzone 125, dove si dipinge e parla di Laura dentro al cuore dell'io poetico (Petrarca 2008: 463, 521).

Consacrato dal magistero petrarchesco, il binomio ritratto interiore/ritratto pittorico – che può far riferimento tanto ad un dipinto concreto quanto ad uno metaforico – diviene un topos centrale della lirica europea e come tale penetra anche in Inghilterra, probabilmente mediato dai modelli italiani e francesi. Come indice della sua diffusione in epoca *early modern*, da Philip Sidney (*Astrophil and Stella*, 1) a John Donne (*His Picture*,

²¹ Cfr. Bolzoni 2010: 317-319

The Damp), è sufficiente riconoscere l'importanza di questo stilema in un testo chiave della lirica anglosassone, i *Sonetti* di Shakespeare²². Ad esempio, se nei sonetti 27 e 43 si ha la visione onirica e luminosa dell'amato (che, come nei ritratti fotografici di Symons, brilla attraverso la «imaginary sight»; Shakespeare 2002: 435), i sonetti 46 e 47 sono articolati intorno al tropo dell'immagine nel cuore, che è inaccessibile alla vista. Questo motivo raggiunge probabilmente il culmine di elaborazione retorica nel sonetto 24, dove un labirintico florilegio tra i corpi e gli occhi dello speaker e del suo oggetto amoroso è introdotto dall'immagine dell'occhio del primo in veste di pittore che ha ritratto la figura dell'amato nel libro del suo cuore. (Si tenga presente, inoltre, che l'affermazione di questa consuetudine metaforica in Inghilterra riflette anche, come nel caso italiano, la pratica sociale dello scambio di ritratti miniati tra conoscenti o innamorati, un fenomeno che è rappresentato in testi teatrali come *Edward II* di Marlowe e *Twelfth Night*.)

Avvicinandosi all'epoca della fotografia, l'uso tematico e simbolico della ritrattistica pittorica in testi letterari della tradizione anglosassone tende spesso, specialmente in poesia, all'ecfrasi e all'introspezione tipologico-psicologica, ovvero alla sfida di rendere in parole l'essenza, il carattere, dell'individuo ritratto, tentativo estetico, questo, che la parola letteraria condivide agonisticamente con un contraltare pittorico (immaginario, reale, o anche solo chiamato metaforicamente in causa)²³. Non a caso, dunque, in celebri poesie di ritratto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, la tematica amorosa è spesso decentrata, e con essa la connessione tra il ritratto pittorico e il fantasma del desiderio. Nel fortunatissimo componimento di William Cowper *On Receipt Of My Mother's Picture* (1798), un modello per il 'sottogenere' poetico del ritratto, l'elemento simulacrale-luttuoso è presente, è vero, ma non in termini ossessivi o persecutorii: venuto inaspettatamente in possesso di un ritratto della madre prematuramente scomparsa, l'io lirico sente quasi di averla dinnanzi e si lascia trasportare in benefici ricordi delle gioie della sua primissima infanzia. Nei numerosi ritratti poetici di Elizabeth Barrett Browning, invece, l'attenzione non è quasi mai sul ritratto interiore, ma sulle possibilità della pittura (e della poesia) di

²² Cfr. Caporicci 2017.

²³ Sulla tradizione inglese del ritratto in poesia tra tardo Settecento e Modernismo cfr. Dickey 2012. Sull'idea di ritratto nella narrativa del secondo Ottocento cfr. Kelvin 2010 (di cui non condivido l'opposizione tra massificazione dell'immagine causata dalla fotografia e uso della ritrattistica in letteratura). Per una disamina generale, in chiave comparatistica, cfr. Tortonese 2003.

cogliere la complessità della persona raffigurata²⁴. Il ritratto della duchessa assassinata in *My Last Duchess* (1842) di Robert Browning (2010: 198) è senza dubbio considerabile un simulacro – basti notare l'uso pronominale che vivifica il dipinto: «Looking as if she were alive', 'there she stands» – ma la sua funzione sostituiva si risolve in oggetto di scena, personaggio silente, spunto della situazione drammatico-dialogica²⁵. Il ritratto interiore, che prelude al genere di simulacro fotografico analizzato in questo articolo, è invece centrale in alcuni testi di Dante Gabriel Rossetti – il quale, non a caso, fu riscopritore della lirica italiana delle origini e tradusse ad esempio *Meravigliosa-mente* di Lentini in *The Early Italian Poets* (1861; 1874). In *The Portrait*, pubblicato in *Poems* (1870; 1881), il ritratto dell'amata defunta pare quasi muoversi e parlare. Non pienamente sedotto dal potere del simulacro, l'io lirico ammette dolorosamente che esso è solo un semblante imperfetto («Less than her shadow»), ma rivela di possedere un'altra traccia dell'oggetto amoroso (forse un'immagine?), che alberga segretamente nel profondo della sua anima (Rossetti 2003: 70). (Il contrasto tra immagine esteriore insoddisfacente e immagine interiore è topico; si veda ad esempio un sonetto di Pietro Bembo commentato da Bolzoni 2010: 321.)

La cifra fantasmatica dei ritratti fotografici che si sono descritti trova un perfetto analogo in un importante passaggio di *Middlemarch* (1871-1872) di George Eliot, dove Dorothea, da poco rientrata a Lowick Manor dopo il deludente viaggio di nozze a Roma con Casaubon, osserva da una nuova prospettiva un gruppo di ritratti miniati presenti nella sua dimora. La miniatura della zia Julia, la bisnonna di Will Ladislaw che ha rinunciato a titoli e benessere per amore, ha assunto per Dorothea, mossa da ancora insondati sentimenti per Will nonché da una crescente insofferenza nei confronti del marito, nuovo significato («new breath and meaning»; Eliot 2019: 258). Agli occhi di Dorothea il viso di Julia pare essere vivo («could fancy that it was alive now»; *ibid.*); in virtù della comune esperienza delle due donne con le difficoltà connesse al matrimonio, il ritratto è capace di offrire compagnia alla protagonista del romanzo, che arriva al punto di immaginare di dialogare con una figura reale («and looked up as if she were again talking to a figure in front of her»; *ibid.*). Questa visione, come nelle fotografie di Hardy e Symons, emana raggi luminosi («the hair and

²⁴ Su Barrett Browning e la ritrattistica, anche con riferimenti alla fotografia cfr. Martinez 2011.

²⁵ Su questo componimento cfr. Dickey 2012: 23-4, con riferimento anche ad una simile dinamica in *The Gardener's Daughter* di Tennyson.

eyes seemed to be sending out light, the face ... beamed on her»), che avvolgono Dorothea in un'aura di conforto («The vivid presentation came like a pleasant glow»; *ibid.*). La funzione vicaria della *miniature* della zia Julia ha anche una connotazione amorosa, qui solo implicita, ma portata a pieno sviluppo nel seguito del romanzo, quando le circostanze legate al testamento di Casaubon porteranno ad un'interruzione forzata dei contatti tra Will e Dorothea: essendo origine dell'esistenza di Will, Julia ne è anche figura, e Dorothea sovrappone mentalmente le sue sembianze a quelle del nipote (*ibid.*: 513-514). Adorando Julia, Dorothea venera (l'assenza di) Will.

Come in *Middlemarch*, in un testo altrettanto canonico, e persino più canonico in epoca vittoriana, il poema *In Memoriam* (1850) di Alfred Tennyson, si ritrova un'apparizione interiorizzata e spettrale che è diretta antecedente del simulacro fotografico sin qui descritto. Preparata da una serie di avvisaglie (anche sotto forma di immagini interiori), ed evocata dalla lettura delle sue lettere, l'anima del defunto Arthur Hallam – figura assente e oggetto del desiderio *par excellence* – si manifesta con evidenza tattile, imprimendosi luminosamente (quasi fotograficamente) sull'anima dell'io poetico:

So word by word, and line by line,
The dead man touched me from the past,
And all at once it seemed at last
The living soul was flashed on mine. (Tennyson 2007: 439)

Come è stato ben argomentato, questo passaggio chiave del poema, se non direttamente allusivo alla fotografia, rientra in un contesto extratestuale fortemente intrecciato a discorsi fotografici, dalla pratica culturale dello spiritismo fotografico al rapporto tra linguaggio della fotografia ed elegia vittoriana²⁶. Se il censimento e l'interpretazione dei ritratti fotografici nella letteratura del secondo Ottocento rimane un problema aperto, tangenze come quelle messe in luce confutano senza dubbio la tesi di chi vede nell'influenza interartistica della fotografia un fattore caratterizzante del ritratto modernista, o di chi sostiene una troppo netta opposizione tra ritratto fotografico e uso della ritrattistica pittorica nella letteratura di fine Ottocento²⁷. Al contrario, l'idea di un simulacro fotografico ci rivela quanto l'acclimatamento del mezzo fotografico nel discorso letterario avvenga attraverso consolidate forme espressive.

²⁶ Cfr. Hoffman 2014.

²⁷ Cfr. Dickey 2012: 162-172; Kelvin 2010.

Works Cited

- Agamben, Giorgio, *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Antonelli, Roberto (ed.), *I poeti della scuola siciliana: Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008.
- Armstrong, Nancy, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.
- Barthes, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.
- Bassi, Giovanni, "Flashing Faces: Arthur Symons's Photographic Portraits", *La luce e l'inchiostro: Scritture e fotografie in dialogo*, Eds. Biancamaria Rizzardi - Giovanni Bassi, Pisa, Edizioni ETS, 2019: 35-61.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ed. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- Bolzoni, Lina, *Il cuore di cristallo: Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- Browning, Robert, *Selected Poems*, Eds. John Woolford - Daniel Karlin - Joseph Phelan, London-New York, Routledge, 2010.
- Caporicci, Camilla, "'Wear this jewel for me, 'tis my picture': The Miniature in Shakespeare's Work", *Shakespeare and the Visual Arts: The Italian Influence*, Ed. Michele Marrapodi, London, Routledge, 2017: 159-177.
- Clarke, Graham, *The Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Clayton, Owen, *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*, Basingstoke, Palgrave, 2015.
- Cook, Susan E., *Victorian Negatives: Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century*, Albany, State University of New York Press, 2019.
- Coulter, Gerry, "Jean Baudrillard's Photography - A Vision of His Own Strange World", *The Routledge Companion to Photography Theory*, Eds. Mark Durden - Jane Tormey, London, Routledge, 2020: 128-139.
- Dickey, Frances, *The Modern Portrait Poem: From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*, Charlottesville-London, University of Virginia Press, 2012.
- Durden, Mark, "Ritual and deception: photography and Thomas Hardy", *Journal of European Studies*, 30 (2000): 57-69.
- Eliot, George, *Middlemarch*, Ed. David Russell, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- Flint, Kate, "Literature and Photography", *Late Victorian Into Modern*, Eds. Laura Marcus - Michele Mendelssohn - Kirsten E. Shepherd-Barr, Oxford, Oxford University Press, 2016: 582-596.

- Flint, Kate, *Flash!: Photography, Writing, and Surprising Illumination*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Green-Lewis, Jennifer, *Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory*, London, Bloomsbury, 2017.
- Groth, Helen, *Victorian Photography and Literary Nostalgia*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Hardy, Thomas, *The Complete Poems*, Ed. James Gibson, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- Hardy, Thomas, *Jude the Obscure*, Ed. Patricia Ingham, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Harvey, John, *Photography and Spirit*, London, Reaktion Books, 2007.
- Hoffman, Jesse, "Arthur Hallam's Spirit Photograph and Tennyson's Elegiac Trace", *Victorian Literature and Culture*, 42 (2014): 611-636.
- Jackson, Arlene M., "Photography as Style and Metaphor in the Art of Thomas Hardy", *Thomas Hardy Annual*, 2 (1984): 91-109.
- Kelvin, Norman, "The Painting as Physical Object in a Verbal Portrait: Pater's 'A Prince of Court Painters' and Wilde's 'The Portrait of Mr W. H.'", *Victorian Aesthetic Conditions*, Eds. Elicia Clements - Lesley J. Higgins, Basingstoke, Palgrave, 2010: 117-134.
- Martinez, Michele, "Elizabeth Barrett Browning and the Perils of Portraiture", *Victorian Review*, 37.1 (2011): 62-91.
- Matthews, Samantha, "Albums, Belongings, and Embodying the Feminine", *Bodies and Things in Nineteenth-Century Literature and Culture*, Ed. Katharina Boehm, Basingstoke, Palgrave, 2012: 107-129.
- Miller, Andrew D., *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.
- Novak, Daniel A., *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Palusci, Oriana, "«Ferrying Fairies»: fotografare il regno segreto", *La luce e l'inchiostro: Scritture e fotografie in dialogo*, Eds. Biancamaria Rizzardi - Giovanni Bassi, Pisa, ETS, 2019: 17-33.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2008.
- Plummer, Sandra, "Deleuze and the Simulacrum: Simulation and Semblance in *Public Order*", *The Routledge Companion to Photography Theory*, Eds. Mark Durden - Jane Tormey, London, Routledge, 2020: 97-112.
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, New York, Abbeville Press, 1997.

- Rossetti, Dante Gabriel, *Collected Poetry and Prose*, Ed. Jerome McGann, New Haven, Yale University Press, 2003.
- Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*, Ed. Colin Burrow, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Smith, Lindsay, *Victorian Photography, Painting: The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Tennyson, Alfred, *A Selected Edition*, Ed. Christopher Ricketts, London-New York, Routledge, 2007.
- Tortonese, Paolo, "Il ritratto fantastico: simulacro, doppio e creazione", *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, Eds. Luciana Gentili - Patrizia Oppici, Pisa-Roma, 2003: 255-261.
- Tucker, Jennifer, *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005.
- Yacavone, Kathrin, "Image, Affect, and Autobiography: Roland Barthes' Photographic Theory in Light of his Posthumous Publications", *The Routledge Companion to Photography Theory*, Eds Mark Durden - Jane Tormey, London, Routledge, 2020: 309-322.

L'autore

Giovanni Bassi

Giovanni Bassi is Junior Research Fellow in English Literature at LUM University (Casamassima, Bari). He is the author of "An organ for a 'Frenchified' doctrine": *The Criterion*, le letterature moderniste europee e la ricezione del simbolismo francese (2020), and co-editor of *La luce e l'inchiostro: Scritture e fotografie in dialogo* (2019), a collection of essays on English literature and photography. He has published essays and articles on T. S. Eliot, Algernon Charles Swinburne, Gabriele d'Annunzio, Walter Pater, and Arthur Symons.

Email: bassi@lum.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Bassi, Giovanni, "«As 'twere he»: Alcune considerazioni sul ritratto fotografico nella cultura letteraria inglese del tardo Ottocento", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 31-51, www.betweenjournal.it