

FRANCESCO ORLANDO – FRA LA PERSONA E IL TESTO: CONTESTI, ALLUSIONI, RETICENZE, TRASFIGURAZIONI

[Il seguente articolo di Francesco Orlando è stato pubblicato in C. DE CAROLIS (a cura di), *La biografia*, Bulzoni, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Roma, pp. 225-247.]



1. È per guadagnare tempo che mi permetto di cominciare con una autocitazione, da una lettera aperta a Romano Luperini, direttore della rivista «Allegoria»:

Se volessi rappresentarmi con una metafora quella cosa misteriosissima, e in sostanza mai studiata, che è la creazione letteraria, lo sai cosa vedrei? Un colabrodo. I residui di carne, ossa, verdure starebbero per il vissuto dell'autore: sono loro, certo, a dare al liquido tutto il suo sapore; ma di fatto dal cola-brodo loro non passano, restano necessariamente al di qua; e un brodo buono deve poter essere bevuto e assaporato senza preoccuparsi per nulla dei residui nel recipiente. Se noi studiosi ci preoccupiamo di quei precedenti, facciamo una cosa lecita, spesso utile, ma grazie a Dio non c'è capolavoro che sia destinato a specialisti, che non coinvolga un pubblico molto più largo e più ingenuo. Tutto quel che

rivendico è che non dobbiamo mai, né studiosi scaltriti né ingenuo pubblico, far confusione. Non dobbiamo scambiare il brodo coi residui, il liquido col solido, l'immaginario col vissuto[1].

Il riconoscimento che sono quei residui a dare al liquido tutto il suo sapore, anche se non passano dal colabrodo, traduce una posizione non contraddittoria e non eclettica ma proprio perciò neanche ovvia, come credo sia la mia. Una posizione secondo la quale, da una parte, il testo trascende, sostituisce, smentisce, abolisce la persona d'autore; d'altra parte però sta in intimo e profondo rapporto col mondo, lo guarda, lo rivela, lo interpreta. Non è quindi affatto autoreferenziale, ma è sì autosufficiente.

Di che cosa parlerò oggi, allora? Parlerò di come talvolta l'opera conservi e rappresenti qualcosa di ciò che essa non è più, di ciò che era quando non era ancora se stessa. Parlerò cioè di alcuni casi di confine, in due diversi generi letterari o meglio gruppi di generi, in cui (per usare la mia metafora) c'è qualcosa di più che passa dal colabrodo, ci sono diciamo dei residui. In simili casi l'opera, senza abdicare a niente della sua autosufficienza, anzi forse proprio per garantirsela, assume e integra entro di sé momenti di quella genesi da cui è pur dovuta passare, prima di arrivare a trascendere, sostituire, smentire, abolire la persona d'autore.

2. Faccio dapprima esempi relativi alla poesia lirica. Al bel libro di un giovane italianista, Claudio Giunta, attingo un concetto che vi è fissato non tanto in senso direttamente storico, quanto astrattamente a scopo di comprensione storica. Se canzoniere significò dapprima un manoscritto che includeva componimenti di autori vari, ecco ciò che invece lo studioso sceglie di chiamare con questa parola:

una raccolta di liriche, per lo più di carattere soggettivo (cioè, nel Medioevo, amoroso), scelte e ordinate dall'autore, in cui il significato dell'insieme, del libro come unità, non sia espresso soltanto dalla somma delle sue componenti ma anche dalla struttura, cioè dall'ordine secondo il quale i vari testi si succedono nel libro[2].

Facciamo nostra la definizione, e una serie di significative esclusioni sarà subito chiara per quanto riguarda fioriture liriche anteriori a una certa svolta. Vicino alle origini della nostra cultura, non rispondono alla definizione i frammenti di Archiloco, di Saffo, di Anacreonte; e ciò, sebbene in essi un maestro come Bruno Snell abbia trovato di che dare, al quarto capitolo d'un suo libro famoso, il

titolo seguente: Il primo rivelarsi dell'individualità nella lirica greca antica[3]. Nemmeno è pertinente il *Liber* di Catullo, dato che l'ordinamento dei suoi centosedici carmi, sia esso dovuto all'autore o ad altri, non risponde «a criteri cronologici o di contenuto, ma unicamente metrici»[4]; se la raccolta dà malgrado tutto inevitabilmente un'impressione di cronistoria, questa si presenta sparsa, distorta, quasi impossibile da ricostruire. E nemmeno serve pensare ai trovatori provenzali. Mi riporto alla bella analisi che Alberto Varvaro ha fatta di una lirica cortese del trovatore più antico, Guglielmo IX d'Aquitania (*Pos vezem de novel florir*); dove leggo che l'esperienza amorosa individuale è trasformata «da accadimento singolo, privo di rilevanza e di significato, in modello esemplare verificato nel suo valore proprio dalla ripetibilità e compartibilità da parte di altri individui, e perciò dotato di ben altro rilievo». Il poeta evita il rischio, dice ancora Varvaro, «di farsi affascinare dalla propria situazione individuale e di rimanervi legato, preda di quell'occasionale particolarismo che agli uomini del tempo appariva assolutamente futile e gratuito, inadeguato all'elaborazione letteraria anche al livello elementare della memoria autobiografica»[5].

Quando e come si passò, dall'insignificanza dell'accadimento singolo, a qualcosa che parrebbe storicamente incompatibile: la promozione dell'autobiografico entro il testuale? Secondo Giunta, salvo precedenti dubbiosi[6] il primo canzoniere della nostra tradizione nel senso da lui definito è la *Vita nova*. «Nessun codice letterario obbligava, o anche solo suggeriva a Dante di inserire nella *Vita nova* una così grande quantità di elementi tratti dalla vita»[7]. Non luoghi simbolici, ma, sia pur senza che Firenze venga nominata, luoghi concreti e determinati della città; non situazioni-tipo dell'amore cortese, ma, a far progredire l'intreccio, fatti di vita quotidiana; intorno alla vicenda sentimentale, altri eventi, esperienze, personaggi, com'è proprio dell'autobiografia. Neppure nella morte stessa di Beatrice, sebbene si possa attribuire ad essa un valore simbolico, si può riconoscere qualcosa che fosse, prima di Dante, un luogo comune della poesia[8]. Venendo a Petrarca e al canzoniere per eccellenza, i *Rerum vulgariū fragmenta*, della loro elaborazione sono state ricostruite ben nove fasi: da una raccolta di ventitré componimenti verso il 1336, alla sistemazione del 1373-74 poco prima della morte del poeta[9]. Sintetizzando all'estremo il più autorevole studio recente sull'argomento, direi che in sostanza Marco Santagata prospetta nel capolavoro petrarchesco, come novità storico-letteraria, la possibilità e la coesistenza di due livelli di lettura a scelta. «I 'frammenti' non si ridussero mai, è vero, a semplici tasselli di un organismo che li ingloba condizionandone il senso, ma neppure la loro fruizione isolata poté prescindere del tutto dal contesto di senso di cui il libro li circonda»[10]. Mi pare di poter osservare allora che la recezione qual era stata pianificata, la lettura integrale di tutti i componimenti uno dopo l'altro, resterebbe idealmente più vicina al vissuto, alle premesse della genesi dell'opera, ma è la scelta di gran lunga più rara nella prassi, nella fortuna reale dell'opera. Una lettura parziale a piacere, che prelevi cioè dall'insieme un componimento per volta, tratta invece il testo come più autosufficiente, più liberato nell'immaginario, ed è questa la scelta comune, la più frequente di gran lunga.

Saltando su due secoli di fortuna europea del modello petrarchesco, vado a quello che chiamerei il più famoso groviglio problematico del rapporto fra l'uomo e l'opera, in ogni tempo: ai *Sonetti* di Shakespeare. Continuo ad appoggiarmi ai migliori specialisti; nell'introduzione alla sua edizione

tradotta, Alessandro Serpieri fa acutamente il punto fra le due opzioni che per secoli hanno diviso la critica: da una parte riscontri biografici e “storia”, dall'altra finzione letteraria più o meno assoluta. E scrive: «Troppo nuova, anti-convenzionale [...], è l'avventura di questo canzoniere, perché se ne possano rifiutare tutte le tracce di un coinvolgimento personale, e quindi biografico, anche se sarà sempre e comunque errato farne una “storia” a pieno titolo. / Il segreto dell'opera [...] è anche extratestuale, che lo si voglia ammettere o no...»^[11]. Personalmente mi accontento di un minuscolo sondaggio, su due soli versi dallo straordinario impatto emotivo a inizio di so-netto: «Your love and pity doth the impression fill, Which vulgar scandal stamped upon my brow...»^[12]. Mi sembra difficile contestare separatamente ciascuna delle tre affermazioni seguenti, sebbene mi renda conto di quanto è paradossale ammettere contemporaneamente la verità di tutte e tre: 1) questi versi non possono non alludere a una qualche tragica e contingente esperienza precisa; 2) l'esperienza a cui essi alludono è, e di si-curo resta per sempre, non precisabile; 3) per subire o patire o godere la potente espressività dei versi, quell'esperienza è, ed è sempre stata, non necessaria da precisare. In altre parole il testo si presenta insieme, inestricabilmente, lacunoso nel senso e autosufficiente così com'è.

Fu nella stessa epoca (piaccia o no chiamarla barocca) che si verificarono fenomeni nuovi, e per noi interessantissimi, nei titoli assegnati alle poesie. Succede non solo che essi si allunghino e si complichino, ma che così facendo prendano a carico informazioni essenziali, di cui quindi preventivamente viene scaricato il testo. Per esempio, un grande e celebre sonetto di Góngora sarebbe ben poco comprensibile se non leggessimo come titolo, prima del primo verso: *De un caminante enfermo que se enamoró donde fué hospedado*^[13]; lo verificherete da voi se vi date la gioia di leggere l'intero sonetto. Meno comprensibile ancora sarebbe uno dei migliori sonetti marinisti, di Giacomo Lubrano (1619-1692), senza i riferimenti botanici, pittorici, topografici, geografici, dati in anticipo tutti e soltanto nel titolo esplicativo: Cedri fantastici variamente figurati negli orti reggiani. In direzione di che cosa orienterebbe l'immaginazione del lettore, altrimenti, la stravaganza stupenda del noto attacco?

Rustiche frenesie, sogni fioriti,
deliri vegetabili odorosi,
capricci de' giardin, Protei frondosi,
e di ameno furor cedri impazziti...»^[14]

Il testo che nomina frenesie, deliri e capricci come altrettanti soggetti grammaticali, e sembra che invece rivolga loro dei vocativi, risulterebbe in mancanza del titolo assai più letteralmente frenetico, delirante e capriccioso. In altre parole, avremmo a fine Seicento qualcosa come metafore il cui piano dei comparanti vela e sopprime il piano dei comparati – qualcosa che un giorno basterà di

per sé a rendere stabile l'oscurità della poesia, ma che non apparirà in tale forma sino a Mallarmé, e non diventerà ordinaria prima del Novecento.

Nella prima metà dell'Ottocento, una volta che si furono rese definitive la privatizzazione del letterario e la monumentalizzazione del privato – ne riparleremo –, spesso l'informazione biografica aleggia intorno al testo, nel non detto o nel detto a metà. Mi fermo su un caso eminente e particolarmente esemplare. *Les Contemplations* di Victor Hugo, pubblicate nel 1856 ma in parte scritte assai prima, sono divise in due parti: *Autrefois*, *Aujourd'hui*. Sotto entrambi questi sottotitoli si leggono fra parentesi le rispettive date: 1830-1843, 1843-1855; ognuna delle poesie della raccolta, del resto, reca la sua (benché spesso artificiale) data. Nel Libro IV che apre la parte seconda, si legge fra la seconda poesia e la terza – quasi fosse il titolo d'una poesia non numerata: *4 septembre 1843*. Ma sotto non c'è altro che una fila di puntini[15]; è il giorno in cui la figlia maggiore del poeta, Léopoldine, era annegata nella Senna a Villequier. La frattura di questo evento, dividendo in due la raccolta, ne detta la struttura per intero. Non basta che il lutto trovi espressione in tutto il Libro IV, con risultati altissimi, e torni a ispirare molto più in là la poesia conclusiva; quei puntini, quella poesia non numerata e non scritta, tracciano fra testo e testo la cicatrice dell'inespresso, l'assoluto del dolore privato. Fu proprio l'anno dopo, nel 1857, che un poeta di vent'anni più giovane pubblicò *Les Fleurs du Mal*. Si sa che con questa raccolta ha termine l'immediata riferibilità romantica del dettato al vissuto, che in essa l'io si esprime e si qualifica prevalentemente per analogie e comparazioni (*Je suis comme...*, *Je suis...*). Di conseguenza Baudelaire ha strutturato la raccolta fino a farne un canzoniere, secondo la definizione da me mutuata più sopra; ma l'ordine stavolta non è cronologico, non segue né le date di composizione né un racconto. Di due delle poesie (nove in tutto) prive di titolo, la XCIX e la C, Baudelaire scriverà a sua madre:

Vous n'avez donc pas remarqué qu'il y avait dans Les Fleurs du Mal deux pièces vous concernant, ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et tristes souvenirs, l'une: Je n'ai pas oublié, voisine de la ville... (Neuilly), et l'autre qui suit: La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse... (Mariette)? J'ai laissé ces pièces sans titres et sans indications claires parce que j'ai horreur de prostituer les choses intimes de famille.[16]

Più tardi rievocherà in un'altra lettera alla madre la stessa epoca rievocata nella poesia XCIX, incluso il nome di luogo (Neuilly: i diciannove mesi trascorsi all'età di sette anni in esclusiva familiarità con lei, fra la morte del padre e il suo secondo matrimonio)[17]. È un paragrafo tale che si può ben parlare, secondo la mia concezione estensiva della letteratura, di due espressioni che attingono a un'esperienza sola; cosa importa che l'una sia in versi, l'altra in prosa confidenziale?

Restando ai versi, se entrambe le poesie successive in questione avessero un titolo, la funzione di esso potrebbe anche essere analoga a quella dell'epoca barocca: espellere dal testo informazioni che il testo non cessa di presupporre. L'assenza di titolo e di «indicazioni chiare» fa invece da compromesso, fra l'antiromantico «orrore di prostituire le cose intime» e la necessità di dar loro espressione. Se in queste due poesie si parla del privato, come se ne parla? Per una delle ultime volte, con la stessa diretta trasparenza che non sollevava problemi a Hugo; per la prima volta, con oscurità non da metafora ma da reticenza, come avverrà tanto spesso nel Novecento.

Mallarmé, nato altri vent'anni dopo, inaugurò l'oscurità a base prevalentemente metaforica. 1866: la *Ouverture [dite ancienne] d'Hérodiade* era destinata a restare non finita e inedita[18]. Davvero è raro che in un tale stato d'incompletezza un testo si riveli così sovraneamente bello, a dispetto della frastornante pluralità di lezioni. È lecito, mi chiedo, metterne la novità di linguaggio nei termini appena usati a proposito di Baudelaire: dire cioè che mai prima si era espulsa tanta informazione da un testo che non cessa di presupporla? I temi maggiori, paesaggio d'autunno, agonia d'una vergine, *imagerie* clericale desueta, rimandano tutti e tre a dati biografici trasfigurati in quanto tali, e nondimeno certi: la morte della sorellina tredicenne alle soglie dell'autunno, l'anteriore comunione nella fede tra lei e il fratello maggiore di due anni, la morte di Dio per lui come conseguenza traumatica del lutto. Dati biografici e basta? No. Ci soccorre entro la dimensione letteraria l'esistenza di un *unicum*, per posizione, nella storia della poesia: il compito da casa assegnato al liceale quindicenne per le vacanze natalizie dopo la perdita. Era fortunatamente a tema libero, e Mallarmé ragazzino si è dato fin da allora il suo, o meglio i suoi temi. Sola esile trama, la fantasmatica di resurrezione fantasmatica d'una giovane morta dalla sua tomba coperta di neve; ma, anche al di là, è inesauribile la riserva di anticipi rispetto alla coerenza interna dell'opera matura a venire. Lessicalmente, hanno già il loro significato mallarmeano avverbi e aggettivi come *jadis, antérieur, autrefois, ancien, antique, vieux*. Tematicamente, l'inverno prelude alle drammatizzazioni dell'autunno e del tramonto, il fantasma alle apparizioni smaterializzate fino a sublimazioni astrali, la bara a quegli altri rettangoli di transizione metafisica che saranno finestre, specchi e la stessa "pagina bianca". Ideologicamente, più alla lontana, Dio messo in questione prepara la grandiosa sostituzione storica fra religione e arte dedotta come necessaria in futuro[19].

L'anno prima della morte, Mallarmé affermerà di passaggio: «Le poète puise en son individualité, secrète et antérieure, plus que dans les circonstances»[20]. Tutto quel che avrà poetato dopo il 1866 non cessa di presupporre informazioni che costituiscono il nucleo dell'individualità segreta e anteriore, ma la cui espulsione precisamente vieta ogni trasparenza al testo, gli impone una densa opacità figurale. Sotto questo aspetto, i versi del 1866 distano meno da versi del 1906, 1966, 2006 che dalle poesie in cui, sette anni prima, Mallarmé diciassettenne imitava lo Hugo delle *Contemplations* – per dare espressione, una seconda volta dopo la prosa scolastica, a un altro lutto privato.

3. Passiamo alla narrativa, in versi o in prosa, o alla prosa autobiografica; nel primo caso, comunque, a quei tipi di narrativa che giocano formalmente con un io, e / o sostanzialmente con imparentamenti all'autobiografia. Va da sé che l'esempio precursore debba essere il

rapporto fra la persona e l'opera di Torquato Tasso. Come non succedeva affatto in Petrarca, come succederà invece spesso nei romantici, circostanze di vita eccezionali si affiancano al dono creativo nel diventare costitutive della fama. Il fenomeno comincia da un grande testimone contemporaneo, Montaigne, che nel 1580 visitò il poeta rinchiuso all'ospedale di Sant'Anna, e ne parla nel più esteso degli *Essais*: la *Apologie de Raimond Sebond* famosa per corrosivo relativismo. «J'eus plus de despit encore que de compassion, de le voir à Ferrare en si piteux estat, survivant à soymesmes...». È mentre discorre di contiguità fra gli estremi della saggezza e della follia che Montaigne rammenta l'incontro; e qualifica ciò che ha visto con quattro o cinque frasi ossimoriche o antifrastiche, di cui cito solo: «cette exacte et tendue apprehension de la raison qui l'a mis sans raison»; «cette rare aptitude aux exercices de l'âme, qui l'a rendu sans exercise et sans âme»^[21].

Era già la contraddizione di cui, in età romantica, si fa interprete Leopardi. Nello *Zibaldone*, il 17 giugno 1821, annovera Tasso fra gli «ingegni straordinarissimi che la natura alcune volte ha prodotti quasi per miracolo», vanificandone la fecondità «a cagione della soverchia forza o del loro intelletto o della loro immaginazione». Segue la pretesa secondo cui, sbrigativamente detto, l'uomo sarebbe stato superiore all'opera: «i suoi componimenti, quantunque bellissimi, certo inferiori alla sua facoltà, ed a quegli stessi degli altri tre sommi italiani, a niuno de' quali egli fu realmente minore»^[22]. Viene da chiedere: forse che per esser pari a sé e ai sommi poeti come poeta, Tasso non avrebbe dovuto parlare di Goffredo e di Satana, di Rinaldo e di Armida, ma solo di se stesso? Strano a dirsi, è proprio quanto una volta ha rivendicato lui in persona, naturalmente non nel poema ma in una delle sue liriche più belle, la canzone incompiuta del 1578 *Al Metauro* (O del grand'Apennino...): «Or che non sono io tanto ricco de' propri guai che basti solo per materia di duolo? Dunque altri ch'io da me dev'esser pianto?»^[23]. Il che sembra quasi equivalere a un *Madame Bovary*, c'est moi in versi sublimi, da parte dell'autore d'un grande poema epico. Dove alla quarta ottava del primo canto, dopo la pro-tasi e l'invocazione, viene la dedica al duca di Ferrara: «Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli al furor di fortuna e guidi in porto me peregrino errante e fra gli scogli e fra l'onde agitato e quasi absorto...»^[24]. Mi rifaccio stavolta a Sergio Zatti, che ha interpretato in minuziosa profondità la coerenza interna della *Gerusalemme liberata*: questo riferimento autobiografico, l'unico in tutti e venti i canti, comporta un'assimilazione nascosta fra l'io e più d'uno dei venturi personaggi – anch'essi malauguratamente erranti.

Quasi due secoli dopo, è con Rousseau che il compiuto e definitivo avvento dell'individuo mette in crisi, fra tante altre cose, la tradizione classico-rinascimentale dei generi. Ne nasce, paradosso solo apparente, un massimo di divaricazione: da una parte, non si danno opere complete eterogenee quanto le sue, riguardo appunto ai generi di scrittura. Due *Discours* filosofici se non antropologici, *Du Contrat social* testo di teoria politica, *La Nouvelle Héloïse* romanzo epistolare, *Émile* trattato di pedagogia, *Les Confessions* autobiografia d'un tipo del tutto nuovo, senza parlare degli altri scritti a fondo autobiografico, di quelli di poetica, di linguistica, di musicologia... E sarebbe impossibile stabilire cosa sia più importante o se qualcosa abbia una priorità ideale. Nello stesso tempo, però, ogni riga d'una qualsiasi di queste opere singole, neanche un po' meno di quanto potrebbe accadere nel quadro di opere complete più omogenee, è inconfondibilmente sua. Ed è

così da subito, ancor prima che la celebrità del personaggio Jean-Jacques venga ad assicurare unità alla produzione del poligrafo genialmente dilettante. Certo non è un caso, in tanto decentramento bilanciato da una ferrea centralizzazione, se proprio il gruppo di scritti autobiografico è rimasto il più godibilmente attuale fino ai nostri giorni: si pensi a quell'intenerimento su infimi ricordi d'infanzia che sembra presupporre uno spostamento di emozioni, dal pathos cristiano della morte alla nostalgia d'una primaria ricchezza vitale^[25]; o, nel seguito delle *Confessions*, all'incredibile sequela di impieghi, mestieri, incontri ed esperienze che sublima il trasformismo picaresco nella disponibilità del *parvenu* finito grand'uomo; o all'apertura terribile delle *Rêveries du promeneur solitaire*, una volta che il grand'uomo è finito paranoico – tra delirante e chiaro-veggente: «Me voici donc seul sur la terre...», con quel che segue^[26]. Ma lui vivo, in attesa che gli scritti autobiografici diventassero pubblici, e furono tutti postumi, andiamo a vedere come l'uomo poteva già ripetutamente firmare altre delle sue svariatissime opere nel presentarle, cioè ogni volta sulle loro soglie.

Discours sur les sciences et les arts, 1750, prima che cominci la Parte Prima: «quel que soit mon succès, il est un prix qui ne peut me manquer: je le trouverai dans le fond de mon coeur»^[27]. *Du Contrat social ou Principes du droit politique*, 1762, prima che cominci il capitolo primo: «On me demandera si je suis prince ou législateur pour écrire sur la politique? Je réponds que non, et que c'est pour cela que j'écris sur la politique»^[28]. *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, 1761, prefazione: «Ce livre [...] doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes: il doit choquer les femmes galantes, et scandaliser les honnêtes femmes. A qui plaira-t-il donc? Peut-être à moi seul...»^[29]. *Émile ou de l'Éducation*, 1762, prefazione: «On croira moins lire un traité d'éducation, que les rêveries d'un visionnaire sur l'éducation. Qu'y faire? Ce n'est pas sur les idées d'autrui que j'écris, c'est sur les miennes. Je ne vois rien comme les autres hommes; il y a longtemps qu'on me l'a reproché. Mais dépend-il de moi de me donner d'autres yeux, et de m'affecter d'autres idées? Non»^[30]. Arrivava dunque ben preparato, quando lo si poté leggere postumo e Rousseau era ormai da tempo l'idolo dei lettori, l'ambizioso proposito che apre le *Confessions*: «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi». Un uomo da mostrare ai suoi simili, e in tutta la verità della natura, dovrebbe valere quale rappresentante della specie; un rigo dopo, proprio questo è smentito categoricamente: «Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent»^[31]. Ma i tempi sono maturi, il gioco è sicuro – gioco inconsapevole, si capisce: più l'individuo si ostenta uni-co e abnorme, più la sua unicità è idonea a farsi norma per altri individui, ognuno dei quali si propone a uno a uno, e che solo dal numero sono resi una massa. Ognuno troverà un premio in fondo al suo cuore, sarà il solo a cui il suo libro piaccia, scriverà di ciò a cui non è autorizzato, non potrà farci niente se ha i propri occhi e le proprie idee. Tutti diversi, tutti uguali.

Nato più di cinquant'anni dopo, il visconte di Chateaubriand con la sua opera ripete e capovolge il modello del cittadino di Ginevra; lo aggiorna ulteriormente alla mobilità sociale degli scombussolati tempi che quel modello aveva affrettato. Identico nei due casi è il contrasto fra eterogeneità dei

generi di scrittura e unità inconfondibile assicurata dall'io – da un io interno alle opere complete, prima che da un uomo celebre nella vita. L'opera più famosa, *Génie du Christianisme*, è un'apologia religiosa profondamente rinnovata; *Atala e René*, che ne facevano parte ma ne furono staccati, sono due romanzi brevi; *Les Martyrs* tentano tutt'altra narrativa, un'epopea cristiana in alta prosa; il monumentale capolavoro è naturalmente di nuovo autobiografico, e postumo per progetto, i *Mémoires d'Outre-Tombe*; pure autobiografia sono per loro impianto i racconti di altrettanti viaggi, in *America*, in Italia, da Parigi a Gerusalemme e viceversa; e ci sono scritti politici, scritti di critica letteraria, la vita del riformatore trappista Rancé... L'autore non diventa meno personaggio di Rousseau, ma è qui che s'innesta la differenza. Rousseau era nato e morto sotto l'antico regime; Chateaubriand sarebbe propriamente impensabile se quando aveva ventun'anni non fosse scoppiata la Rivoluzione. La sua scrittura non presuppone speculazioni da *philosophe*, bensì viene esercitata per così dire nella storia, e non tarda a fare di lui un uomo pubblico. Il *Génie* coincide nel 1802 con la ratifica del concordato fra Napoleone e la Chiesa; il libello *De Buonaparte et des Bourbons*, nel 1814, con l'abdicazione di Napoleone. 1833, "prefazione testamentaria" ai *Mémoires* tuttora in corso: «J'ai rencontré presque tous les hommes qui ont joué de mon temps un rôle grand ou petit à l'étranger et dans ma patrie, depuis Washington jusqu'à Napoléon...» ecc.; «Je me suis mêlé de paix et de guerre; j'ai signé des traités, des protocoles et publié chemin faisant de nombreux ouvrages»; «J'ai fait de l'histoire, et je pouvais l'écrire»^[32]. Se ha pubblicato opere, si badi, è stato cammin facendo. E il protagonista rivale con cui idealmente si misura è Napoleone, di cui nei *Mémoires* narra magnificamente la vicenda.

Ora, avevano fatto storia più di lui Cesare, Augusto, Luigi XIV, Napoleone stesso, e scrivendone si erano assicurato un posto grande o piccolo anche in letteratura; così co-me, con rilievo politico minore e letterario maggiore, Tucidide o Machiavelli o il cardinale di Retz... E benché il solo Cesare si annulli nel ruolo pubblico fino a parlare di sé in terza persona, nessuno aveva usato di quel ruolo per poter dire io con la stessa pregnanza soggettiva che in una scrittura a tema privato. Nessuno era stato maestro innovatore e precursore d'intimità individuale – un'intimità nient'affatto separata, ecco cos'è nuovo, dalla dimensione storica. Si può dire che preesistevano due diversi tipi di malinconia: da sempre, quella della caducità universale a fondo religioso; dopo Rousseau, quella del te-nero ricordo personale. Chateaubriand le fonde in una, o ne inventa una terza, che chiamerei malinconia storica. I *Mémoires* vogliono evocare l'avvicendamento di situazioni e persone alla luce dell'eterna precarietà umana, e il bisogno da cui nascono di rivivere il passato è radicato nella parte individualmente più antica cioè infantile di esso; insieme, però, quel bisogno è proporzionale a una coscienza d'inaudita irreversibilità della storia recente. La rievocazione deve risalire indietro non solo rispetto all'età dell'autore, dai quarantun'anni dell'inizio di redazione (1809) ai settantatré del compimento (1841), ma anche rispetto a una successione di regimi e alla violenta cesura d'una rivoluzione. Lontani due volte, ispirano le pagine più indimenticabili i ricordi di adolescenza nel castello di Combourg, smisurato e quasi vuoto eppure sfondo domestico di abitudini quotidiane. Il romanzo gotico inglese aveva sancito, nei suoi castelli spettrali, l'estraneità delle classi nuove all'eccesso di spazio delle vecchie dimore; e la decadenza nobiliare sarà oggetto prediletto di rappresentazione per tutto l'Ottocento, in una narrativa europea destinata a masse di lettori borghesi. Ma Chateaubriand memorialista resterà (fino al *Gattopardo* di

Lampedusa, che è però un romanzo, e del secolo dopo) il solo nobile decaduto che si faccia soggetto anziché oggetto di scrittura, che guardi dall'interno la propria famiglia e dimora[33].

Se accenno adesso un confronto con Goethe, nato a metà strada circa fra Rousseau e Chateaubriand, è per mettere meglio in rilievo la singolarità comune a costoro, l'entità dei residui d'uomo incorporati nella loro opera. In narrativa, il prototipo del protagonista insoddisfatto e irrequieto, dell'«anima sensibile» preromantica era stato Saint-Preux nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau; quarant'anni dopo, il René del breve romanzo omonimo di Chateaubriand gli somiglia. Frattanto però Goethe aveva creato Werther (1774), Faust (dal 1775), Wilhelm Meister (1777), l'immaginario Torquato Tasso (1790: «einen gesteigerten "Werther"»[34]). Pure, accanto a ogni protagonista aveva messo un contrappeso dialettico, un personaggio complementare: il calmo e pratico Albert, il diabolico razionalista Mefistofele, il commerciante Werner, il cortigiano Antonio. Non si può certo dire che sia un io vistosamente soggiacente a tenere insieme la sua opera – senza confronto più obiettivata. La molteplicità di essa non è minore che in quegli altri casi, ma consiste in primo luogo nella capacità di grandeggiare in tutti e tre i tradizionali generi forti, lirica, teatro e narrativa (come poi riuscirà a Puskin, e già meno equamente a Hugo o al nostro periferico D'Annunzio). È d'obbligo citare il passo da *Dichtung und Wahrheit*, il capolavoro autobiografico che non manca neanche stavolta, in cui è rivelata la precoce tendenza «dasjenige was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschliessen...». Se l'opera come prodotto la fa finita con l'io, come intendere quanto Goethe afferma poche righe più sotto: tutte le sue cose pubblicate «sind nur Bruchstücke einer grossen Konfession»[35], che l'autobiografia tenta ora di completare? Non lo si può certo intendere in senso testuale, come sottinteso imposto al lettore, parte necessaria della sua comprensione; solo in senso psicologico, relativo alla creazione e ai suoi effetti catartici, ossia solo dal lato dell'autore. E questo può essere vero per qualsiasi produzione artistica, anche tutte le innumerevoli volte che un autore non lo rivela.

Goethe dichiara un'identificazione tra io e personaggio anche accennando alla gene-si, per esempio, del Faust: «Auch ich hatte mich...», «Ich hatte es auch...»[36]. Ma annuncia quasi come un movente dell'impresa autobiografica stessa il ripensamento della gene-si del Werther[37]. Cioè del libro per eccellenza soggettivo, iniziale, e in quanto tale catartico: sia per il tema del suicidio, così ossessivo nell'esemplarità moderna della letteratura inglese[38]; sia per l'inedita riduzione da dialogo a monologo della formula epistolare, che aveva dominato il romanzo europeo del secolo. «Mag er sich [...] äussern, so wird es durch Briefe geschehn; denn einem schriftlichen Erguss, er sei fröhlich oder verdriesslich, setzt sich doch niemand unmittelbar entgegen»: ogni ragionevole risposta non dà che un'occasione di ostinarsi al nevrotico rinchiuso in sé, e le lettere dell'amico destinatario di Werther sono omesse[39]. Goethe racconta con sincera lucidità qual era stata, oltre ai condizionamenti di modelli sociali e codici letterari, la combinazione non meno favorevole fra un doppio vissuto proprio e un tragico vissuto altrui (il suicidio del giovane Jerusalem)[40]. A manoscritto pronto, già alle prime letture da parte di amici, insorge però un contrasto fra intenzioni inversamente dirette: «Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben», gli amici fanno la confusione di credere che invece

«man müsse die Poesie in Wirklichkeit ver-wandeln». Non solo con l'estrema tentazione di rivivere in proprio il romanzo sino a spararsi alla fine[41], ma anche in modo meno letterale e alla lunga meno innocuo:

so wollten sie sämtlich ein für allemal wissen, was denn eigentlich an der Sache wahr sei; worüber ich denn sehr ärgerlich wurde, und mich meistens höchst unartig dagegen äusserte. Denn diese Frage zu beantworten, hätte ich mein Werkchen, an dem ich so lange gesonnen, um so manchen Elementen eine poetische Einheit zu geben, wieder zerrupfen und die Form zerstören müssen...[42]

Sono già i termini della futura protesta di Proust contro Sainte-Beuve. Purtroppo il biografismo sia ingenuo che erudito si è dimostrato così recidivo, da allora, da incoraggiare meno il giusto furore di Goethe giovane che la pessimistica rassegnazione di lui autobiografo maturo: «Man kann von dem Publikum nicht verlangen, dass es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle. Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet...»[43].

Il più anziano dei grandi romantici inglesi, Wordsworth, compì con *The Prelude* un tentativo unico, l'autobiografia in versi: morale, culturale, ma non priva di squarci fattuali e descrittivi, di riferimenti anche storici dato che fu in Francia fra il 1790 e il 1792. Mancò nel suo caso, con la risonanza europea, l'emergere di un personaggio giocato a cavallo fra opera e vita – come nei casi di Rousseau e Chateaubriand, e non di Goethe. Nessuno invece più di Byron, come tutti sanno, incarnò compiutamente e clamorosamente quel tipo di personaggio. A prima vista può sorprendere, dato che l'opera di Byron – come quella di Goethe e a differenza dai casi di Rousseau e Chateaubriand – si distribuisce tutta tra lirica, teatro e narrativa, sempre in versi. Di manoscritti memorialistici ce ne furono, ma finirono bruciati a due riprese, nel 1809 da lui ventunenne durante il viaggio che ispirò *Childe Harold's Pilgrimage*, nel 1824 da altri dopo la sua morte (a quanto pare soprattutto per quel che confessavano di omosessuale)[44]. Il *Pilgrimage* è mal classificabile tra i generi letterari: diario di viaggio in stanze spenseriane anziché in prosa, turistico, esotico, lirico, ironico, poverissimo di narrazione personalizzata; del protagonista, cioè dell'io, vi si parla in terza persona. Eppure è difficile non supporre che almeno il dato fondante della partenza si ponga quale rinvio autobiografico, tanto più in quanto le cause, dissolutezza, libertinaggio, sazieta, disgusto della patria, un unico vero amore proibito, sono accennate evasivamente e non verranno mai riprese dopo. «Yet oft-times in his maddest mirthful mood – Strange pangs would flash along Childe Harold's brow – As if the memory of some deadly feud – Or disappointed passion lurk'd below»[45]. Da tempo, una generale preferenza per il capolavoro in cui il cinismo romantico imboccò la via dell'umorismo, Don Juan, ha eclissato il successo travolgente del *Pilgrimage* nel 1812 – e, nel 1813-14, della serie di racconti che chiamerei fatale-

orientale: *The Giaour*, *The Corsair*, *Lara*. Comunque, nel trovare datati quei racconti seri si avrebbe torto, lo vedremo subito, di definirli melodrammatici.

Nel *Giaour* (sottotitolo *A Fragment*, «disjointed fragments» secondo l'*Advertisement*), il protagonista a cavallo fa la sua prima apparizione arrestandosi solo un istante, e da lui non trapelano solo odio e furore: «But in that instant o'er his soul – Winters of Memory seem'd to roll, – And gather in that drop of time – A life of pain, an age of crime»^[46]. Seem'd, parvero: il narratore lo guarda dall'esterno; è mediante pronomi interrogativi che lo introduce, «Who thundering comes on blackest steed...?», che ne indaga ulteriormente i sentimenti, «What felt he then...?»^[47]. Quando lo ritroviamo monaco ortodosso, di lui dicono altri monaci: «And here it soothes him to abide – For some dark deed he will not name»; poi il narratore: «The flash of that dilating eye – Reveals too much of times gone by»; e lui stesso: «The very crimes that mar my youth, – The bed of death – attest my truth!»^[48]. Senso di colpa talmente misterioso da precedere o trascendere ogni motivazione narrativa, ammetterne solo di brevi e frammentarie. Il personaggio fatale esprime il meno possibile se stesso; le voci narranti ne congetturano l'interiorità, non essendo in grado di svelarla. Nel *Corsair*, e in *Lara* che è una continuazione, si mantiene la costante tematica, la colpa indefinita e remota di gioventù^[49]; s'intensifica la costante fra grammaticale e narratologica, i pronomi e avverbi interrogativi. Chi è? che ha commesso? quando, dove, perché? «But who that CHIEF...?»^[50]; «What had he been? what was he, thus unknown...?»^[51]; e spesso «What...?», «why...?», «whence...?», «where...?»^[52]. Ma in quei terzi anonimi ed ignari alla cui prospettiva dovrebbero corrispondere tali interrogativi, chi volete che sia adombrato se non inorriditi e affascinati lettori, appassionatamente curiosi? E curiosi di che altro se non della vita d'autore – di quell'autore il cui esibizionismo introvertito, il cui provocatorio eccesso di discrezione mira precisamente a sollecitare la loro indiscrezione?^[53] Mi piace chiudere su un così obliquo effetto autobiografico; nascente non da confessione, tanto meno da effusione romantica o immediatezza melodrammatica, bensì dal contrario: da fosche, patetiche e subdole figure di reticenza.

Francesco Orlando

Note.

[1] «Allegoria», n. 32, maggio-agosto 1999, p. 135 [pp. 134-7].

[2] C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 429.

[3] B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1953; trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963.

[4] G. B. CONTE, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Le Monnier, Firenze 1989, p. 118; e cf. GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., p. 433.

[5] A. VARVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985 (cap. III,

L'esperienza lirica), pp. 170-71.

[6] GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., pp. 433-34.

[7] Ivi, p. 436.

[8] Ivi, pp. 436-9.

[9] G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1991, p. 256.

[10] M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 11.

[11] W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri. Testo inglese a fronte, Rizzoli, Milano 1991, p. 19.

[12] N. 112, vv. 1-2: ivi, pp. 290-91; «Il tuo amore e la tua pietà cancellano quel marchio – che la volgare calunnia stampò sulla mia fronte...».

[13] L. de GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1956, p. 462; Di un viandante infermo che s'innamorò là dove fu ospitato. Il sonetto è datato 1594.

[14] *Opere scelte* di G. B. Marino e dei Marinisti, vol. II, I Marinisti, UTET, Torino 1962, p. 416. *Le Scintille poetiche o Poesie sacre e morali* di Lubrano apparvero nel 1690.

[15] V. HUGO, *Œuvres poétiques*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1967, p. 643.

[16] BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973, p. 445. Lettera dell'11 gennaio 1858; «Non avete dunque notato che c'erano nei Fiori del male due poesie che vi riguardano, o almeno allusive a particolari intimi della nostra antica vita, di quell'epoca di vedovanza che mi ha lasciato singolari e tristi ricordi, – l'una: Non ho dimenticato, vicina alla città... (Neuilly), e l'altra seguente: La serva dal gran cuore di cui eravate gelosa... (Marianne)? Ho lasciato queste poesie senza titoli e senza indicazioni chiare perché ho orrore di prostituire le cose intime di famiglia».

[17] BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973, p. 153. Lettera del 6 maggio 1861.

[18] MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1998, pp. 135-37 (primo stato manoscritto, 1866), 137-39 (stato corretto poi abbandonato, 1866-1898), 1095-1101 (trascrizione del manoscritto con stratificazioni tipograficamente evidenziate).

[19] Ivi, pp. 452-65, e cf. p. 1345. Il titolo è *Ce que disaient les trois cigognes* (Ciò che dicevano le tre cicogne); ben più tardi, Mallarmé ha aggiunto sul manoscritto: *Narration sur un sujet libre en "Seconde ou Troisième" du Lycée de Sens* (Racconto a tema libero in "Seconda o terza" del Liceo di Sens); ma deve trattarsi della terza (anno scolastico 1857-58), essendo impensabile che la scrittura non sia posteriore alla morte della sorellina (31 agosto 1857). Cf. F. ORLANDO, *Mallarmé e la fede perduta (lettura di Sainte)*, e *Le due facce dei simboli in un poema in prosa di Mallarmé*, in ID., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Il Mulino, Bologna 1983.

[20] MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2003, p. 666 (*Sur l'influence des lettres scandinaves*); «Il poeta attinge alla sua individualità, segreta e anteriore, più che alla circostanze».

[21] MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1962, pp. 471-2: *Essais*, II XII; «Provai ancora più dispetto che compassione, nel vederlo a Ferrara in uno

stato così pietoso, sopravvivate a se stesso...»; «quel preciso e teso protendersi della ragione che l'ha fatto diventare senza ragione»; «quella rara attitudine agli esercizi dell'anima, che l'ha reso senza esercizio e senz'anima».

[22] G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Garzanti, Milano 1991, pp. 715-16.

[23] Vv. 48-51: T. TASSO, *Poesie*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, p. 815.

[24] S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 93-4; cf. TASSO, *Poesie cit.*, p. 4.

[25] Cf. F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Liviana, Padova 1966, pp. 3, 20, 23-25.

[26] J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1960, p. 995; «Eccomi dunque solo sulla terra...». Da qui in poi, in tutte le citazioni da Rousseau, modernizzerò e regolarizzerò l'ortografia.

[27] J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, p. 6; «quale che sia il successo che avrò, c'è un premio che non può mancarmi: lo troverò nel fondo del mio cuore». Nel *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, 1755, la natura prende il posto dell'io e lo situa simmetricamente all'opposto: «Tout ce qui sera d'elle, sera vrai: il n'y aura de faux que ce que j'y aurai mêlé du mien sans le vouloir», ivi, p. 133 («Tutto ciò che le apparterrà, sarà vero: non ci sarà di falso che ciò che vi avrò mescolato del mio senza volere»).

[28] Ivi, p. 351; «Mi si domanderà se sono principe o legislatore per scrivere sulla politica? Rispondo di no, e che è per questo che scrivo sulla politica».

[29] J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961, pp. 5-6; «Questo libro [...] deve dispiacere ai devoti, ai libertini, ai filosofi: deve urtare le donne leggere, e scandalizzare le donne perbene. A chi piacerà dunque? Forse a me solo...».

[30] J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1969, p. 242; «Si avrò l'impressione di leggere meno un trattato sull'educazione, che le fantasticherie di un visionario sull'educazione. Che farci? Non è sulle idee degli altri che scrivo, è sulle mie. Non vedo niente come gli altri uomini; è da tanto che mi è stato rimproverato. Ma dipende da me darmi altri occhi, e assegnarmi altre idee? No».

[31] J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. I cit., p. 5; «Concepisco un'impresa che non ebbe mai esempio, e la cui esecuzione non avrà nessun imitatore. Voglio mostrare ai miei simili un uomo in tutta la verità della natura; e quell'uomo, sarò io».

[32] CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, Garnier, Paris 1989, pp. 843-44; «Ho incontrato quasi tutti gli uomini che hanno recitato ai miei tempi una parte grande o piccola all'estero e nella mia patria, da Washington fino a Napoleone» ecc.; «Mi sono occupato di pace e di guerra; ho firmato trattati, protocolli e pubblicato cammin facendo numerose opere»; «Ho fatto storia, e potevo scriverla».

[33] Cf. F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia cit.*, pp. 79-105; ID., *Temps de l'histoire, espace des images, in Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent cinquantaire*, Droz, Genève 2000, pp. 109-18.

[34] J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823-1832*, Berlin, Aufbau-Verlag 1956, p. 323; «un Werther aumentato».

[35] J. W. GOETHE, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, II Teil, dtv, München 1962, p. 66 (Siebentes Buch); «a trasformare quel che mi allietava o mi tormentava, o comunque mi occupava, in immagine, in poesia, e così farla finita con me stesso...».

[36] Ivi, p.186 (Zehntes Buch); «Anch'io mi ero...»; «lo pure avevo...».

[37] J. W. GOETHE, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, III und IV Teil, dtv, München 1962, p. 91 (Zwölftes Buch).

[38] Ivi, pp. 124-30 (Dreizehntes Buch).

[39] Ivi, pp. 123-24 (Dreizehntes Buch); «Se desidera [...] esprimersi, sarà per lettera: poiché a un'effusione scritta, che sia gioiosa o irritata, nell'immediato nessuno si oppone».

[40] Ivi, pp. 91-95 (Zwölftes Buch), 131-32 (Dreizehntes Buch).

[41] Ivi, p. 133 (Dreizehntes Buch); «Come però io adesso mi sentivo alleviato e chiarificato per aver trasformato la realtà in poesia»; «si debba trasformare la poesia in realtà».

[42] Ivi, p. 137 (Dreizehntes Buch); «volevano tutti quanti sapere, una volta per tutte, cosa c'era di vero nella faccenda; io me ne arrabbiai molto, e fui per lo più sgarbatissimo nel dichiararmi contro. Per rispondere alla domanda infatti avrei dovuto prendere la mia piccola opera, su cui avevo tanto meditato per dare unità poetica a elementi così numerosi, sfilacciarla di nuovo e distruggerne la forma».

[43] Ivi, p. 135, e cfr. p. 138 (Dreizehntes Buch); «Non ci si può aspettare dal pubblico che debba accogliere con l'intelletto un'opera intellettuale. In realtà si badò solo al contenuto, alla materia...».

[44] F. MAC CARTHY, *Byron. Life and Legend*, Farrar, New York 2002, pp. XII-XIII, 87, 105, 238, 369-70, 538-9.

[45] *The Poetical Works of Lord Byron*, Oxford University Press, 1959, pp. 180-81 (stanza VIII, ma cfr. stanze II-VI); «Pure, spesso, nei suoi umori di più folle gaiezza – Strani spasimi balenavano sulla fronte del giovane Aroldo – Come se il ricordo d'una qualche contesa mortale – O d'una delusa passione vi si appiattasse dietro».

[46] Ivi, p. 255, vv. 261-64; «Ma in quell'istante sulla sua anima – Inverni di memoria parvero trascorrere, – E raccogliere in quella goccia di tempo – Tutta una vita di pena, tutta un'era di delitti».

[47] Ivi, p. 254, v. 180; p. 255, v. 267.

[48] Ivi, p. 259, vv. 800-1; p. 260, vv. 834-5; p. 263, vv. 1188-9; «E qui lo conforta rifugiarsi – Per qualche oscura azione cui non dà nome»; «Il lampo di quest'occhio se si dilata – Rivela troppo di tempi trascorsi»; «I delitti stessi che macchiano la mia gioventù, – Il letto di morte – attestano che dico il vero!».

[49] Ivi, p. 281, *The Corsair I* vv. 211-12, 246; p. 304, *Lara I* vv. 67-68, 77-78, 83-84, 85-94; p. 309, *Lara I* vv. 482-83, 488-89; p. 309, *Lara II* v. 455, 504-5, p. 310, vv. 526-30, p. 317, vv. 450-53, p. 318 vv. 538-39.

[50] Ivi, p. 278, *The Corsair I* v. 61; «Ma chi è questo CAPO?».

[51] Ivi, p. 307, *Lara I* v. 295; «Che cosa egli era stato? che cosa era, così sconosciuto?».

[52] Ivi, p. 280, *The Corsair I* vv. 179, 181; p. 303, *Lara I* vv. 12, 44; p. 312 *Lara II* v. 50, p. 313 vv. 143-44, p. 318 vv. 528, 530.

[53] Nella Prefazione al *Pilgrimage*, e relativa aggiunta, è più maliziosa di quanto una tradizione non prevedesse la presa di distanze da Harold: «personaggio fittizio», «figlio dell'immaginazione»,

ma anche «supremamente detestabile», *ivi*, p. 179. La dedica del *Corsair* spinge la sfida sino ad ammettere l'identificazione fra protagonista e autore: se questi ha deviato nella «tetra vanità» di dipingersi dal vero, il risultato è plausibile dal momento che è sfavorevole; non desidera che altri, se non intimi, lo credano migliore delle creature della sua immaginazione, *ivi*, p. 277.