

trame

*di letteratura comparata*

*Come un polittico*

*a Franco Buffoni*

a cura di Vincenzo Salerno





trame  
*di letteratura comparata*

autori  
langage et linguistique  
international literature  
narración  
Autoren  
comparatística  
Sprache  
poème  
tradición  
литература  
narrativa comparata  
Literature

avrop  
linguaggio  
traduttologia  
культура  
translation  
debate  
linguística  
auteurs

Rivista annuale a cura del  
Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

*Direttore responsabile*  
Maria Teresa Giaveri

*Co-direttore*  
Roberto Baronti Marchiò

*Redazione*  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Campus Folcara - Via Sant'Angelo in Theodice - 03043 Cassino (FR)  
tecnal@unicas.it

*Comitato Editoriale*  
Roberta Alviti, Nicola Bottiglieri, Laura Diamanti, Riccardo Finocchi, Micaela Latini, Ilaria Magnani, Natalie Malinin, Raissa Raskina, Vincenzo Salerno, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

*Segreteria di Redazione*  
Anna Mariani, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

*Comitato Scientifico*  
Elena Agazzi, Richard Ambrosini, Mario Capaldo, Camilla Cattarulla, Michele Cometa, Lilla Maria Crisafulli, Franco De Vivo, Marino Freschi, Cristina Iglesias, Gloria Lauri-Lucente, Valerio Magrelli, Pierluigi Pellini, Ralph Pite, Pietro Taravacci

*Redazione Neu*  
Elisabetta Vaccaro

*Assistenza alla Redazione*  
Marika De Francesco

# trame

*di letteratura comparata*

nuova serie  
anno II, numero 2  
gennaio-dicembre 2018

**trame di letteratura comparata**

Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

ISSN 1720-5417

© 2018 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

Copyright immagine di copertina:

© Dino Ignani

Logo TRAME e TECNAL:

© FABRICA, centro di ricerca sulla comunicazione di Benetton Group

Editore: Nuova Editrice Universitaria



Via C.T. Masala, 42 – 00148 Roma

e-mail: [nuovaeditriceunivers@libero.it](mailto:nuovaeditriceunivers@libero.it)

web: [www.nuovaeditriceuniversitaria.it](http://www.nuovaeditriceuniversitaria.it)

ISBN 978-88-32133-31-8

## Sommario

<b>LA VOCE</b> .....	<b>9</b>
VINCENZO SALERNO, <i>Premessa</i> .....	11
FRANCO NASI, <i>Tradurre l'errore. Sull'Atlante di Zoologia Profetica</i> .....	15
ELEONORA PINZUTI, <i>Proust, il genere e l'inversione della retorica</i> .....	33
<b>DIMORE</b> .....	<b>57</b>
FRANCO DE VIVO, <i>Il pubblico delle traduzioni anglosassoni</i> .....	59
ROSELLA TINABURRI, <i>Un'analisi del termine dysig alla luce delle testimonianze nella prosa anglosassone in traduzione</i> .....	75
VINCENZO SALERNO, <i>Delight of human kind and gods above. L'Inno a Venere di Lucrezio tradotto da John Dryden</i> .....	87
RALPH PITE, <i>Percy Shelley, Brunetto Latini and Dante's angels of the third heaven: "one Suspended"</i> .....	103
ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, <i>The Gift of Beauty: Italy di Samuel Rogers</i> ....	123
SAVERIO TOMAIUOLO, <i>Adattare i classici: David Copperfield nella televisione italiana</i> .....	145
ANATOLE PIERRE FUKSAS, <i>Democrazia e comparatistica nella società post-fattuale</i> .....	165
<b>CALEIDOSCOPIO</b> .....	<b>177</b>
DARIO ACCOLLA, <i>Tra "poesia" e militanza: la scrittura politica di Franco Buffoni</i> .....	179
MASSIMO BOCCHIOLA, <i>Due film di Pasolini nella Bassa</i> .....	187
MARIA BORIO, <i>Understatement e conoscenza. Un'analisi di Tecniche di indagine criminale di Franco Buffoni</i> .....	191
ANDREA RAOS, <i>La pastina e il sale grosso</i> .....	203
<b>OFFICINA</b> .....	<b>205</b>
MAURIZIO BASILI, <i>Karl Heinrich Ulrichs</i> .....	207
ALBERTO BERTONI, <i>Per i settant'anni di Franco Buffoni. Traduzioni e adattamenti dall'inglese</i> .....	218
PAOLO FEBBRARO, <i>Quattro poesie tradotte</i> .....	222

LUCA MANINI, <i>I portatori di fiaccole</i> .....	230
FLAVIO SANTI, <i>Storia di un'opera intraducibile (e "quasi" impubblicabile): The Runaway Soul di Harold Brodkey</i> .....	242
FABIO SCOTTO, <i>Traduzione di Michèle Finck, Conoscenza attraverso le lacrime</i> .....	250
JULIAN ZHARA, <i>Tre poeti albanesi del Novecento: Fatos Arapi, Virion Graçi, Parid Teferiçi</i> .....	258
<b>POIEIN</b> .....	<b>271</b>
ANTONELLA ANEDDA ANGIOY, <i>F. variazioni, freddo, ferite</i> .....	273
CORRADO BENIGNI, <i>Come una lente rovesciata</i> .....	274
ELISA BIAGINI, <i>Risiera di San Sabba</i> .....	275
VANNI BIANCONI, <i>La parola Adab, che in arabo significa 'letteratura' e 'buone maniere', e lo schema di rime Abccaddb, per Franco Buffoni</i> .....	276
NICOLA BOTTIGLIERI, <i>Il diacono Luigi e le melanzane</i> .....	277
MARIA GRAZIA CALANDRONE, <i>Nel caos, davanti a tutti</i> .....	280
AZZURRA D'AGOSTINO, <i>a Franco Buffoni</i> .....	281
CLAUDIO DAMIANI, <i>Noi qui in avamposto</i> .....	282
MILO DE ANGELIS, <i>Quel lontano di noi</i> .....	284
ALESSANDRO FO, <i>Three Sisters</i> .....	286
MARCO GIOVENALE, <i>Teatro di prima (da Oggettistica, inedito)</i> .....	288
HELENA JANECZEK, <i>Cartolina illustrata</i> .....	290
VIVIAN LAMARQUE, <i>Ai piedi del Rosa (22.10.17)</i> .....	292
VALERIO MAGRELLI, <i>Twelve years slave</i> .....	293
FABIO PUSTERLA, <i>Un antico debito</i> .....	297
ITALO TESTA, <i>L'insieme dei dettagli</i> .....	301
EDOARDO ZUCCATO, <i>In Valle Olona</i> .....	302
<b>FINESTRE</b> .....	<b>305</b>
Francesco Marroni, <i>L'Angelo del deserto. Saggio su Paul Bowles (Francesco Pontuale)</i> .....	307
Jakob Michael Reinhold Lenz, <i>Pandämonium germanicum. Eine Skizze (Luca Zenobi)</i> .....	311

**LA VOCE**



VINCENZO SALERNO

*Premessa*

*Quintus Ennius tria corda habere sese dicebat, quod loqui Graece et Osce et Latine sciret*<sup>1</sup>. Potrebbe, forse, funzionare da epigrafe – *ad hoc* per il secondo volume di *Trame di letteratura comparata* – quanto Aulo Gellio scrisse a proposito di Ennio. Infatti, proprio come *Ennius Pater*, ‘tre anime’ sembra possedere anche il dedicatario di questo numero: Franco Buffoni che di *Trame* è stato, tra l’altro, il fondatore nel 2001 dirigendo la prima serie (nove tomi) fino al 2004. Poeta-traduttore (o “leale traduttore di poesia”, usando una sua felice definizione) da lingue classiche e moderne; saggista e professore – prima di Letteratura inglese, poi di Letterature comparate e di Teoria e storia della traduzione letteraria, sempre tenendo bene in mente la “lezione” filosofica di Emilio Mattioli – in università italiane e straniere (in Inghilterra, a Bergamo, a Cassino e a Milano); infine, il costante *tertium comparationis* rappresentato dalla produzione, più intima e più prolifica, del narratore in prosa e in versi.

Segue questa triplice traccia identitaria di Buffoni pure l’indice del libro – perché, come ha ricordato Maria Teresa Giaveri nella premessa alla nuova serie, «*Trame* è, dunque, innanzitutto quell’intrecciare parole» – costruito, a mo’ di mosaico, nell’incastro di “tessere verbali” di poeti, romanzieri, saggisti, allievi e colleghi universitari. Non risulta, perciò, nemmeno casuale il fatto che in tutti i contributi raccolti tornino, più o meno esplicitati, temi e forme sempre riconducibili alla scrittura – o, meglio, alle “scritture” – di Franco Buffoni. Scorrendo le pagine delle sezioni “La Voce”, “Dimore” e “Officina” si affrontano, ad esempio, questioni legate alla teoria della traduzione dal Medio Evo alla contemporaneità, spesso insistendo sul concetto di “traduttologia” fortemente promosso in Italia soprattutto grazie alle pubblicazioni di *Testo a fronte* (il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria fondato e ancora oggi diretto da Buffoni). Nelle stesse sezioni del volume vengono, in parallelo, proposti esercizi di resa da lingue differenti, abbinati a interessanti saggi di analisi filologico-testuale. Ancora, si possono leggere articoli di storia e di critica letteraria – con un’evidente prevalenza del taglio d’indagine teorico comparatistico – unitamente a una marcata attenzione per le letterature anglofone, romanze e, in special modo, per quella italiana contemporanea. Degne di particolare attenzio-

ne appaiono anche le due sezioni “Poiein” e “Caleidoscopio” che offrono, nello specifico, differenti testimonianze della multiforme attività “poietica” di Buffoni: pagine ispirate dal suo lavoro e dalla sua “militanza attiva” nel mondo delle lettere, delle arti e dell’impegno civile; insieme con un’originalissima selezione di brani – narrazioni nella misura di racconti brevi e di testi poetici – a lui dedicati.

Nel libro-intervista scritto a quattro mani con Marco Corsi, *Come un politico che si apre* – il titolo è preso in prestito dall’incipit della poesia che introduce la raccolta *Il profilo del Rosa*, apparsa nella collana *Lo Specchio* di Mondadori il primo anno del XXI secolo – Buffoni dichiara di aver compreso che: «la sintesi tra le due branche del mio operare – la scrittura poetica come poeta di lingua romanza, quindi con metrica quantitativa, e la concentrazione come traduttore da lingue con metriche accentuative – stava nella teoria della teoria della traduzione. Quindi nella filosofia estetica. Avevo capito che quel nutrimento mi era essenziale per continuare»<sup>2</sup>.

Come un politico che si apre  
 E dentro c’è la storia  
 Ma si apre ogni tanto  
 Solo nelle occasioni,  
 Fuori invece è monocromo  
 Grigio per tutti i giorni,  
 La sensazione di non essere più in grado,  
 Di non sapere più ricordare  
*Contemporaneamente*  
 Tutta la sua esistenza,  
 Come la storia che c’è dentro il politico  
 E non si vede,  
 Gli dava l’affanno del non-essere stato  
 Quando invece sapeva era stato,  
 Del non avere letto o mai avuto.  
 La sensazione insomma di star per cominciare  
 A non ricordare tutto più come prima,  
 Mentre il vento capriccioso  
 Corteggiava come amante  
 I pioppi giovani  
 Fino a farli fremere<sup>3</sup>.

Alla stessa maniera dell’opera lignea che si apre può, pertanto, essere letto questo secondo numero di *Trame di letteratura comparata*. Con il proposito – condiviso da chi ha contribuito alla realizzazione del volume – di aver arricchito,

attraverso l'originalità delle narrazioni in prosa e in poesia oppure con i saggi argomentati da prospettive critiche diverse, la già composita trama della vicenda intellettuale di Franco Buffoni. Soprattutto sperando, in conclusione, di aver saputo interpretare e raccontare – come valore aggiunto e in una luce nuova – le molteplici “tavole” che compongono il “polittico” istoriato della sua vita.

### *Note*

---

<sup>1</sup> ‘Diceva di avere tre anime Quinto Ennio poiché parlava greco, osco e latino’, Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, XVII, 17.

<sup>2</sup> F. Buffoni, M. Corsi, *Come un polittico che si apre*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, p. 117.

<sup>3</sup> F. Buffoni, *Il profilo del Rosa*, Milano, Mondadori, 2000, p. 9.



FRANCO NASI

*Tradurre l'errore. Sull'Atlante di Zoologia Profetica*

Now, patience;  
and remember patience is the great thing,  
and above all things else we must avoid anything  
like being or becoming out of patience

J. Joyce, *Finnegans Wake*, I, 5

Nel *Dizionario di linguistica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, alla voce “Errore linguistico” si legge:

Scarto rispetto alla norma riconosciuta e codificata dalla comunità linguistica. Per la linguistica l'errore rappresenta una delle principali cause di cambiamento di una lingua; per la psicolinguistica una prova empirica del funzionamento dei meccanismi cognitivi di produzione del linguaggio; per la neuropsicologia e la logopedia è la manifestazione di un disturbo linguistico e il sintomo su cui si incentra la terapia riabilitativa; per la psicanalisi costituisce una delle principali manifestazioni dell'inconscio<sup>1</sup>.

E per la traduttologia che cosa rappresenta un errore? Gli studi sugli errori più o meno ricorrenti nella traduzione interlinguistica sono e sono stati oggetto di numerosi studi: si va dai repertori sorprendenti e quasi aneddotici degli svarrioni in traduzione<sup>2</sup> che hanno segnato, a volte anche con conseguenze tragiche, la storia dell'umanità (la mela di Eva che non è una mela, la costola di Adamo che non è una costola, o il cammello che dovrebbe passare per la cruna di un ago che non è un mammifero con due gobbe e quattro zampe, ma una fune), fino agli studi che indagano in modo scientifico le dimensioni semantiche, pragmatiche e culturali di due lingue in modo comparativo/contrastivo, mettendo in evidenza i vincoli che possono più facilmente creare interferenze e quindi errori nel passaggio di un testo da una lingua a un'altra<sup>3</sup>.

Ma che cosa rappresenta per la traduttologia un errore nel testo di partenza? Per il traduttore di sicuro è un grattacapo di cui, in genere, farebbe volentieri a meno. Per la traduttologia potrebbe essere un interessante ambito di riflessione.

Procedendo in maniera sintetica, per giungere alla descrizione di un'esperienza traduttiva in cui il problema della traduzione dell'errore è stato

rilevante, credo che si possano ragionevolmente individuare due tipi di errori molto differenti: uno di contenuto e uno di forma.

Se traducendo un manuale di storia trovo che l'autore ha sbagliato una data, ad esempio se si dice che Hitler è andato al potere in Germania nel 1924, è chiaro che, come traduttore, dovrò quanto meno segnalare l'inesattezza all'editor, se non all'autore. Non credo che rientri nelle competenze professionali del traduttore quella di svolgere anche il lavoro dell'autore o dell'editor, a meno che non sia stabilito da contratto. La traduzione, come si sa, è una filiera complessa che prevede l'intervento di diversi agenti, nella migliore delle ipotesi professionalmente competenti e con responsabilità specifiche<sup>4</sup>. Altra questione è se la tesi interpretativa dell'autore è per il traduttore ripugnante e insostenibile, come ad esempio, per restare alla storia della Germania e al nazismo, una tesi negazionista. In quel caso il traduttore potrà non accettare di tradurre il testo (e questa sarà una scelta etica o politica), ma se accetterà di farlo, nel rispetto del codice deontologico, dovrà tradurre la tesi dell'autore<sup>5</sup>.

Una seconda famiglia di errori che un traduttore può incontrare nel testo fonte possiamo definirla, in modo molto generico, di tipo formale: si potranno avere errori di tipo ortografico, morfologico, lessicale, idiomatico, sintattico, pragmatico, stilistico ecc. L'analisi degli errori di produzione non è semplice e si può organizzare seguendo diversi criteri: a seconda delle «unità linguistiche interessate (fonemiche, fonologiche, grammaticali, sintattiche, lessicali)», del «tipo di modificazione introdotta» (come negli errori per omissione) o del «contesto verbale»<sup>6</sup>. L'evasione dalla norma tuttavia, indipendentemente dal tipo, può avvenire in modo intenzionale o non intenzionale. Un refuso in genere è non intenzionale. Quando un traduttore scrupoloso ne trova uno, può segnalarlo all'autore o al revisore editoriale, ma in molti casi può anche intervenire senza porsi troppi interrogativi deontologici. Se in un testo incontro la parola *remembrandts*, posso supporre che lo scrittore si sia sbagliato a digitare sulla tastiera e che al posto di "dt" avrebbe dovuto scrivere "ce", *remembrances* (errore ortografico). Così di fronte a «He am Gascon Titubante», capisco che il problema è di tipo grammaticale e che si tratta quasi certamente di una svista. Ovviamente l'ipotesi che ci troviamo di fronte a errori facilmente emendabili acquista senso solo se considero le due evasioni come parte di una frase o meglio ancora di un testo, che, come si sa, è cartina di tornasole di ogni atto valutativo. Basta infatti prendere la frase intera che contiene i due errori citati per cominciare ad essere, come Gascon, titubanti sulla loro natura di errori non intenzionali: «He am Ga-

scon Titubante of Tegmine – sub – Fagi whose fixtures are mobiling so wobiling befeare my remembrants». Se poi si rende noto che la frase è all’inizio del terzo libro capitolo 1 di *Finnegans Wake*<sup>7</sup>, appena eroicamente tradotto in italiano da Terrinoni e Pedone, si capisce che la titubanza era giustificata e che gli errori sono intenzionali e frutto di una ricerca linguistica ed estetica particolare che li trasforma da pseudo errori a perle vaganti. Si entra qui nel campo minato delle traduzioni dei testi letterari, molti dei quali, almeno in certe stagioni della storia letteraria e in certe poetiche, hanno come loro caratteristica peculiare la ricerca del superamento del limite della norma. Gli esempi sono infiniti, e il fatto che le traduzioni siano così diverse l’una dall’altra mostra quanto sollecitante e inquieto sia il testo di partenza e quanto dinamica sia la lingua di arrivo. Terrinoni e Pedone, riproducendo in italiano le anomalie grammaticali, ortografiche e il polilinguismo joyciano, restituiscono il passo in questo modo: «Son’egli io Guascon Titubans di Tegmine – sub – Fagi, i cui annessi e connotati sono tanto tremuli e mobili da farmi tremar le remembrantze»<sup>8</sup>.

Per affrontare testi così ci vuole competenza, infinita pazienza e, non da ultimo, coraggio. In *Miseria y esplendor de la traducción*, il traduttore è descritto come un personaggio ‘timoroso’ (*apocado*) che «si trova davanti all’enorme apparato poliziesco che sono la grammatica e l’uso comune» della lingua in cui traduce. A volte a prevalere, scrive Ortega y Gasset, è la sua pusillanimità. Così capita che un testo letterario, in origine caratterizzato da “erosioni alla grammatica” o erosioni alle convenzioni retoriche («Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua»), sia neutralizzato dal traduttore privo di coraggio, sia cioè «tradotto – come scrive Ortega – nella prigione del linguaggio normale», come un carcerato trasportato in galera da un traduttore-secondino ligio alle direttive dell’“apparato poliziesco” («meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal»<sup>9</sup>). È la critica che spesso viene rivolta ai traduttori che tendono a normalizzare nelle traduzioni la forza non convenzionale della scrittura degli autori stranieri più innovativi. Ed è la critica che credo si possa facilmente rivolgere, ad esempio, a Gabriele Musumarra quando rende l’incipit (e non solo) di *Huckleberry Finn*, romanzo fluviale e fondativo della nuova letteratura americana, in questo modo:

Voi non sapete nulla di me, a meno che non abbiate letto un libro chiamato *Le avventure di Tom Sawyer*; ma non importa. Quel libro

fu scritto dal signor Mark Twain, che per lo più disse la verità. C'erano delle esagerazioni, ma per lo più egli disse la verità<sup>10</sup>.

Qui viene messo in gabbia un testo errante e pieno di energia, profondamente segnato dal ritmo dell'oralità sgrammaticata e vernacolare di un adolescente incolto del Missouri, che farebbe ancor oggi rizzare i capelli ai ligi conservatori del bello scrivere:

You don't know about me, without you have read a book by the name of «The Adventures of Tom Sawyer», but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth<sup>11</sup>.

Meno pusillanimi sono le versioni di Culicchia e di Cavagnoli, ciascuna con piccole variazioni ragionevoli e comprensibili.

Voi non sapete niente di me, senza che avete letto un libro intitolato *Le avventure di Tom Sawyer*, ma non importa. Quel libro l'ha fatto il signor Mark Twain, che ha detto la verità, più o meno. Certe cose le ha esagerate un po', ma è stato abbastanza sincero<sup>12</sup>.

Voi non mi conoscete, a meno che avete letto un libro che si chiama *Le avventure di Tom Sawyer*, ma fa lo stesso. Quel libro è di Mark Twain, che ha detto la verità il più delle volte. Un po' di cose le ha pompatate, ma il più delle volte ha detto la verità<sup>13</sup>.

Tutti questi esempi fanno riferimento a testi fonte in cui la deviazione dalla norma è consapevole e risponde a una precisa intenzione poetica. Prima di tradurre un errore volontario, come scrive Terrinoni in un bel saggio sulla sua versione dell'*Ulisse*, «faremmo bene a tener presente l'ammonimento di Stephen Dedalus nel nono episodio di *Ulysses*, là dove dichiara: “*A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery*. Un uomo di genio non commette sbagli. I suoi errori sono volontari e sono i portali della scoperta”»<sup>14</sup>. Ma come deve comportarsi un traduttore di fronte a errori commessi forse involontariamente, quando l'autore sembrerebbe intenzionato ad adeguarsi alle norme linguistiche, ma non lo fa o per mancanza di cultura, o per interferenze con un sostrato dialettale, o per disturbi del neurosviluppo come la dislessia o la disortografia o per un lapsus o per un libero gioco della mente, ma in modi che aprono inaspettatamente e con forza «i portali della scoperta»?

È una domanda che si è presentata con urgenza nel corso di una traduzione insolita che mi è capitato di fare nel 2015. Descriverò dapprima da dove provengono i testi oggetto della traduzione, quali sono le loro funzioni e come sono stati composti, cercherò di individuare alcune tipologie di errori che li caratterizzano, e infine mostrerò alcune possibili traduzioni con qualche breve considerazione traduttologica.

Il corpus di indagine è costituito dai titoli di disegni e da alcune brevi “narrazioni” o didascalie scritte all’interno dei disegni realizzati da un gruppo di adolescenti dell’*Atelier dell’Errore* e confluiti in un volume bilingue intitolato *Atlante di Zoologia Profetica. Prophetic Zoological Atlas* a cura di Marco Belpoliti<sup>15</sup>. L’*Atelier dell’Errore*, come si legge nella home page della ONLUS, è «un laboratorio di Arti Visive progettato da Luca Santiago Mora per la Neuropsichiatria Infantile». L’atelier è nato nel 2002, come servizio integrativo all’attività clinica dell’AUSL di Reggio Emilia e, in seguito, dell’Azienda Ospedaliera Papa Giovanni XXIII di Bergamo. Oltre ad essere un «valido complemento all’attività clinica della Neuropsichiatria Infantile» è «anche *opera d’arte relazionale*, e come tale ha partecipato a numerose esposizioni e manifestazioni legate all’arte contemporanea in Italia e all’estero»<sup>16</sup>. L’autodefinizione di «*opera d’arte relazionale*» è rilevante. Si pone l’accento non sulle opere che vengono prodotte, ma sull’atelier in quanto tale: è il processo, il luogo, l’attività in sé ad essere «*opera d’arte relazionale*», non tanto l’oggetto finito ed esposto. Il lavoro è infatti il risultato di un percorso collettivo, in cui i ragazzi realizzano collegialmente disegni di animali, condotti dall’artista visivo Santiago Mora, una guida che si muove con discrezione, che non impone ma che accompagna, un «maestro alla pari solo un po’ più vecchio [...] che passa fogli e matite e un po’ di tecnica»<sup>17</sup>. Quello del tema (animali) e dei materiali da usare (matite, matite colorate, pastelli a cera) sono alcuni dei pochi vincoli dell’atelier; il resto è il tentativo di creare delle relazioni fra ragazzi con «ritardi più o meno gravi, difficoltà di apprendimento, dislessie, disprassie, sindromi dai nomi aggraziati e quanto mai traditori (Turette, X-fragile...), ipercinesie, fino al misterioso ed onnivoro contenitore dell’autismo»<sup>18</sup>. Più ragazzi lavorano insieme, con pazienza e minuziosità certosina, alla creazione di uno stesso disegno, a volte di grandi dimensioni. Il ragno riprodotto nella copertina del volume, ad esempio, è 300x240 cm, la catoblepa 125x300 cm. In questo disegno, così come in quello intitolato *L’attaccista del canile*, pure di dimensioni considerevoli (150x230 cm), o nel *Vendicatore di notte* (120x200 cm), tutti riprodotti nel catalogo, si

nota la forma insolita e irregolare del foglio. È il disegno che sembra dettare lo spazio di cui ha bisogno; se questo spazio manca, allora non si deve far altro che assecondare le esigenze del disegno e aggiungere il supporto cartaceo dove necessario. Infatti un altro dei vincoli che l'atelier si è dato è il divieto di usare la gomma da cancellare. Ogni segno è importante. Anche quelli prodotti per errore, che diventano così, al pari di qualunque altro segno "intenzionale", parte integrale e ineliminabile dell'animale che sta prendendo corpo; un corpo non programmato né pre-visto, che è frutto di una relazione produttiva fra più soggetti, che a volte aggiungono, anche a distanza di tempo, dei particolari, come nel caso delle enormi zampe del ragno, rendendo necessaria la dilatazione dello stesso supporto cartaceo. Scrive Giuseppe Di Napoli:

Il procedimento di tracciare segni seguendo il criterio dell'addizione progressiva sollecita in continuazione l'immaginazione dei soggetti coinvolti, stimolandoli a vedere nello stesso nügolo in forme di segni l'incipiente affioramento della forma di un possibile animale: l'eventuale abbozzo della forma di una zebra sottoposto ad un'ulteriore aggiunta di segni può magicamente trasformarsi in una mosca, che, sotto gli occhi di chi è invitato a farsi prendere la mano, anch'essa contribuisce a stupire i disegnatori trasformandosi in una sorta di drago: l'addizione continua di segni, intenzionali o erranti che siano, ben presto si trasforma nel motore che alimenta il processo di metamorfosi fino al suo compimento, fino al punto in cui si accede all'inconosciuto regno degli animali unici al mondo, di cui nessuno prima aveva osato immaginare l'esistenza<sup>19</sup>.

È nota l'indignazione con cui Tolstoj rispondeva a chi gli chiedeva il piano di un'opera che stava scrivendo. Non era l'orgoglio di non voler svelare il proprio progetto, ma era perché non esisteva un piano iniziale, dettagliato dell'opera, un suo riassunto. Sklovskij, che intitola l'ultimo libro pubblicato prima della morte *L'energia dell'errore*, sottolinea come uno dei cardini della poetica di Tolstoj sia stato quello di abbandonarsi alla scrittura senza pianificare la trama dei romanzi. Per Sklovskij la scrittura di Tolstoj scaturiva dalla stessa "sete di ricerca" che aveva spinto Colombo a errare in mare aperto scoprendo "per sbaglio", invece dell'India, le isole che pensava fossero l'India, ma di nuovo sbagliandosi perché quello che aveva scoperto era il Nuovo Mondo. Tolstoj stesso chiamava "energia dell'errore" questa forza che spinge ad andare oltre le rotte sicure del previsto e del programmato. Scrive Tolstoj in una lettera a Stachov, riportata da Sklovskij: «Parrebbe tutto pronto per scrivere, per adempiere

al mio dovere terreno, ma manca solo la spinta della fede in se stessi, nell'importanza della causa. Manca l'energia dell'errore»<sup>20</sup>.

Come l'energia dell'errore conduce Tolstoj a percorrere rotte imprevedute, così l'energia relazionale dell'*Atelier dell'Errore* dà vita, per addizione progressiva, ad animali mai visti. Il processo di creazione non si esaurisce tuttavia nel disegno. Nell'atelier l'animale ha bisogno di un nome. Anche in questo caso l'attribuzione avviene in modo collettivo. C'è un gruppo di ragazzi, chiamati "i nominatori", particolarmente creativi. Il nome dato a questi disegni contribuisce al processo metamorfico dell'opera. I nomi assomigliano a volte a formule misteriose, magiche come lo sono certi versi o certe invenzioni linguistiche dei bambini: non solo descrivono gli animali disegnati, ma aggiungono qualcosa, e formano un'opera che è grafica e verbale insieme, in cui il tono del disegno si accorda con quello dei segni verbali. Come scrive Antonella Anedda: «Le immagini non si potrebbero concepire senza questi titoli-mostri: lunghi, serpentati, stravolti eppure riconoscibili, grammaticalmente errati eppure proprio forse per questo vivi più di tante lettere morte»<sup>21</sup>.

L'*Atlante* riproduce in 39 grandi tavole a colori altrettanti disegni di animali, suddivisi in quattro sezioni che indicano l'habitat naturale in cui presumibilmente vivono: Ade, Acque, Terre, Cieli. Nell'Ade stanno le creature ctonie, del sottosuolo. Riporto qui di seguito i titoli dei disegni:

ADE

*L'immane RagnoFerro di Curnasco*

*Il Re della Morte*

*Catoblepa che si nutre delle parti molli dei bambini*

*Verme Assassino che mangia tutti quelli che attraversano il mare*

*La Fenice che di notte castiga Davide che picchia i bambini*

*Verme Bolla del Grasso*

*Remora AdE*

*Himus Hirtus Pulman Circumnavigazione cammina sul fondo del mare*

*Frullatore di Uomini Nero Paura che va a scassinare la nuova Jeep Renegade*

*Trapus Murtorus, dicono che sia un custode mandato da Dio per divorare le povere anime inutili*

*Lo Squalatore Sessuale che si bacia le ferite*

*Carniforo Tortura Ossa*

*Vendetta Cattiveria Pura dell'Utopia*

*Io sono il capo del Plavaternia che mi protegge da Vittorio Barale*

*Mosca cieca che combatte Matteo che picchia la giente e soprattutto me*

ACQUE

*Tritaossa mangia parenti*  
*Medusa con la bocca di Lucifero dell'Aldilà*  
*Furia Buia Morte Susurrante*  
*Adentatore di uomini nudi*

TERRE

*Pangolino che sta vomitando per farsi notare da una femmina*  
*Spalax Leuboon che ha preso mia sorella*  
*Animale Vendicatrice che attira il maschio con la parte esterna dell'utero*  
*Tritatore di uomini TerraMare a caccia nelle Banche di Milano Centrale*  
*Cracher mangia cirlider ponpon*  
*Animale che fatica a mangiare la testa di una persona*  
*Attacchista del Canile Mangia i Mafisti e Poliziotti e RueRue*  
*Isopode Fango e Sangue mi dicono mongoloide e io reagisco e mi difendo*  
*Uccide le Donne*  
*Lo Zooflagellato vs Federico il mio accerimo nemico*  
*Remora dalle note musicali*  
*Scoiatto Motosega*

CIELI

*Bronchiolosaurus Rorcofugo*  
*Il fratellastro cattivo dell'UccelloPapa*  
*Il Sommo Vendicativo*  
*DragoMedusa palline in testa*  
*Animale Elettrovolante a caccia del medico che ha ucciso MJ con le medicine*  
*Animale debole come un bambino piangolone*  
*Il Farchio del Sud*  
*Vendicatore di Notte che divorisce dei compagni di classe che io mi avvicino e loro si allontanano e dicono che puzzo.*

I nomi rendono più esplicita la natura apotropaica di questi animali, all'apparenza mostruosi e crudeli, ma in verità quasi sempre angeli custodi o arcangeli di giustizia, protettori o vendicatori dei loro creatori. Essi rendono anche in modo chiarissimo, per un madre lingua almeno, la meravigliosa consonanza fra il registro delle invenzioni grafiche e le parole, ingenua e profonde, come sanno esserlo le creazioni che deragliano dai modelli prevedibili, che non fanno di scuola, di luoghi comuni di cui è infarcita non solo la rete, ma tanta letteratura di plastica, preoccupata delle «classifiche letterarie» e «del listino della borsa valori»<sup>22</sup>. È la stessa spontanea forza, l'energia dell'errore, che si

avverte leggendo le pagine così irregolari con cui Huck ci racconta del suo viaggio lungo il Mississippi.

Ci sono altri disegni nell'*Atlante*, riprodotti in piccoli riquadri monocromatici, con titolo altrettanto misteriosi e poetici:

*Il Catoblepa cellulare*  
*Animale scheletro tutta ossa*  
*Coccodrilo pestifero*  
*Scorpione che viene dall'Egitto e dal Cairo. L'Egitto e la mare di tutto il mondo.*  
*Remora Spondylus Alieno Dorato*  
*Verme dell'Indo con le gocce sanguinanti*  
*La stella punteruola agitata*  
*Leone arrabiato*  
*Torino Ceronte che travolge l'autostrada*  
*Megatherium Americanum*  
*Furia Uschura della Cina molto mortale*  
*Orso Bacc*  
*Corno Tauro Marcio*  
*Catoblepa Occhi Luminosi*  
*I pesci hanno il pelo? Semmai la Nutria*  
*Animale Custode che mi protegge da chi mi chiama Brufolona e Fenomeno da Baraccone*  
*L'Antivirus dei bambini senza speranza*  
*Il Chondrichthyes ballerino Woppa Gangastai*  
*Remora (del dito pollice) della crosta terrestre*  
*Il mio vendicatore di notte*  
*Rinoceronte lingua da camaleonte*  
*Insetto che non mi piace*  
*Pippi Tirez*  
*Il pesce che cammina*  
*Larva di Müller che ha trovato l'amore*  
*Aspirator*  
*Orso mangia Isis*

In 23 casi fra quelli riportati nell'*Atlante* i ragazzi dell'atelier oltre a dare un titolo raccontano, scrivendo direttamente all'interno del disegno, che cosa fa il loro animale. Sono testi descrittivi o narrativi di forte espressività, spesso caratterizzati da frasi frammentarie, a volte ellittiche, con errori ortografici e morfologici, e incredibili invenzioni linguistiche. Ne riporto alcuni:

IO SONO IL CAPO DEL PLAVATERNIA CHE MI PROTEGGE  
DA VITTORIO BARALE  
(Questo Plavaternia) è grande e quindi divora più di 196mila per-

sone sopra tutto Vittorio Barale che mi picchia nel collo e nella schiena, mi chiama ghiacciolo, mi ruba i soldi e mi fa gli sgambetti di nascosto e io caposcivolo

#### IL RE DELLA MORTE

Il RE della Morte è grande 60050048 mt.

RE non è REGGIO EMILIA (!)

(Ha una) furua che esplose nelle sue unghie a punta paralera (che sono) nachere scuarcianti (e) scuarciano la carne.

(Lo chiamano anche) Chauliodus Sloaneistomias Boa Anadiade, (è) una nimale sconosciuto asasino combinato di animali asasini di diversa potenza.

(Ha un) craneo aperto sanguinato (e un) colo d'acciaio di dinosauro raro al/mondo.

(È ricoperto da) scuama di pesce, fusione di pesce e dinosauro (e da) scuama di rucertola fusione unità 2.

(Dalla zampa fa uscire) Accidobrasivo.

Avertense per la spece umana: è morrtale

#### ATTACHISTA/DEL CANILE MANGIA I MAFISTI E POLIZIOTTI E RUE RUE

L'Attachista ha il vel(e)no perche (è un) mangiaserpenti

#### TRITATORE DI UOMINI TERRA MARE A CACCIA NELLE BANCHE DI MILANO CENTRALE

(Il tritatore ha gli) occhi di naso, una doppia zanna a uncino sulla zampa (e) un marchigenio di denti agiao puro in bocca (con cui) suchia un uomo.

Nella coda aspira l'aria per respirare sulla terra.

#### IL FARCHIO DEL SUD

(Il Farchio del Sud) è l'evoluzione della paura: va a caccia di Marco e Jacopo (Miei mortali nemici che mi chiamano BOSS Bambino Obeso Senza Speranza) e li fa vivere nei loro stessi incubi

Il testo è quello che compare nei disegni con, tra parentesi, alcune integrazioni concordate dal curatore del volume e Santiago Mora, che così giustifica questi interventi minimi:

Quella di trasformare tutte le scritte che si trovano sui disegni pubblicati nelle tavole in testi è una scelta che ho condiviso con Marco [Belpoliti]. Per me era importante mettere in rilievo l'aspetto narrativo del lavoro in atelier. Tecnicamente ho riportato tutte le scritte originali dei disegni, poi nelle parentesi ci sono le mie aggiunte che sono interlocuzioni, congiunzioni, soggetti sot-

tintesi e compagnia bella, per dare discorsività alle didascalie e trasformarle in testo. Questo mi è stato ispirato da ciò che succede in atelier dove le didascalie nascono molto spesso da discussioni, racconti poi ridotti in didascalie per sintesi schematico-scientifica. Partendo dal presupposto che noi siamo la: Libera Università dell'Atelier dell'Errore-dipartimento di Oltre-Zoologia, i disegni nascono con l'intento di essere sempre assimilabili a tavole comparate di un ipertesto volatile che si crea e ricrea ogni giorno in atelier. Disegni e video ne prolungano l'esistenza e li rendono tramissibili, condivisibili<sup>23</sup>.

Siamo di fronte a un linguaggio fortemente espressivo peculiare a tanta letteratura per ragazzi<sup>24</sup> o dei ragazzi, a partire dai sorprendenti neologismi. Ci sono parole macedonia (costruite tutte in modi differenti) come *RagnoFerro*, *ScoiattoMotosega* o l'arguto *TorinoCeronte* (degnà dei giochi verbali di Joyce) o il corrosivo *Accidobrasivo*; neologismi costruiti con suffissi incongrui come *Attacchista* (attaccante + *ista* come in autista), *Squalatore* (squalo + *ore* come in violentatore), *Mafisti* (mafiosi + *isti* come in fascisti); neologismi puri come il *Rabbiometro* che misura i gradi di rabbia o il *Corno Tauro*; verbi inventati che descrivono dettagliatamente l'azione con un solo termine che ne raccoglie due come *Caposcivolo* (scivolo e mi ribalto) o *Incapula* (incapsula, o blocca il capo). Ci sono poi espressioni figurate particolarmente espressive come la remora che *Ingobba i gorilla* o polisemiche come la *Mosca cieca*. Si notano alcuni ipercorrettismi nella coniugazione verbale (*Divorisce*, *Si rincarnisce*) e trascrizioni fonetiche di termini stranieri (*Cracher mangia Cirlider pon pon*). Interessanti alcuni acrostici, con i quali i "nominatori" riescono a creare anche giochi ironici: nel *Re della morte* si dice subito che *RE non è REGGIO EMILIA*; *Remora AdE* è la Remora dell'*Atelier dell'Errore*; «BOSS» sta invece per l'offensivo «Bambino Obeso Senza Speranza». Ancora più ricco e articolato è l'elenco degli errori di scrittura. Alcuni sono i tipici errori ortografici dei bambini (e forse non solo dei bambini) italiani come *Giente*, *Arrabiato*, *Scuarciare*, *Subbacui*, *Cechi*, *Zanpe*, *Cirquito*, *Quore*, *Inqubo*; altri sembrano disgrafie dovute a disturbi neurologici specifici come *Palarela* per 'Parallela' o *Furia Uschura*, anziché 'Oscura', *Agiaio* anziché 'Acciaio', *Ocho*, anziché 'Occhio', *Velno* anziché 'Veleno'. Alcuni errori sembrano essere determinati dalle influenze della dizione dell'italiano regionale parlato in Emilia (*Avertense*, *Suchia*), altri dovuti a semplice "sbadataggine", ma interessanti perché creano delle diverse possibili interpretazioni della frase, come *mare* anziché 'madre'. Ci

sono forzature della morfologia quando si declina al femminile un aggettivo riferito a un sostantivo maschile (*Animale scheletro tutta ossa; Animale vendicatrice*); collocazioni anomale (“*La medusa... attira gli uomini da portare nell’aldilà di sotto terra*”); uso scorretto di congiunzioni che rendono ambiguo il senso della frase (*Animale che fatica a mangiare la testa di una persona, neanche le ossa, neanche le gambe*); ricorso al che polivalente (*Le pelli sembrano montagnine che ci passano le persone*). Frequente è la mancanza di segni di interpunzione. Particolarmente espressivo l’uso dei nomi propri (*Io sono il capo del Plavaternia che mi protegge da Vittorio Barale*).

Si è indugiato su questa descrizione, perché del tipo di deviazioni dalla norma del testo dovrebbe essere consapevole (e preoccupato) un eventuale traduttore. È evidente che lo scopo per cui la traduzione è fatta è determinante nelle scelte traduttive. I disegni, i loro titoli e le loro didascalie possono essere oggetto di uno studio psicoanalitico o psichiatrico specifico. In quel caso forse gli errori ortografici potrebbero essere molto marginali e venire trascurati dal traduttore, il quale potrebbe inserire eventualmente delle note a pie’ di pagina per spiegare il tipo di errore, il lapsus, il neologismo ecc., dando così al terapeuta un’indicazione analitica anche delle deviazioni dalla norma che potrebbe essere utile studiare come segni di un disagio particolare. Uno scopo diverso è quello per cui questi titoli sono stati tradotti nel 2015. I disegni dovevano essere esposti in una mostra allestita in centro a Milano, in una ampia palazzina, in concomitanza dell’Expo sul cibo. Provocatoriamente, ribaltando la prospettiva dell’Expo, la mostra fu intitolata *Uomini come cibo*, a sottolineare la forza “vendicatrice” di questi animali protettori dei ragazzi dell’*Atelier*. La traduzione dei titoli in inglese sarebbe stata utilizzata nella mostra.

Si è detto della complementarità dei titoli, delle narrazioni e del disegno che insieme costituiscono il testo creativo dei ragazzi dell’*Atelier*, e insieme ne determinano la qualità estetica. Nel momento della fruizione dell’opera, il titolo, che in italiano è così espressivamente potente grazie anche alle deviazioni che abbiamo indicato, morirebbe se fosse normalizzato e magari spiegato. Quando si legge Dante in un’altra lingua o Shakespeare in italiano si spera sempre di non leggere semplicemente delle “parafrasi” o delle “note”, ma un testo vivo, che, almeno un po’, respiri. La morte o neutralizzazione del titolo farebbe del male anche al disegno. Lo scopo della traduzione determina le strategie, il progetto guida le scelte.

Se si considerano i diversi errori come vincoli ai quali è necessario trovare inderogabilmente una soluzione corrispondente (per tipo di errore, ad esempio) credo che si vada poco lontano, e che il testo che ne deriverebbe risulterebbe talmente deviante da essere completamente privo di energia. Un errore ortografico come *Giente*, ad esempio, non credo sia impossibile da trovare nelle pagine dei quaderni dei ragazzi italiani, ma un *mispelling* di *People* in inglese sarebbe insolito. L'unico plausibile potrebbe forse essere *Peep*, ma *To peep*, in inglese, significa 'Sbirciare' e potrebbe portare da tutt'altra parte. Così un ipercorrettismo come *Divorisce* è possibile perché l'italiano è una lingua flessiva, che prevede la coniugazione dei verbi in tre diverse coniugazioni. Così "Capisce" si può sovrapporre a *Divora/divorisce*. Come si può rendere questo errore in inglese, che è lingua prevalentemente isolante<sup>25</sup> e che, al presente indicativo, dispone solo delle marche per la terza persona singolare? Qui varranno soprattutto i piccoli artifici che l'esperienza del traduttore artigiano può suggerire, insieme alla pazienza e alla lentezza necessarie e proprie del lavoro artigianale, alla luce, per dirla con Franco Buffoni, di una avveduta e rigorosa *teoria soft della traduzione*<sup>26</sup>. D'altronde, guardando anche i disegni e osservando il lavoro dei ragazzi dell'*Atelier* si rimane colpiti dalla minuziosa dedizione con cui realizzano le loro opere, degna dei più scrupolosi artigiani orafi o dei miniaturisti. Credo che a poco servano in questo caso le liste di occorrenze, le statistiche e gli elaboratori elettronici. Come ci ricorda il neurobiologo Lamberto Maffei: «il cervello è una macchina lenta e (il) desiderio di emulare le macchine rapide create da noi stessi diventa fonte di angoscia e di frustrazione, mentre come scriveva Goethe, la felicità suprema del pensatore è sondare il sondabile e venerare in pace l'insondabile»<sup>27</sup>.

Si compenserà in un altro luogo del testo se in un certo punto non si riesce a ricreare una figura o un "errore" analogo; si utilizzerà un altro tipo di errore o si costruirà un neologismo se la grammatica della lingua di arrivo non contempla quella norma (*Vendicatore di notte che divorisce* diventa *Dievours*); si ricondurranno alla norma errori ortografici che nella corrispondente parola in traduzione sarebbero improbabili e del tutto artefatti (*Giente, People*); si lasceranno termini in italiano con, tra parentesi, piccole spiegazioni intertestuali: «BOSS Bambino» (*Child*) «Obeso» (*Obese*) «Senza» (*Without*) «Speranza» (*Hope*); ma soprattutto si cercherà di mantenere la forza leggera, ma a volte anche cupissima, dell'invenzione lessicale (*Lo squalatore sessuale* potrebbe diventare un *Sexual Sharkist* e l'*Attacchista del canile* un *Dog Pound Attackerist*),

se possibile la connotatività e le allusioni (*Mosca cieca che combatte Matteo che picchia la gente e soprattutto me* diventa *Blind fly bluffing and fighting Matteo who beats people and especially me*, dove *Mosca Cieca* è senz'altro una mosca non vedente, ma in italiano richiama immediatamente anche al gioco dei bambini, *Man's blind bluff*, in inglese) e il ritmo essenziale (*Isopode Fango e Sangue mi dicono mongoloide e io reagisco e mi difendo*, *Isopod Mud and Blood they call me mongoloid and I reakt and defend myself*). Ecco alcuni altri titoli degli animali riprodotti nelle tavole, suddivisi secondo la partizione dell' *Atlante*:

#### HADES

The Huge Iron-Spider from Curnasco

*The King of Death*

*Catoblepas nourishing himself with the tender parts of children*

*Killer Worm eating all those who cross the sea*

*Phoenix who at night punishes Davide who beats up children*

*Fat Bubble Worm*

*Remora AoM*

*Himus Hirtus Circumnavigation Bus walks on the bottom of the sea*

*Scaring Black Menblender going to break into the new Jeep Renegade*

*Trapus Murtorus, they say that it is a Guardian sent by God to devour poor useless souls*

*Sexual Sharkist kissing its own wounds*

*Torture Bone Carniferous*

*Utopia's Pure Evil Revenge*

*I'm the boss of the Plavaternia who protects me from Vittorio Barale*

*Blind fly bluffing and fighting Matteo who beats people and especially me*

#### WATER

*Relative-Eating Bone-Grinder*

*Jellyfish with mouth of an Afterworld Lucifer*

*Night Fury Whispering Death*

*Nacked Men Biter*

#### EARTH

*Pangolin vomiting to attract the attention of a female*

*Spalax Leubon who took my sister*

*Female Avanger attracting males with the external part of her uterus*

*LandSea Mangrinder hunting in the Banks of Milano Centrale*

*Cracker eating cheerleeder pompom*  
*Animal struggling to eat the head of a person*  
*Dog Pound Attackerist eats Mafists and Policemen and RueRue*  
*Isopod Mud and Blood they call me Mongoloid and I reakt and*  
*defend myself*  
*It kills Women*  
*Zooflagellate vs Federico my bitter enemy*  
*Remora with musical notes*  
*ChainsawSquirrel*

AIR

*Antirogre Bronchiolosaurus*  
*The Popebird's Nasty Stepbrother*  
*The Supreme Vengeant*  
*Jellyfish-dragon with balls on its head*  
*Electric Flying Animal hunting for the doctor who killed MJ with*  
*medicine*  
*Weak animal like a whiner child*  
*Southern Pharkus*  
*Night Avenger dievours classmates I get close and they go away*  
*and say I stink*

Ed ecco la versione di un paio di testi scritti dai ragazzi dell'*Atelier* dentro ai disegni rispettivamente della *Plavaternia* e di *The King of Death*:

(This *Plavaternia*) is big and so devours more than 196 thousand people first of all Vittorio Barale who beats me on my neck and on my back, he calls me popsicle, steals my money and trips me secretly and I tipslip.

The KING of Death is 60050048 mts big.  
RE (in Italian: King) is not Reggio Emilia (!)  
(He has) a furee that explodes in his palarel pointed nails (which are) ripping castanets (and) rip the flesh. (They also call him) *Chauliodus Sloaneistomias Boa Anadriade*, he is an unknown nimal kiler combined of kiler animals of different power. He has a bleedded open skul (and a) steel nek of a rare in the world dinosaur. (He is covered) by fish scale, fusion of fish and dinosaur (and by) rizard scale fusion unity 2. (He expels) abrasiveacid (from his paw). Warnings for human spesces: he is deaddly

Ritmo, leggerezza, allusività sono fra gli aspetti di una lingua quelli più difficili da cogliere o da razionalizzare: un madre lingua li avverte, li sente, spesso li utilizza con naturalezza. Insieme all'umorismo e all'evasione intenzionale della norma, sono tuttavia quelli più difficili da riprodurre in una lingua

acquisita. Nel caso particolare di questa traduzione mi sono trovato a dover tradurre testi a loro modo “estremi”<sup>28</sup> in una lingua straniera: non dall'inglese all'italiano, come di solito avviene, ma dall'italiano all'inglese. Il lavoro è diventato sin quasi dall'inizio lavoro collaborativo, “relazionale” nello spirito dell'atelier: fondamentale è stata la consulenza di Thomas Simpson e Marc Silver che, con la loro “sensibilità linguistica”<sup>29</sup> e i colpi di lima, hanno alleggerito e dato ritmo e tono alle prime traduzioni. Tutto questo per rimarcare che la traduzione editoriale non è un atto che si consuma in solitudine, «sotto una campana di vetro o in un laboratorio asettico»<sup>30</sup>, ma un processo al quale partecipano più attori: il traduttore, i consulenti (editor o revisori), ma anche il committente, con i suoi tempi (a volte conflittuali con le esigenze di lentezza e ponderazione e revisione che la traduzione di testi particolari come questi imporrebbe), con l'importanza che attribuisce (o non attribuisce) all'atto del tradurre, e con le finalità e lo scopo per cui richiede che la traduzione sia fatta.

La lingua dei titoli e delle didascalie dell'*Atlante di Zoologia profetica* è espressiva per i neologismi, i nomi propri, le espressioni idiomatiche utilizzate, le figure, i giochi di parole, ma anche per gli “errori” e per il ritmo, a volte secco ed economico, a volte un poco più disteso, ma sempre puntuale e pungente come gli epigrammi. Per tradurre i titoli e le didascalie credo che sia essenziale trattarli con la stessa cura artigianale con cui Terrinoni e Pedone hanno operato sul *Finnegans Wake* di Joyce o la Cavagnoli su *Huckleberry Finn*. Anche quelli dell'*Atelier dell'Errore* sono testi unici, pieni di energia, con una forte valenza estetica. Dunque duro lavoro sul *source text*, rigore nell'individuare i vincoli intratestuali, ma anche disponibilità a lasciarsi contaminare da quella “energia dell'errore”, che è indispensabile, come diceva Tolstoj, per “adempiere al proprio dovere” di scrittori e, nel nostro caso, di traduttori.

## Note

---

<sup>1</sup> G. L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 293-4.

<sup>2</sup> R. G. Capuano, *111 errori di traduzione che hanno cambiato il mondo*, Viterbo, Stampa alternativa, 2013.

<sup>3</sup> Per un'indagine recente sulla traduzione dall'inglese all'italiano si veda M. Bertuccelli Papi, *Prima di tradurre. Note sui vincoli strutturali, concettuali, culturali nella traduzione dall'inglese all'italiano*, Pisa, Pisa University Press, 2016; per una bibliografia orientativa generale si veda G. Hansen, *Translation Errors*, in *Handbook of Translation Studies*, ed. by Y. Gambier and L. van Doorslaer, Amsterdam, John Benjamins, 2010, vol. 1, p. 385-8.

- 
- <sup>4</sup> Per un'utile descrizione della filiera editoriale e delle dinamiche fra committente, traduttore, revisori editoriali si vedano A. Di Gregorio, *Vademecum del traduttore*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri – AITI, 2014; D. Petruccioli, *Traduttori vs revisori*, «Zibaldone. Estudios Italianos», vol. V, n. 2, 2017.
- <sup>5</sup> La distinzione tra etica e deontologia nell'atto del tradurre è naturalmente questione assai complessa, si vedano L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano, Vallardi, 2003, p. 165-71; F. Nasi, *Specchi comunicanti*, Milano, Medusa, 2010, p. 65-84.
- <sup>6</sup> G. L. Beccaria, *Op. cit.*, p. 294.
- <sup>7</sup> J. Joyce, *Finnegans Wake, Libro terzo, Capitoli 1 e 2*, tr. it. e cura di E. Terrinoni e F. Pedone, Milano, Mondadori, 2017, p. 2.
- <sup>8</sup> *Ivi*, p. 3.
- <sup>9</sup> J. Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*, «La Nación», Mayo-Junio 1937, ora in *Obras Completas. Tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 427-48.
- <sup>10</sup> M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, tr. it. G. Musumarra, Milano, Rizzoli, 1964, p. 11.
- <sup>11</sup> M. Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, New York, C. L. Webster, 1885, p. 17.
- <sup>12</sup> M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, tr. it. G. Culicchia, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 13.
- <sup>13</sup> M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, tr. it. F. Cavagnoli, Milano, Mondadori, 2010, p. 5.
- <sup>14</sup> E. Terrinoni, *Per un Ulisse democratico*, in *Tradurre. Pratiche Teorie Strumenti*, a cura di G. Petrillo, Bologna, Zanichelli, 2017, p. 36; per un'analisi dei problemi traduttivi di alcuni "errori" in Joyce si veda E. Bindervoet, et al., *The Polylogue Project. Errors: Lost in Translation*, «Scienza Traductionis», n. 12, 2012, p. 165-204; per l'incipit di Twain si veda F. Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 79-86.
- <sup>15</sup> M. Belpoliti (a cura di), *Atlante di zoologia profetica. Prophetic Zoological Atlas*, Mantova, Corraini, 2016.
- <sup>16</sup> <http://atelierdellerrore.org/books.php> (accesso effettuato in data 26 giugno 2017).
- <sup>17</sup> C. L. Candiani, *Sbaglio*, in M. Belpoliti, *Op. cit.*, p. 188.
- <sup>18</sup> L. S. Mora, *L'atelier dell'errore*, «Doppiozero», 23 gennaio 2013, <http://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/l%E2%80%99atelier-dell%E2%80%99errore> (accesso effettuato in data 25 giugno 2017).
- <sup>19</sup> G. Di Napoli, *Segni*, in M. Belpoliti, *Op. cit.*, p. 202.
- <sup>20</sup> V. Sklovskij, *L'energia dell'errore*, tr. it. M. Di Salvo, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 14.
- <sup>21</sup> A. Anedda, *Bestiario*, in M. Belpoliti, *Op. cit.*, p. 47.
- <sup>22</sup> G. Celati, *Leggere e scrivere*, in *Racconti impensati di ragazzini*, a cura di E. De Vivo, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 31.
- <sup>23</sup> Da una lettera privata di Luca Santiago Mora all'autore del presente saggio.
- <sup>24</sup> Vedi B. J. Epstein, *Translating Expressive Language in Children's Literature*, Oxford, Peter Lang, 2012.
- <sup>25</sup> M. Bertuccelli Papi, *Op. cit.*, p. 18.
- <sup>26</sup> F. Buffoni, *Per una teoria della traduzione letteraria*, in *Il traduttore visibile. Rime e viaggi*, a cura di T. Zemella e S. M. Talone, Parma, MUP, 2015, p. 13-27.
- <sup>27</sup> L. Maffei, *Elogio della lentezza*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 13-4.
- <sup>28</sup> F. Nasi, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- <sup>29</sup> Sull'importanza dello *Sprachgefühl* in ambito traduttologico si veda B. Ivančić, *Manuale del traduttore*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016, p. 63-81.
- <sup>30</sup> G. Petrillo, *Op. cit.*, p. 2.



ELEONORA PINZUTI

*Proust, il genere e l'inversione della retorica\**

Sapevo che non soltanto tra opere diverse,  
nella lunga serie dei secoli,  
ma perfino in seno a una stessa opera  
la critica gioca a ricacciare nell'ombra ciò  
che da troppo tempo brillava, e farne uscire  
ciò che sembrava votato all'oscurità definitiva.

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto, I Guermantes*

*Le incoerenze (volute) della retorica*

*À la recherche [du temps perdu]* has remained into the present the most vital center of energies of gay literary high culture, as well as of many manifestations of modern literary high culture in general [...]. It offers what seems to have been the definitive performance of the presiding incoherences of modern gay (and hence non gay) sexual specification and gay (and hence non gay) gender [...]<sup>1</sup>.

Così Eve Kosofsky Sedgwick in *Proust and the Spectacle of the Closet*, uno dei capitoli più densi del suo *Epistemology of the Closet*. Voglio soffermarmi subito su una parola, *incoherences*, per provare a trarne una sorta di strategia operativa intorno a quel “tema omosessuale” che Proust fu il primo a “cristallizzare”, per usare (non a caso) il termine stendhaliano<sup>2</sup>: a renderlo cioè tematicamente stabile<sup>3</sup> e “dicibile” all’interno dell’orizzonte ricettivo. Si può infatti affermare che fu Proust a instaurare una sorta di “tradizione figurativa” del personaggio omosessuale e, insieme, di “possibilità del tema”<sup>4</sup> che, dopo di lui, acquisterà una sorta di “licenza” e una precaria “prevedibilità” descrittiva all’interno delle categorie narrative. Quando però Proust tipicizzò l’omosessuale in quanto tale (*Der Tod in Venedig* infatti metaforizzava estasi ed estetica nella visione del giovane psicagogo Tadzio), proprio per la sua scabrosa novità, fu solo grazie ad uno studiato “dispositivo dell’incoerenza”, cioè dalla produzione di due retoriche e dunque di due funzioni (di *persuasion* e di *dissuasion*) diverse e contrapposte, che Proust poté inserire un tema così indicibile all’interno della *Recherche*, rendendolo “potabile” ad un pubblico tanto impreparato. Questa modalità duale – che cercherò di esporre – è centrale non solo per la possibilità di

trattazione dell'*amour du même* in Proust, ma anche come movimento di dicibilità dell'intera *Recherche*.

Se del resto Antoine Compagnon, nel suo *Proust tra due secoli*<sup>5</sup>, ha usato come grimaldello euristico proprio il dualismo, quell'«entre-deux» richiamato da Proust stesso per giustificare la motivazione strutturale dell'intera *Recherche*<sup>6</sup>, io vorrei utilizzarlo per mostrare come Proust riesca a creare una discorsività (omo)sessuale e addirittura *queer*<sup>7</sup> agli inizi del XX secolo, negli anni cioè in cui la morfogenesi dell'invertito assumeva i contorni della fissità patologica. L'operazione riesce perché Proust inscena e incide nell'opera una doppia retorica e quindi due funzioni di persuasione (solo) apparentemente incoerenti: la prima, istoriata sulla pelle del testo, è quella nota e culturalmente condivisa, tramite la quale Proust “fustiga” il “vizio omosessuale” e ne descrive i contorni “morbosi”; l'altra, di segno opposto, è rimasta invece latente e pressoché invisibile “sotto” il dettato, tanto da passare inosservata ad eserciti di validissimi interpreti, ed è quella che infine si rivelerà essere uno dei *τέλῳι*, delle finalità dell'interno romanzo: la decostruzione della versione patologica della omosessualità. L'operazione è questa: Proust, a questa altezza testuale, si fa apparentemente portavoce della visione patologica e moralizzante della società borghese di fine Ottocento per poter poi, nella durata del romanzo, esporre una visione opposta. Funziona. Gide, i cui errori nella comprensione dell'estetica e dell'officina proustiana sono per altro ben noti, si fa irretire dal brano proustiano che apre *Sodoma e Gomorra* e scrive in una lettera-recensione proprio a Proust del 3 maggio 1921 che

Proust fa del “vizio” una descrizione più stigmatizzante di qualsiasi invettiva [...]. Se qualcosa potrà guarire un invertito sarà proprio la lettura di queste pagine, che gli faranno sentire la propria autoriprovazione, che vale infinitamente di più della riprovazione dell'autore. [...] avete fatto bene a presentare in primo luogo l'uranismo sotto il suo aspetto più revoltante, in modo da escludere subito e di primo acchito, agli occhi dei lettori, ogni sospetto di corritività da parte vostra<sup>8</sup>.

Eppure proprio Proust lo stigmatizzatore afferma in *Albertine scomparsa*, verso la fine della *Recherche*, cioè vicino alle rivelazioni delle “verità”: «Personalmente ritenevo del tutto indifferente, dal punto di vista della morale, che si trovasse il proprio piacere con un uomo o con una donna, e sin troppo naturale e umano che lo si cercasse là dove si poteva trovarlo»<sup>9</sup>.

Ora, la domanda da porsi è la seguente: come ha potuto funzionare per un secolo questa macroincoerenza testuale? Perché la ricezione di Proust ha continuato a definirlo come il maggiore sostenitore dell'inversione patologica? E soprattutto, con quali strumenti testuali e ipotestuali Proust è riuscito a produrre una di-versione del significato che è ora di smascherare?

Se ci raffiguriamo il testo come un campo di forze e non come una blanda pianura offerta al nostro sguardo, risulta evidente che, nel momento stesso in cui all'interno della narrazione si attiva la rappresentazione di una "eccentricità tematica" quale era allora l'omosessualità (con tutte le conseguenze in termini di eccedenza dal repertorio del dicibile), ecco che per "persuadere" un lettore impreparato è necessaria una controforza (un "contrafforte", per richiamare la metafora delle cattedrali), cioè un "dispositivo di contenimento" che Proust adotta come *mascarade*, pena l'assoluta improponibilità dell'argomento<sup>10</sup> e l'implosione dell'intero progetto-opera a cui erano affidate le "verità" della vita e dello stile<sup>11</sup>. Infatti se «l'autore ha un pubblico solamente nella misura in cui questo può sperimentare la sua opera, ovvero può comprendere quanto ascolta o legge»<sup>12</sup>, quell'autore che tocchi "punti di criticità" eccedenti l'«insieme fisso di risposte e di valori ortodossi»<sup>13</sup> condivisi dai lettori, deve apparentemente piegarsi all'ovvietà della *δόξα* e al tempo stesso produrne una "sub-versione", cioè una versione prodotta dalle proprie convinzioni e dalle proprie istanze rappresentative.

Analizzerò dunque il problema della *performance* "retorica" (e testuale) di Proust sul tema omosessuale (sul tema dell'"inversione" appunto) come "inversione" di una prima testualità prossèmica, andando ad indagare le "inversioni testuali" con cui Proust rende narrabili e dicibili agli inizi del Novecento l'omosessualità e il *gender*. Se infatti la retorica proustiana produce, attraverso l'atto patente del dire, il rilievo primitivo (e prospiciente) della trama conosciuta da tutti, nel "rovescio" di quella stessa tessitura è possibile, a mio avviso, rintracciare una costante inversione dei dati e dei giudizi con cui si veicola la prima rappresentazione del tema (omo)sessuale che ha segnato la ricezione proustiana.

La tenuta epistemologica e le implicazioni di questa inversione, come di tutto il metodo sperimentale della *Recherche*, diluite *dans le temps* del racconto, sono visibili infatti solo con il «telescopio» (per usare un noto richiamo proustiano)<sup>14</sup> e fanno parte proprio di quelle «grandi leggi»<sup>15</sup> che motivano l'intera

struttura narrativa ed epistemologica di uno dei capolavori della modernità e forse di ogni tempo.

È lì infatti, nella “durata”, che Proust “inverte l’inversione”, e tratta, da omosessuale nel *closet* (dunque da spia<sup>16</sup>), lo scottante tema delle (omo)sessualità che tanto incideva sulla sua esperienza e sulla sua stessa vita. Proporrò dunque una lettura “invertita” rispetto a quella classica (e canonizzante) che vede in Proust il creatore degli uomini-donna<sup>17</sup>, mostrando come il messaggio vada invece verso la destrutturazione della fissità duale dei generi (maschile vs femminile) e verso quei raddoppiamenti morfologici e metaforici che i generi producono, in una visione assolutamente post-moderna e *queer*. Cercherò anche di evidenziare come questa inversione arrivi ad interpellare, nel romanzo, anche la descrizione e l’epistemologia del cosiddetto “orientamento sessuale” che si presenta nella *Recherche* mutevole e multiforme, assai lontano dalla fissità ottocentesca e molto vicino alle attuali filosofie sui “Sexuality Studies”, andando a lambire – come vedremo – finanche la soggettività eterosessuale del *je*. Proust infatti offre una “in-ersione” della inversione medica e patologica di cui era *malgré lui* in-formato nella Parigi della *belle époque*: nel darne, retoricamente, una versione invertita Proust modifica e inverte quegli stessi paradigmi ottocenteschi sulla omosessualità di cui è stato per lunghissimo tempo considerato quasi un mentore e, certo erroneamente, un corifeo.

Del resto, se «il contenuto della visione umana è sempre stato esprimibile solo attraverso un insieme di già-fabbricate forme semplificatrici»<sup>18</sup>, cioè quelle «credenze fondamentali che stanno alla base delle rappresentazioni mentali di un gruppo sociale»<sup>19</sup>, Proust aveva a disposizione per la sua rappresentazione (per la sua *performance*) una “figura culturale” dell’omosessualità, quella della *race maudite, anima muliebris in corpore virili inclusa*, che godeva allora di sostegno scientifico e “morale”: proprio in quegli anni nasceva infatti il “personaggio-omo(sessuale)”<sup>20</sup> ricordato da Foucault. L’apparire sulla scena sociale di una sorta di nuova “speciazione”<sup>21</sup> produrrà necessariamente una matrice descrittiva che si riverbererà di lì a poco anche nella testualità. La produzione dunque di un “modello metaforico” (e “disforico”), era in sostanza uno dei pochissimi protocolli di dizione allora consentiti intorno al tema omosessuale<sup>22</sup>.

Si tratta, quindi, anche per Proust «di un insieme di azioni attivate dalla legge, l’accumulazione e la dissimulazione citazionale della legge che produce effetti materiali, la necessità vissuta di quegli effetti e, ancora, la contestazione vissuta di quella necessità»<sup>23</sup>. Infatti questo *κοινός τόπος* è solo un primo canale

di comunicazione che contiene, immediatamente sotto la superficie, una funzione sotto-discorsiva, una sua “contestazione”. Proust, da spia omosessuale nel mondo eterosessuale, produce due diversi tipi di messaggi: mentre quello retorico (e linguisticamente orientato ai lettori del tempo, dunque, diremmo oggi, omofobo<sup>24</sup>) occhieggia al lettore «co-giudicante» sprezzando l’omosessualità, quello sotto-discorsivo è invece rivolto al lettore «co-produttore»<sup>25</sup>, omosessuale o, quantomeno, bisessuale/*gay friendly* che coglie (da spia a sua volta) i segnali nascosti. Questa bi-focalità espressiva, se ricade sul fruitore del messaggio, cioè sul lettore, non può quindi che coinvolgere anche il fautore dello stesso, l’autore, instaurando di fatto, accanto al narratore modello, una “seconda soggettività”<sup>26</sup> autoriale rimasta, mi pare, latente nelle pieghe di sartoria del testo proustiano<sup>27</sup> e che andremo a rivelare all’interno di queste righe.

Del resto, quello che interessava a Proust intorno al tema (omo)sexuale (e non solo) era una rinnovata “visione del mondo” («il mondo [...] non è stato creato una volta, ma tutte le volte che è sopraggiunto un artista originale [...]»<sup>28</sup>) che agisse come «un mezzo di verifica intersoggettiva che fa appello alla scrittura testuale come *medium* sociale e come valore pubblico»<sup>29</sup>. Ottenendo la «*persuasione* degli interlocutori»<sup>30</sup> Proust modificava la «pensabilità del mondo»<sup>31</sup> e, di conseguenza, le stesse «“condizioni di possibilità” di un determinato fenomeno registrato nel corso della lettura»<sup>32</sup>. Proust, come l’ottico di Combray già ricordato in nota, vuole offrire al lettore una visione di-versa della realtà e della omosessualità, creando un *camouflage* con i segni e col gioco del rovescio:

L’opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso. [...] altre particolarità possono, come l’inversione, far sì che il lettore abbia bisogno di leggere in un certo modo per leggere bene; l’autore non se ne deve offendere ma, al contrario, lasciare al lettore la più grande libertà, dicendogli «Guardate voi stesso se vedete meglio con quella lente, con questa, con quest’altra»<sup>33</sup>.

Di fatto, la questione è dolorosamente semplice: quando Proust pubblicò *Dalla parte di Swann*, sapeva bene (assieme a Forster, che infatti dedicò l’autocensurato *Maurice* a un «happier year»<sup>34</sup>) che nel 1913 non c’era quell’«insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto po-

tenziale»<sup>35</sup>. La “testualità possibile”<sup>36</sup> viene dunque collocata a una certa profondità dalla superficie del testo: Proust stesso affermò, infatti, che «la realtà da esprimere risiedeva, ora lo capivo, non nell'apparenza del soggetto, ma a una profondità dove tale apparenza importava ben poco»<sup>37</sup> poiché il lavoro dell'artista (e di chi decrittava il testo) è proprio «cercar di scorgere sotto la materia, sotto l'esperienza, sotto le parole, qualcosa di diverso»<sup>38</sup>. Proust rivela dunque una delle sue strategie quando afferma che «le apparenze, una volta osservate, hanno bisogno d'essere tradotte e, spesso, lette alla rovescia»<sup>39</sup>.

### *In-versione I. Proust queer*

Se è oramai acquisito il proteismo dei personaggi proustiani<sup>40</sup>, quegli *êtres de fuite*<sup>41</sup> la cui non-permanenza si realizza fra atto sincronico e rivelazione diacronica, credo si possano usare per l'intera *Recherche* (dunque anche per il tema omosessuale che vi è inscritto) proprio le parole che Proust mette in bocca a Saint Loup ne *Il tempo ritrovato* a proposito della teoria delle battaglie: «ecco che la diversione, allora, può divenire l'operazione principale»<sup>42</sup>.

L'intero romanzo non è infatti, in un certo senso, che questo: una continua “diversione”<sup>43</sup> e al tempo stesso un *site of struggle* dove «“l'interpretare”, il “decifrare”, il “tradurre”, costituiscono [...] il processo stesso di produzione»<sup>44</sup> del testo, creando una “dissipazione” (termine proustiano) del tempo e dei segni, una «endlessy mutating token of non-assimilation»<sup>45</sup> di qualsiasi dato di realtà: quella creazione infinita e continuamente rinnovata che crea l'effetto *loop* interno alla *Recherche*<sup>46</sup>.

«Siate sincero, amico mio, voi stesso mi avevate esposto una teoria sulle cose che esistono solo grazie a una creazione perennemente rinnovata»<sup>47</sup>. Così il barone di Charlus durante una conversazione con l'io narrante nel volume che chiude la *Recherche*, *Il tempo ritrovato*. Narratologicamente siamo vicini alla soglia del palazzo dei Guermantes dove si svolgerà la famosa *matinée* delle rivelazioni. Né pare casuale che queste parole siano messe in bocca come “traccia” proprio a quel barone di Charlus che è incarnazione testuale del concetto di metamorfosi soggettiva e percettiva del personaggio: basti pensare ai vari mutamenti del barone, dalla sua prima apparizione accanto ad Odette, nel parco di Tansonville, all'ultima<sup>48</sup>, che lascia il *je* poco prima che acceda ai rintocchi de *Il tempo ritrovato*<sup>49</sup>.

Si può dunque affermare che, in virtù di questo metamorfosarsi, il barone di Charlus è anche, auerbachianamente, “proiezione figurale” dell'intera “strut-

turalità” della *Recherche* e del suo “essere in divenire”. La sua ontologia precaria, il «carattere puramente mentale della realtà»<sup>50</sup> e degli esseri<sup>51</sup> che vi sono iscritti, produce infatti una noetica solo “temporale” e per ciò stesso precaria, sfuggente a qualsiasi velleità di stabilizzazione e di fissazione, nella certezza dolorosa che «la verità non vi è mai entrata»<sup>52</sup>. Questa duplice instabilità, dell’oggetto della conoscenza e della conoscenza in sé, coinvolge non solo il senso dell’operazione testuale e i personaggi che ne sostengono le articolazioni, ma interessa e destruttura anche il loro “statuto di genere” e lambisce il cosiddetto “orientamento sessuale”. Sebbene per quasi tutto il Novecento si sia letto Proust come il campione della teoria della inversione classica e patologica, si assiste invece, nella *Recherche*, a movimenti “diversivi” e “transitivi” che vanno a spezzare la intransitività del dualismo maschile/femminile, offrendo solo una sorta di rimasuglio “fantasmatico” della stabilità ontologica ottocentesca (in linea, per altro, con l’intera ermeneutica della *Recherche*). La produzione di un sapere insaturo, di una visione mobile dei dati di conoscenza e delle strutture della comunicazione, si lega alla percezione di una realtà frutto della sua stessa *performance*. Se del resto in Proust permangono forme attive di “idealismo”, questo avviene in funzione della possibilità di tracciare “forme di pensabilità della molteplicità”. La soggettività diffusa (i diversi “io” dei personaggi della *Recherche*) evidenzia l’avvenuta frazione dell’*unus* aprendo le porte a una molteplicità già insita nel soggetto<sup>53</sup> e nelle sue aggettivazioni, a una «radical epistemological instability»<sup>54</sup>.

Si può dunque affermare che per Proust la “realtà” prospiciente altro non è che una “visione” fantasmagorica e fantasmatica, la cui forma residuale (forse più “vera”) risiede, asintotica e mai conoscibile del tutto, nel rovescio. Proprio incrinando la fissità del fenomenico e la sua prevedibilità, Proust queerizza *ab ovo* il dato della “genderizzazione”, del maschile e femminile. Non a caso, nel sogno (dunque, con il gioco del rovescio, nella realtà più vera, come dirà spesso nel romanzo), «la razza che vi abita [...] è androgina. Un uomo, dopo un istante, vi appare sotto l’aspetto di una donna»<sup>55</sup>.

Questa prima “trasposizione epistemica” appare densa di conseguenze: «poteva darsi che la conoscenza avesse, reciprocamente, l’irrealtà del sogno?»<sup>56</sup>. E i corpi?

### *Inversione II. Invertire il genere*

La *Recherche* è una intera scrittura invertita. È, innanzitutto, un giorno rovesciato: comincia la sera e finisce una mattina, durante la famosa *matinée*. Infatti, il libro inizia di notte, in una camera, mentre un *je* sulla soglia del reale attraversa la cortina bilicata del sogno/sonno e tiene, in una spettacolare *mise en abîme*, un libro in mano. Si legga: «mi sembrava d'essere io stesso quello di cui il libro si occupava»<sup>57</sup>. E infatti la narrazione finisce quando quello stesso io scopre la rivelazione del libro che deve scrivere e che forse è proprio quello che stava leggendo nel momento del famoso incipit con il quale si aprono le cortine della *Recherche*. La stessa moltiplicazione di camere da letto (di sogni), da quella iniziale a quella di Combray, dalla camera del Grand Hôtel di Balbec a quella di Doncières, fino a giungere all'ultima di Tansonville, rappresenta i “passaggi a livello” delle articolazioni narratologiche. Il sonno/sogno è l'accesso alla realtà narrativa: come nella vita di Proust, famoso angelo della notte, il rovesciamento dà senso e valore euristico all'intera opera.

Già in *Dalla parte di Swann* il curato dice all'amica di zia Léonie a proposito della sua cara santa: «La vostra patrona, per esempio, mia buona Eulalie, *sancta Eulalia*, sapete cos'è diventata in Borgogna? *Saint Éloi*, molto semplicemente: è diventato un santo. Pensate un po', Eulalie, e se dopo la morte vi trasformassero in uomo?»<sup>58</sup>. La metamorfosi dei nomi, nomi che in Proust vengono presentati come “sostanze”, intere ontologie<sup>59</sup>, anticipa dunque con cautela (siamo infatti nel primo libro) la “mutazione” delle sostanze che i nomi vanno a rappresentare. Poco dopo, nel romanzo, il mutamento di genere passa dal nome al sesso. Quando il *je* va la prima volta a Balbec, in quella “marina” che segnerà il primo incontro con il pittore Eltsir e con la realtà della visione oltre il visibile, si legge:

Così, sin dai primi giorni del nostro soggiorno a Balbec, mi era capitato di incontrare Legrandin, il portinaio di Swann e la stessa Madame Swann, trasformati, [...] l'ultima in un bagnino. [...] Madame Swann era stata seguita, nel sesso maschile e nella condizione di bagnino, oltre che dalla sua abituale fisionomia, anche da un certo modo di esprimersi<sup>60</sup>.

E proprio Odette de Crecy, che già in *Dalla parte di Swann* ci viene presentata nel dialogo canonico della *jealousie* come incline alle avventure lesbiche, compare in panni maschili in un ritratto fatto da Eltsir. In questo quadro,

che l'io narrante vede nello studio del pittore a Balbec, si legge “Miss Sacripant”, nome che proviene dall'*opéra-comique* di Gille e Duphrato in cui l'eroe maschio, guarda caso, appare vestito da donna<sup>61</sup>. Ma è nella descrizione dell'acquerello che notiamo come Proust inverta più volte non solo i caratteri sessuali della ex signora in rosa<sup>62</sup> ma, così facendo, anche l'orientamento sessuale: la lesbica Odette somiglia ad un uomo gay, nella inafferrabilità di qualsivoglia certezza:

Era – quell'acquerello – il ritratto di una giovane donna non bella, ma di un tipo curioso, con un copricapo abbastanza simile a una bombetta bordata da un nastro di seta color ciliegia; in una delle due mani, che erano infilate in mezziguanti, teneva una sigaretta accesa, mentre con l'altra reggeva all'altezza del ginocchio una specie di gran cappello da giardino, semplice schermo di paglia contro il sole. [...] *Lungo le linee del volto, il sesso pareva sul punto di confessarsi per quello di una ragazza un po' mascolina, poi svaniva, riappariva più in là, a suggerire, stavolta, l'idea di un giovane effeminato vizioso e sognatore, e di nuovo fuggiva, restando inafferrabile*<sup>63</sup>.

Si comprende qui, pienamente, il doppio gioco del travestimento, del *passing* e della in-versione performativa dei generi: il genere sessuale, e dunque anche il suo orientamento, sono “effetti performativi” (di discorso) e in quanto tali “elementi riducibili e non assoluti”.

Del resto, se Deleuze ha richiamato l'ermafroditismo<sup>64</sup> di cui Proust parla in *Sodoma e Gomorra* («quell'ermafroditismo originario di cui alcuni rudimenti di organi maschili nell'anatomia della donna e di organi femminili nell'anatomia dell'uomo sembrano conservare la traccia»<sup>65</sup>), ritengo che questa modalità di discorso, in Proust, faccia parte di una economia simbolica volta a “rodere” i margini metafisici della stabilità sessuale ottocentesca più che a ri-proporne i protocolli che già intravedeva consunti. La stessa teoria della ereditarietà dei caratteri (che serve a descrivere i Guermantes: per esempio, l'atavismo) viene usata per mostrare, quasi alla Mario Mieli<sup>66</sup>, il concetto di una molteplicità di caratteri sessuali e di sessualità multiple nei soggetti. Si legga il pezzo riguardante i due figli della signora Surgis, Arnulphe e Victurnien, descritti con compiaciuto apprezzamento:

Risplendevano delle perfezioni della madre, ma ciascuno d'una diversa. In uno s'era trasfusa, ondeggiante in un corpo virile, la regale presenza di Madame de Surgis e lo stesso sacro pallore ar-

dente e rossastro affluiva alle gote marmoree della madre e di questo figlio. Suo fratello, invece, aveva ereditato la fronte greca, il naso perfetto, il collo da statua, gli occhi immensi; così, sostanzziata di differenti doni che la dea aveva suddivisi, quella duplice bellezza offriva l'astratto piacere di pensare che la sua causa li trascendesse<sup>67</sup>.

Questa versione transitiva dei tratti relativi al sesso/genere, la loro mutevolezza non unica nella *Recherche*<sup>68</sup>, coinvolge anche l'orientamento sessuale, che risulta, nel tempo, fluttuante e flessibile.

A lungo il "tema omosessuale" in Proust è stato interpretato dalla critica, come il pesante retroterra positivistico con il quale egli, sulle tracce di Havelock Elliss, Krafft-Ebing, Magnus Hirschfeld e le pseudoscienze del tempo, avrebbe descritto e affrontato (ma solo apparentemente, appunto) la questione. Come in un lachmanniano *stemma codicum* l'affermazione di Gide relativa alle fanciulle in fiore *en travesti* decostruita recentemente dalla Ladenson<sup>69</sup>, è stata quel che nella critica testuale è la lezione  $\Omega$  che dall'antigrafo scende dantescammente «per li rami»<sup>70</sup>. Lo stesso Gide, nella nota alla prefazione del *Corydon* datata novembre 1922 (e Proust moriva il 18 di quel mese) affermava:

Certi libri – quelli di Proust specialmente – hanno abituato il pubblico a spaventarsi di meno [...] quegli stessi libri, però, temo abbiano al tempo stesso fuorviato l'opinione [...] la teoria dell'uomo-femmina [...] lanciata dal dottor Hirschfeld [...] alla quale Marcel Proust sembra aderire [...] non spiega e non concerne che determinati casi di omosessualità [...]<sup>71</sup>.

La Kristeva ha invece visto nel tema omosessuale «deux morales: celle de Charlus et celle du théoricien, la grecque et la juive»<sup>72</sup>, mentre Rivers nel 1980 evidenzia ancora i «negative stereotypes» dell'omosessualità proustiana<sup>73</sup> e Bersani «like Rivers, single out for dispraise the *Introduction to Men-Woman*, the banal thematization of homosexuality, a thematization at once sentimental and reductive»<sup>74</sup>. Non penso affatto che l'analisi di Proust della omosessualità sia banale, sentimentale o riduttiva. Tutt'altro. Penso sia estremamente complessa, tanto da non essere stata colta da una pletora di lettori proustiani dell'epoca e anche più prossimi a noi. Forse, chi si è avvicinato di più al nucleo della questione è Richard Davenport-Hines quando afferma che «il sesso, per Proust, era un fatto di traslazione. Dall'adolescenza in poi, egli sviluppò un gusto per la mescolanza, la confusione, persino la simulazione dei

generi [...] il trasferimento di genere era una tecnica costitutiva centrale dell'opera, e [...] il tema centrale era la bisessualità»<sup>75</sup>. Ora, io non credo che il tema fosse tanto o soltanto la bisessualità in quanto tale, ma la mobilità sessuale, lo statuto insaturo del rapporto sesso/genere, in una visione post-moderna e *queer* che poco ha a che vedere con il concetto di inversione ottocentesca, benché Proust usi il termine, fra altri quali “saturnino” o “uranista”, come retaggio dell'epoca.

Letto da questa prospettiva, è facile comprendere come la scena iniziale di *Sodoma e Gomorra*, con la sua teoria dell'inversione positivista, è soltanto la prima funzione culturale e ideologicamente prossemica del testo, tanto che è Proust stesso ad affermare come quella figurazione faccia parte dell'«età in cui si crede»<sup>76</sup> e addirittura, si badi bene, di una «prima teoria ch'io ne abbozzavo allora, destinata, *come si vedrà*, a modificarsi più tardi»<sup>77</sup>. Questa “modificazione della teoria”, cioè la modificazione del discorso dell'inversione così come veniva allora proposto, avviene assieme alla modificazione dei dati di conoscenza, fino ad affermare ne *Il tempo ritrovato* che l'omosessualità è una «inclinazione naturale [...] che passa per non esserlo»<sup>78</sup>, affermazione che giunge nell'atto di rivelazione delle verità conquistate “dal” romanzo e dopo che il lettore, poco alla volta, ha contattato, attraverso la narrazione e assieme alle conoscenze dell'io narrante, i sentimenti omosessuali incarnati nei personaggi. Basterebbe, del resto, questa frase a dar conto di quanto Proust fosse lontano dalla visione colpevolizzante ottocentesca. Ma, per far giungere il lettore (o la lettrice, s'intende: il linguaggio resta universalmente maschile se non lo si declina ogni volta) ad una convinzione cui Proust era giunto nonostante tutto, il creatore del mondo romanzesco lavora su un altro versante: i personaggi della *Recherche*, a poco a poco, mostrano come l'orientamento sessuale non sia fatalmente inscritto nei corpi né fissato una volta per sempre nei caratteri, come volevano le teorie dell'epoca: Proust è insomma più vicino a Kinsey e alla sua famosa “scala” di fluidità sull'orientamento sessuale che a Havelock Ellis. Infatti, i personaggi proustiani mostrano una sessualità “disancorata da qualsiasi fissità, modificando e in-vertendo continuamente” il loro orientamento sessuale.

Questa “in-versione” fa la sua apparizione già in *Dalla parte di Swann*. Appare qui infatti, assai precocemente, la “sessualità mobile” di Odette, il cui lesbismo occasionale, come quello della signora Verdurin, si affianca a quello più “mascolino” e stabile della figlia di Vinteuil<sup>79</sup> (maschilità per altro forse più introiettata che reale, proprio come il sadismo<sup>80</sup>). E se in *All'ombra delle fan-*

*ciulle in fiore* si assiste ai primi indizi delle omosessualità di Charlus o di Saint Loup<sup>81</sup>, l'omoerotismo invade e pervade letteralmente la trama dopo quel *turning point* che è *Sodoma e Gomorra*, non a caso il centro materiale della *Recherche*. Da quel momento in poi assistiamo infatti alla rivelazione che il presunto "vizio" lambisce quasi tutti i personaggi, producendo *in re* una sorta di "normalizzazione", per "sovraesposizione", della omosessualità. Sfilano così davanti a noi *lift*, camerieri e cameriere, lavandaie (come quella che Aimé dice aver conosciuto carnalmente Albertine), diplomatici come il signor di Vagoubert, principi come il principe di Guermantes, il duca di Châtellerauld, farsettai come Jupien, vetturini, Andrée, Gilberte, Guglielmo II, soldati, anonime figure di contorno, una vera e propria folla, «tutta un'immensa parte del pianeta composta sia di uomini che di donne, di uomini che amavano non solo gli uomini ma anche le donne»<sup>82</sup>.

Proprio questa massa rompe il concetto di inversione classica e positivista inscritta perpetuamente nei corpi, mostrando come, per dirla con gli studi recenti, «homosexuality is internal to heterosexuality (and vice versa) and not external to it as a humanist account of identity and meaning would claim»<sup>83</sup>. La modificazione e la inversione dei gusti sessuali o la scoperta di una loro più profonda stratificazione (si pensi a tutti i personaggi il cui orientamento non trova una definizione stringente) rivelano un dato allora incomprensibile ma che Proust intuiva bene: come lo statuto dell'eterosessualità "naturale" e quello dell'omosessualità "inguaribile", non siano che errori di prospettiva: "nel" tempo tutto muta o può mutare, si confonde. Infatti, per un Saint Loup che tenta di sedurre il direttore del ristorante, ex amante di Nissim Bernard e oramai diventato "virtuoso", e che va verso l'omosessualità virile e cameratesca<sup>84</sup>, c'è un Morel che, invece, diventa sostanzialmente eterosessuale:

È così che per compensazione, mentre giovani virtuosi si abbandonano con gli anni alle passioni di cui hanno finalmente preso coscienza, adolescenti facili diventano uomini di buoni principi, contro i quali qualche Charlus, accorso sulla parola dei vecchi racconti, ma troppo tardi, va spiacevolmente ad urtare. *Tutto è questione di cronologia*<sup>85</sup>.

Anche Gilberte e la *petite bande* si svincolano dalla fissità "mostruosa" dell'inversione classica, movimentando il desiderio e le sue alternative:

in donne come la figlia di Odette o le fanciulle della piccola banda vi è una tale varietà, un tale cumulo di gusti alterni se non simultanei, che passano tranquillamente da una relazione con una donna a un grande amore per un uomo, tanto che risulta difficile definirne il gusto reale e dominante<sup>86</sup>.

È evidente, credo, che la fluida omosessualità/bisessualità dei personaggi va a incidere anche sulla natura immobile e salda dell'eterosessualità stessa dell'io-personaggio, minandone la sicurezza. Nella *Recherche*, infatti, «sexual identities are rarely secure»<sup>87</sup>. In questo modo, è la stessa eterosessualità a diventare, in mezzo ad altre sessualità, “una delle varianti possibili del comportamento sessuale”.

In tal senso, non solo l'impianto teorico dell'omosessualità è svincolato, nella *Recherche*, da qualsiasi essenzialismo, ma produce sessualità *queer*, a-normative, im-previste, molteplici: come il sesso di gruppo a cui ama concedersi Morel o le predilezioni di Bergotte per le giovani ragazze, mentre al Commissario «piacevano le ragazzine»<sup>88</sup> e il barone di Charlus ama praticare il BDSM. Nella *Recherche* ci si imbatte così in una svariata gamma di passioni sessuali, momentanee o meno, di vario genere e tipo. Il discorso che ne scaturisce propone una sessualità in linea con tutta l'operazione proustiana di decostruzione, «without an essence», che «describes a horizon of possibility»<sup>89</sup>. Ne consegue che la descrizione che delle (omo)sessualità fa Proust non può essere ridotta a quella di Frau Bosh Charlus, come si legge ne *Il Tempo ritrovato*, «ovvero vecchiaia d'una baronessa»<sup>90</sup> (così Morel si diverte ad infangare, sadicamente, il suo ex benefattore Palamède), che ne è soltanto una delle possibili varianti (su questo Gide aveva ragione, ma Proust l'aveva già previsto).

Ma se i personaggi mutano la loro sessualità *dans le temps*, poiché «il modo di essere di cui diamo prova nella seconda parte della vita non è sempre (ammesso che lo sia di frequente) il nostro primitivo modo d'essere sviluppato o appassito, accresciuto o attenuato, ma, a volte, un modo d'essere opposto, un vero e proprio abito rivoltato»<sup>91</sup> (come per altro occorre a Proust, che da *dandy* inconcludente divenne monasticamente avvinto alla sua opera), che ne è della “eterosessualità assoluta” dell'io narrante? Prendo a prestito le domande di Michael Lucey: «If I want to say this about same-sex sexualities, who am I? Who do I have to be to have people listen to me? And, of course, who will I become in the saying?»<sup>92</sup>.

*Inversione III. La seconda soggettività (o la soggettività nascosta)*

On the contrary, they will be a set of actions  
mobilized by the law, the citational accumulation  
and dissimulation of the law that produces material effects,  
the lived necessity of those effects as well as the lived  
contestation of that necessity.

J. Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*

Credo di aver ormai indagato le modalità attraverso le quali Proust produce una struttura atta ad accogliere il suo discorso (omo)sessuale attraverso un doppio movimento e che sia ormai evidente che non può che risiedere, latente nel testo, anche una seconda "soggettività" che produce la precaria rivelazione del proprio stesso *closet*; quel che ora preme analizzare è attraverso quali fasci comunicativi il messaggio disegni una in-versa *silhouette* dell'io narrante. Da quali nervi testuali scaturisce questo "supplemento informativo"?

Già Mario Lavagetto, *illo tempore*, nel suo *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, rintracciava nell'errore commesso dall'io narrante a proposito del numero della stanza d'albergo che lo ospitava un segnale evidente di inserimento del soggetto nella scena omosessuale<sup>93</sup>. Questa lettura continua ad affascinare, ma ci sono ben altri segnali, assai più clamorosi (e meno "freudiani") sparsi nel romanzo. Infatti, appare piuttosto curioso che il *je* sia corteggiato insistentemente, nel primo soggiorno a Balbec e poi alla cena dei Guermantes, dal barone di Charlus, visto che uno degli assunti della omosessualità è, come Proust stesso chiarisce nel testo, proprio il "riconoscimento" reciproco<sup>94</sup>. Non sembra neanche del tutto innocente che il *je/Marcel* si innamori di donne coinvolte con Gommorra (Gilberte e Albertine su tutte) perché, inopinatamente, era stato proprio il narratore onnisciente ad allertare l'attenzione intorno a simili strategie amorose, affermando che certi uomini «svolgono, per la donna che ama le donne, il ruolo di un'altra donna, e la donna, a sua volta, offre loro all'incirca ciò che trovano in un uomo»<sup>95</sup>, addensando di fatto i sospetti di omosessualità sugli uomini che cercano le lesbiche e dunque sullo stesso *je*. Del resto, la stessa fissità di genere del protagonista si frantuma quando il *je*, in *Albertine scomparsa*, guardandosi allo specchio scopre la sua stessa polimorfia, il suo ibridismo, la sua natura metamorfosata in un femminile che risiede nelle pieghe del volto:

In quel momento mi scorsi nello specchio; fui colpito da una certa somiglianza fra me e Andrée. Se non avessi smesso da tempo di

radermi i baffi, e ne avessi avuto soltanto un'ombra, la somiglianza sarebbe stata quasi completa<sup>96</sup>.

Di più, nel coinvolgimento continuo dell'io-personaggio con *Sodoma e Gomorra*, il narratore onnisciente si chiede (e chiede al lettore):

Quale medico di pazzi non finirà con l'averlo, a forza di frequentarli, la sua crisi di follia? Gli andrà ancora bene se potrà dimostrare che non è stata una follia anteriore e latente a far sì che si occupasse di loro. Spesso, nel caso di uno psichiatra, l'oggetto dei suoi studi reagisce su di lui. Ma, prima, quale oscura inclinazione, quale lusinghiero terrore gliel'aveva fatto scegliere, quell'oggetto?<sup>97</sup>

Quale "oscura inclinazione"? Apparentemente, nella parte in chiaro del testo, «non c'è risposta», per dirla con Françoise la sera del famoso bacio della buonanotte, mentre il bambino attendeva un cenno dalla mamma. Ma è evidente (quasi una sorta di "spettacolarizzazione" *en travesti*) l'uso di appropriazione che di questa spia fanno gli eventuali lettori co-operanti. Nel rovescio infatti la domanda non può che addensare i "sospetti" su «chi dice io» (secondo la famosa formula di Proust che Gide riportò nel suo *Journal*<sup>98</sup>). Curiosamente poi è proprio la nonna, quella nonna che conosceva così bene suo nipote, a temere per la vita futura del *je* preoccupandosi delle «opposte raffinatezze da cui un Baudelaire, un Poe, un Verlaine, un Rimbaud sono stati condotti a sofferenze e a un discredito che lei non si augurava certo per suo nipote»<sup>99</sup>. Questa lista di "somi-glianze", quindi di "similarità", producendo una equazione "tipologica" (relativa ai "tipi psicologici"), assume dunque l'io/Marcel nel processo di uguaglianza. Ma chi sono questi autori? Sono autori, guarda caso, iscritti nella (omo)sessualità. Se infatti sulla (omo)sessualità di Rimbaud e di Verlaine non c'è possibilità di dubbio, su quella di Baudelaire, come è noto, non ne aveva lo stesso Proust<sup>100</sup>. Inoltre Proust conosceva Poe proprio attraverso Baudelaire<sup>101</sup>, il quale gli dedicò un saggio in cui ne sottolineava la femminile delicatezza. A rendere insomma evidentemente basculante la "eterosessualità assoluta" dell'io narrante c'è tutta una produzione di istanze (in)dirette di visibilità volte a tratteggiare altre letture, incoerenti con quella ufficiale ma la cui proporzione aumenta con l'accumularsi delle rivelazioni e delle auto-rivelazioni. Questa sorta di certificazione si avvale anche di tratti descrittivi di tipo quasi pittorico, dove lo sguardo dell'io si include "nel desiderio" e vi collassa per sovra-significazione:

Ricordo il caldo di quei giorni, quando dalla fronte dei garzoni di fattoria che lavoravano al sole cadeva una goccia di sudore verticale, regolare, intermittente, come la goccia d'acqua di un serbatoio, alternandosi con il tonfo del frutto maturo che si staccava dall'albero nel campo vicino; sono rimasti sino ad oggi, quei giorni, con il mistero d'una donna nascosta, la parte più consistente di qualsiasi amore mi si presenti nella vita<sup>102</sup>.

In sostanza, mentre “il mistero della donna nascosta” rileva il gusto (e la strategia) di un certo ovvio “romanzesco” che si esplica nelle peculiarità del racconto canonico, la materialità del desiderio per i ragazzi, la sua sottrazione a qualsiasi modello narratologico, brucia il mascheramento nel momento stesso della sua esibizione. Il bagliore che ne scaturisce va nella direzione di una epistemologia del corporeo: «il desiderio fisico ha il potere meraviglioso di restituire il suo valore all'intelligenza e solide basi alla vita morale»<sup>103</sup>, afferma Proust stesso, tutt'altro che ascetico.

Per concludere: è a partire dalla costruzione del desiderio tramite l'immaginario sociale e letterario che Proust fa digerire al lettore le proprie convinzioni e le strategie di rivelazione all'interno del romanzo. E lo fa da “invertito”, che è tale non tanto nella funzione invertita del desiderio, quanto nelle inversioni che deve produrre per generare il proprio immaginario. È infatti invertendo l'esclusività delle funzioni eterosessuali che Proust, cento anni fa, non solo cerca di disattivare il *closet* ma si fa cantore, per primo anche in questo, della necessità di inclusione nel corpo sociale, a tutti gli effetti, del desiderio (omo)sexuale:

L'invertito che ha potuto nutrire la sua passione solo con la letteratura scritta per uomini cui piacciono le donne, e che pensava agli uomini leggendo *Les nuits* di Musset, sente il bisogno di svolgere parimenti tutte le funzioni sociali dell'uomo che non è invertito, di mantenere qualcuno, come l'amante delle ballerine e il vecchio frequentatore dell'Opéra, di sistemarsi, di sposarsi o convivere con un uomo, d'essere padre<sup>104</sup>.

## Note

---

\* Questo testo è stato pubblicato in una prima versione in inglese nel volume collettaneo *Queer Crossings: Theories, Bodies, Texts*, a cura di S. Antosa, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 139-59, con il titolo *Queering Proust. Rhetorical incoherences, performance and gender inversion in "In Search of Lost Time"*. Il fatto di presentarlo in lingua italiana, con decise variazioni e integrazioni, va nella direzione di una auspicabile diffusione degli studi di genere nel nostro

---

paese. E di una maggiore comprensione di un aspetto fondamentale dell'opera dell'immenso Marcel Proust.

<sup>1</sup> E. K. Sedgwick, *Proust and the Spectacle of the Closet*, in *Epistemology of the Closet*, New York-London, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 213-51.

<sup>2</sup> Se del resto nella *Recherche* Proust fa riferimento a *La Chartreuse de Parme* (si veda M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla Ricerca del Tempo Perduto*, IV voll., a cura di L. De Maria, A. Beretta Anguissola, D. Galateria, tr. it. G. Raboni, pref. G. Bogliolo, I Meridiani, Mondadori, 1983-1993, vol. I, p. 469, d'ora in avanti siglati rispettivamente *DPS* e *ARTP*. Gli altri volumi saranno siglati *AFF* - *All'ombra delle fanciulle in fiore*; *PG* - *La parte di Guermantes*; *SD* - *Sodoma e Gomorra*, *P* - *La prigioniera*; *AS* - *Albertine scomparsa*; *TR* - *Il tempo ritrovato*), proprio la seconda cristallizzazione, proposta da Stendhal in *De l'Amour* (1822) e attivata dalla crisi di lontananza, scatenerà l'amore-malattia di Swann per Odette. Quando infatti viene detto a Swann, convinto di trovare come d'abitudine (il riferimento all'abitudine è segnale della dipendenza proustiana alla "prevedibilità" del mondo fenomenico) Odette alla *soirée* dai Verdurin, che lei è già andata via, lui vagherà per Parigi in preda al bisogno di possederne l'immagine, prendendo finalmente coscienza del suo innamoramento (*Ivi*, p. 277-81). Questa fenomenologia, di cui Proust rievoca in una lettera a Reynaldo Hahn (M. Proust, *A Reynaldo Hahn*, in *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, a cura di G. Buzzi, con un scritto di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1996, p. 157-8) l'origine esperienziale (un mancato appuntamento proprio con Reynaldo Hahn, con il quale aveva all'epoca una relazione amorosa), ha un'origine stendhaliana che Proust descriverà con analisi ancora più acuta, legando la sottrazione del soggetto amato (come la mamma nella archetipica scena del bacio della buonanotte) al desiderio di possesso ampiamente indagato nei volumi poi dedicati ad Albertine.

<sup>3</sup> Intendo con il sintagma una sorta di "matrice tematica" (fatta di figure, caratteri, declinazioni descrittive) che verrà ripresa negli anni successivi, una volta retoricizzata la "dicibilità" del tema, da moltissimi scrittori del Novecento: basti pensare, ad esempio, all'uso che della figura del barone di Charlus farà Bassani ne *Gli occhiali d'oro*, regalando a Athos Fadigati ora i tratti di Aschenbach de *La morte a Venezia* (l'antigrafo più diretto) ora proprio quelli di Palamède. Per uno studio su questa triangolazione tematica si può vedere E. Pinzuti, *Dietro le lenti di Fadigati. Il "romanzo omosessuale" fra Bassani e Mann*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di S. Costa e M. Venturini, Pisa, ETS, 2010, p. 703-13.

<sup>4</sup> La figura dell'omosessuale divenne infatti, negli anni successivi alla morte di Proust, una topologia di tanto in tanto presente all'interno della letteratura europea. Si assiste dunque a una intertestualità prodotta dalla funzione rizomatica che assunse il tema in virtù delle urgenze espressive riguardo ad una "figura" della modernità (e del modernismo) opacata fino alla fine dell'Ottocento o rubricata, precedentemente, come "peccato": configurate come tale, la sodomia o il lesbismo erano presenti in molti testi della letteratura europea, ovviamente. Le mie ricerche mi hanno portato, solo per citare il ristretto ambito italiano, a individuarne le tracce ipotestuali e le funzioni ideologiche in Bassani, Malaparte, Moravia, Dessi.

<sup>5</sup> Si veda A. Compagnon, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, tr. it. F. Malvanti con la collaborazione di G. Minsenti, Torino, Einaudi, 1992 (1989).

<sup>6</sup> Come riporta lo stesso Compagnon in *Proust tra due secoli*, Proust affermerà in una lettera del dicembre 1919 che «l'ultimo capitolo dell'ultimo volume è stato scritto subito dopo il primo capitolo del primo volume. Tutto l'"entre deux" è stato scritto in seguito» (si veda A. Compagnon, *Introduzione*, in *Op. cit.*, p. vii-xxi, p. vii). Del resto, prima di Compagnon Gianfranco Contini aveva posto l'accento sullo stesso passaggio affermando: «posta la caratteristica sentimentale di Marcel e determinata esattamente la soluzione noetica, cioè la vocazione dello scrittore, tutta la *Recherche* appare un immenso "entre-deux" sperimentale inserito nell'arco lirico così rigorosamente teso e tracciato» (G. Contini, *Introduzione alle «paperoles»*, in *Id.*, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 69-110; p. 87).

<sup>7</sup> Ovviamente si tratta della ricaduta di teorie critiche attuali all'interno di un perimetro testuale che non le prevedeva e che continua ad eccederle. Sul *queer* c'è già ampia bibliografia: per un excursus riassuntivo si veda E. Pinzuti, *I Queer Studies*, in *Introduzione alla letteratura*, a cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo e M. Fusillo, Roma, Carocci, 2013, p. 246-53. Del resto, l'intero impianto interpretativo del testo (dall'ecdotica, alla filologia del commento, alle varie applicazioni teoriche, filosofiche o ermeneutiche) necessita delle «condizioni perché compaia un oggetto di discorso, le condizioni storiche perché se ne possa “dire qualcosa”» (M. Foucault, *Archeologia del sapere*, tr. it. G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1999, p. 61). Quanto alla scelta grafica “(omo)sessuale” vuole immediatamente rivelare come io mi sottragga (e sottragga Proust) dal termine “scientifico” “omosessuale” (coniato, come si sa, nel 1868 da Karl Maria Benkert, poi conosciuto come Kertbeny, in una lettera a Ulrichs). Infatti, come cercherò di mostrare, Proust propone varie articolazioni dell'orientamento sessuale: sia esso eterosessuale, omosessuale o bisessuale, in una fluidità già kinseyana.

<sup>8</sup> A. Gide, *A Marcel Proust*, in M. Proust, *Le lettere e i giorni*, *Op. cit.*, p. 1434. La lettura di Gide sarà recepita e teoricamente condivisa da una pletera di critici proustiani, fino quasi alla più prosima contemporaneità, caduti nel *camouflage* autoriale e nel suo personale dispositivo di “procrastinazione della verità”.

<sup>9</sup> M. Proust, *AS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 325. È ovviamente vero che Gide non aveva letto ancora *Albertine scomparsa*, che uscirà postuma, ma qui si intende sottolineare quale fosse l'impatto di comunicazione primaria della *Recherche*.

<sup>10</sup> Sono note a questo proposito le varie lettere ad eventuali editori e amici per sondare l'accoglienza di un tema di cui percepiva la “pericolosità”: «A me sembra che il pederasta *virile* [...] sia una novità [...]. Tuttavia, benché non vi siano particolari scabrosi [...], non mi nascondo che il tema non è di ordinaria amministrazione, e mi è parso onesto dirvelo. Onesto e anche prudente, perché capite in che situazione mi troverei se dopo il primo volume voi, interrompendo la pubblicazione, rompeste in due un'opera che senza dubbio sarà la mia ultima [...]» (M. Proust, *A Eugène Fasquelle*, in *Le lettere e i giorni*, *Op. cit.*, p. 1011-3, p. 1012, corsivo mio). Non dobbiamo dimenticare inoltre lo *shock* suscitato dal “caso Wilde” che, a causa della tremenda vicenda biografica, divenne sostanzialmente una sineddoche della omosessualità grazie all'espressione comune, per definirsi, «io sono un innominabile della razza di Oscar Wilde» (E. M. Forster, *Maurice*, tr. it. M. Bonsanti, Milano, Garzanti, 1987, p. 204). Pare inoltre rivelatore che, dopo la sua morte, molta corrispondenza, soprattutto amorosa, venne bruciata dalla cognata. Per la ricostruzione di questo si veda il bellissimo L. Foschini, *Il cappotto di Proust*, Milano, Mondadori, 2010. Per un intervento sulla biografia proustiana si veda anche M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>11</sup> Il rapporto fra vita e letteratura, la modulazione alchemica per cui le *res factae* si trasformano in *res fictae*, è forse, teoricamente, uno dei punti critici più affascinanti della teoria letteraria. Se infatti ne *Il tempo ritrovato* Proust afferma: «La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque pienamente vissuta, è la letteratura» (M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 577), è perché la letteratura, grazie alla polisemia dello stile, tracciando in “altra forma” la “realtà residuale” sottratta al consumo cronachistico degli eventi, disegnando quindi il tratto “interiore” dell'esperienza, produce una verità “extra-temporale” per usare un termine proustiano.

<sup>12</sup> H. D. Duncan, *Simboli e ruoli sociali*, in *Sociologia della letteratura*, a cura di G. Pagliano Ungari, Bologna, il Mulino, 1972, p. 147-63; p. 150.

<sup>13</sup> J. Gorak (ed. by), *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London & Atlantic Highlands (NJ), Athlone Press, 1991, p. 2.

<sup>14</sup> «Presto fui in grado di mostrare qualche abbozzo. Nessuno ci capì niente. Anche chi fu favorevole alla mia percezione delle verità che intendevo poi incidere nel tempo si rallegrò che le avessi scoperte “al microscopio”, quando era invece di un telescopio che m'ero servito per scorgere

cose piccolissime, è vero, ma per il fatto d'essere situate a una grande distanza, e ciascuna delle quali era un mondo» (M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 752).

<sup>15</sup> «Mi si chiamava collezionista di particolari, mentre erano le grandi leggi che cercavo» (*ibidem*).

<sup>16</sup> Il tema dell'omosessuale come "spia" è talmente presente nel romanzo che Proust ne ha prodotta una "pornotopia", per usare il termine coniato da Beatriz Preciado (si veda B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, trad. it. E. Rafanelli, Roma, Fandango, 2011). Mi riferisco ai tre episodi di "voyeurismo" proustiano: Montjouvan, l'intercapedine che divide il negozio di Jupien dove è rivelata la *race maudit* in *Sodoma e Gomorra*, e ovviamente l'albergo delle "spie" ne *Il tempo ritrovato*: «Quell'albergo fungeva da luogo di incontro di spie?» (M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 475). Ma anche Charlus aveva l'atteggiamento di una spia: «Girai la testa e scorsi un uomo sulla quarantina, molto alto, robusto, dai baffi nerissimi, il quale, battendosi nervosamente una giacchetta sui pantaloni, mi osservava con occhi dilatati dall'attenzione. A tratti, questi erano attraversati in ogni senso da sguardi d'una mobilità estrema, come se ne sorprendono soltanto, di fronte a una persona che non conoscono, in individui cui essa ispiri, per un qualsiasi motivo, pensieri che non verrebbero a nessun altro – per esempio, in un pazzo o in una spia» (M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 912). Del resto, la spia è chi vive nel *closet*, meglio, è colui che, fingendosi *in-group*, è invece qualcosa d'altro, proprio come il gay "velato" che ottiene informazioni senza mostrare i suoi veri scopi erotici. Oltre il dato sociologico, secondo il quale in tempo di guerra ebrei ed omosessuali erano spesso accusati, in quanto *out-group* facilmente ricattabile, di vari livelli di "intelligenza con il nemico", credo sia interessante individuare nel testo una sorta di "spia interna" attiva nelle strutture capillari (conative) della *Recherche*, quel falso *je eterosessuale* che, mentre si finge corifeo delle istanze eterosessuali, indirizza gran parte del suo discorso e delle sue strategie d'informazione al lettore (omo)sessuale.

<sup>17</sup> Secondo una lettura semplicistica soprattutto (ma non solo) della prima parte di *Sodoma e Gomorra* e di una ricezione prona a questo antigrafico interpretativo (si veda M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 726-59.).

<sup>18</sup> P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 66.

<sup>19</sup> T. A. van Dijk, *Ideologie. Discorso e costruzione sociale del pregiudizio*, a cura di P. Villano, Roma, Carocci, 2004, p. 33.

<sup>20</sup> Richiamo evidentemente uno dei libri più belli della teoria letteraria novecentesca, *Il personaggio uomo* di Giacomo Debenedetti (si veda G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988).

<sup>21</sup> Cioè di una "nuova specie" di individui con caratteristiche biologiche, fisiche e psicologiche proprie. Foucault parlerà di «specificazione nuova degli individui» (si veda M. Foucault, *La volontà di sapere* (1976), in *Storia della sessualità*, vol. I, p. 42).

<sup>22</sup> Non a caso Marguerite Yourcenar, qualche anno dopo, avrebbe affermato che «non si è forse abbastanza notato che il problema della libertà sessuale in tutte le sue forme è in gran parte un problema di libertà d'espressione [...]. Lo scrittore [...] ha una scelta limitata a due o tre processi di espressione più o meno difettosi e talvolta inaccettabili» (M. Yourcenar, *Prefazione ad Alexis* (1927), in *Opere. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Bompiani, 1996, p. 3-8; p. 4).

<sup>23</sup> J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «Sesso»*, tr. it. S. Cappelli, pref. A. Cavareo, Milano, Feltrinelli, 1996 (1990), p. 12.

<sup>24</sup> All'interno della *Recherche* sono numerosissimi i luoghi in cui occorre il lemma "vizio" per definire l'omosessualità. Del resto la descrizione dell'omosessualità che compare polifonicamente nel romanzo è volontariamente e forse forzatamente mimetica della *common opinion* della classe sociale cui Proust apparteneva.

<sup>25</sup> H. R. Jauss, *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, in *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, p. 3-26; p. 14.

- 
- <sup>26</sup> R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1984 (1972), p. 85.
- <sup>27</sup> Il passo è noto: «[...] spillando qua e là un foglietto supplementare, avrei costruito il mio libro, non oso dire ambiziosamente come una cattedrale, ma semplicemente come un vestito» (M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 733).
- <sup>28</sup> M. Proust, *P*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 394. La modificazione avviene grazie allo stile, alla retorica: «lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione» (M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 578). Del resto la funzione scopica è interna a tutta l'operazione della *Recherche*: si pensi alla metafora delle lenti e all'ottico di Combray: «non sarebbero stati, secondo me, lettori miei, ma lettori di se stessi, non essendo il mio libro che una sorta di quelle lenti d'ingrandimento come ne offriva a un cliente l'ottico di Combray; li avrei muniti, grazie al mio libro, del mezzo per leggere in se stessi» (*Ivi*, p. 742-3). Da notare come qui Proust intuisca parte dell'estetica della ricezione e il *reader – response criticism*.
- <sup>29</sup> R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 17.
- <sup>30</sup> *Ivi*, p. 18.
- <sup>31</sup> *Ivi*, p. 25.
- <sup>32</sup> *Ibidem*.
- <sup>33</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 596-7.
- <sup>34</sup> Si veda E. M. Forster, *Maurice*, London, Edward Arnold Publishers Ltd., 1971. L'autocensura è stata a lungo una costante del romanzo a tematica omosessuale: si pensi a Saba e al suo *Ernesto*, scritto nel 1953, che vide la luce (della pubblicazione) soltanto nel 1975; o agli *Atti impuri* pasoliniani pubblicati postumi. Da notare che in quel 1913 Lytton Strachey affidava al suo parodico *Ermyntrode e Esmeralda* la difesa dell'amore gay.
- <sup>35</sup> U. Eco, Lector in fabula. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 62.
- <sup>36</sup> Voglio intendere, con questo sintagma, quelle condizioni di possibilità comunicativa rimaste latenti nei testi: una sorta di "proiezione d'uso", in futuro, del testo e della sua attuazione significante.
- <sup>37</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 562.
- <sup>38</sup> *Ivi*, p. 578.
- <sup>39</sup> *Ibidem*.
- <sup>40</sup> Si veda per questo D. Ferrari, *La menzogna dell'io. Dissoluzione (e costruzione) del soggetto nella Recherche*, in *La sartoria di Proust. Estetica e costruzione nella Recherche*, a cura di D. Ferrari e P. Godani, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 47-81.
- <sup>41</sup> «Persino fra le vostre mani, esseri come quelli sono esseri di fuga» (M. Proust, *P*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 480).
- <sup>42</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 416.
- <sup>43</sup> Si pensi alla cosiddetta "frase proustiana", nella cui continua diversione risiede l'atto conoscitivo stesso. Si veda anche l'oramai classico L. Spitzer, *Sullo stile di Proust*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di P. Citati, Torino, Einaudi, 1959, p. 245-352.
- <sup>44</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, tr. it. C. Lusignoli e D. De Agostini, Torino, Einaudi, 2001 (1964), p. 136.
- <sup>45</sup> Per usare l'espressione riportata (e discussa) da Niki Sullivan (si veda N. Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York, New York University Press, 2003, p. 48).

<sup>46</sup> Per questo sono rimaste aperte questioni temporali piuttosto note, come ad esempio di quali anni si parli alla fine di *DPS*. A tal proposito si veda il notissimo G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, tr. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (1972), p. 272 e segg.

<sup>47</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 458.

<sup>48</sup> Le “modificazioni” di Charlus attraversano l’intero romanzo. Dalla sua prima apparizione a Tansonville che lo descrive come un uomo che «mi stava fissando con due occhi che gli uscivano dalla testa» (M. Proust, *DPS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 172-3), per arrivare al “sodomita” un po’ furioso dei *Guermantes*, fino al vecchio morente sostenuto da Jupien in *TR*, Charlus è anche «l’uomo migliore al mondo» (M. Proust, *P*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 746), l’artista incompiuto che ha lasciato, come il suo amico Swann, al dilettantismo gran parte delle proprie qualità: «[...] se il signor di Charlus si fosse cimentato nella prosa [...] il fuoco sarebbe sprizzato, il lampo avrebbe brillato, e l’uomo di mondo sarebbe diventato scrittore di valore» (*Ivi*, p. 611). Non a caso Charlus, che «non era mai stato, nella vita, altro che un dilettante» (*Ivi*, p. 619), è caro a Swann, notoriamente uno dei destini testuali del *je*.

<sup>49</sup> Quasi come Virgilio che lascia Dante alle soglie del Paradiso terrestre, lasceremo il barone di Charlus poco prima che il *je* arrivi con la carrozza a palazzo Guermantes (M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 542) e sperimenti il primo dei rintocchi del *Tempo Perduto*, solo poche righe dopo (*Ivi*, p. 543).

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 600.

<sup>51</sup> «Ogni essere è distrutto appena smettiamo di vederlo; la sua apparizione successiva è una nuova creazione, diversa da quella che l’ha immediatamente preceduta, se non da tutte le altre» (M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 1108).

<sup>52</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 368.

<sup>53</sup> «Non ero un solo uomo, ma la sfilata, un’ora dopo l’altra, d’un composito esercito» (M. Proust, *AS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 88). Zoberman sottolinea come «l’identité serait alors à la fois affirmée et mise en question, dialectique que les théories du *queer* comme résistance aux identités figées/fixées ont mise en avant» (P. Zoberman, *L’inversion comme prisme universel*, «Le Magazine Littéraire», n. 496, Avril 2010, p. 68-9; p. 69).

<sup>54</sup> E. K. Sedgwick, *Op. cit.*, p. 220.

<sup>55</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 221.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>57</sup> M. Proust, *DPS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 128. Del *déguisement* parla anche G. Macchia ne *L’angelo della notte. Saggio su Proust*, Milano, Rizzoli, 1998 (1979), p. 27.

<sup>59</sup> Almeno nella prima epistemologia, che si modificherà nel tempo; si veda, in *DPS*: «Per farli rinascere, ora, mi bastava pronunciare quei nomi: Balbec, Venezia, Firenze, dentro i quali aveva finito con l’accumularsi il desiderio ispiratomi dai luoghi ch’essi designavano» (M. Proust, *DPS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 467).

<sup>60</sup> M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 829-30.

<sup>61</sup> Queste indicazioni le trovo in nota all’edizione italiana della *Recherche*, M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, 7 vols., Roma, Newton Compton, 1990: nella fattispecie, in *All’ombra delle fanciulle in fiore*, vol. II, p. 314, n. 72.

<sup>62</sup> È infatti vestita di rosa che il giovane *je* vedrà per la prima volta Odette: «lo zio indossava la sua giacca da camera di tutti i giorni, ma di fronte a lui, con un vestito di seta rosa e una gran collana di perle al collo, era seduta una giovane donna che stava finendo di mangiare un mandarino» (M. Proust, *DPS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 93; corsivo mio); e questo tratto (assieme all’anglofonia

che farà la sua apparizione poche pagine dopo il passo citato) rimarrà un dato memoriale atto a riconoscere le successive incarnazioni del personaggio.

<sup>63</sup> M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 1026 e 1026-8.

<sup>64</sup> G. Deleuze, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>65</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 756.

<sup>66</sup> «Il termine “transessualità” mi sembra il più adatto a esprimere, a un tempo, la pluralità delle tendenze dell'Eros e l'ermafroditismo originario e profondo di ogni individuo» (M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, a cura di G. Rossi Barilli e P. Mieli, Milano, Feltrinelli, 2002 (1977)). Corsivo dell'autore.

<sup>67</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 824.

<sup>68</sup> Si veda anche il seguente passo, dove si parla dei mutamenti della “materia”: «Ma le stesse gentilezze, a partire da una certa età, non proiettano più quelle morbide fluttuazioni su un viso che le lotte dell'esistenza hanno indurito, rendendolo per sempre estatico o battagliero. L'uno, sotto l'azione incessante dell'obbedienza che sottomette la sposa al proprio sposo, sembra, piuttosto che il volto d'una donna, quello d'un soldato; l'altro scolpito dai sacrifici quotidianamente affrontati dalla madre per il bene dei figli, sembra un apostolo. Un altro ancora, dopo anni di avversità e di tempeste, è il volto d'un vecchio lupo di mare in una donna che soltanto gli abiti rivelano per tale» (M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 1095).

<sup>69</sup> Si veda il notevole E. Ladenson, *Proust's Lesbianism*, New York, Cornell University Press, 1999.

<sup>70</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, II, VII, v. 121.

<sup>71</sup> A. Gide, *Prefazione*, in *Corydon*, Milano, Dall'Oglio, 1952 (1925), p. 13-6; p. 15, nota 1.

<sup>72</sup> J. Kristeva, *Charlus: tout sexe et hors sexe*, in *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 110-25; p. 125.

<sup>73</sup> Si veda E. K. Sedgwick, *Op. cit.*, p. 214.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>75</sup> R. Davenport-Hines, *Una notte al Majestic*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2009, p. 150-1.

<sup>76</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 532.

<sup>77</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 738. Corsivo mio.

<sup>78</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 723.

<sup>79</sup> Ma anche qui si tratta di *performance* e di caratteri coesistenti: «si sarebbe detta un maschio e appariva così robusta che non si poteva non sorridere nel vedere le precauzioni che il padre prendeva per lei, trovando sempre qualche scialle supplementare da metterle addosso. La nonna ci faceva notare l'espressione dolce, delicata, quasi timida che passava sovente nello sguardo di quella ragazza così rude, dal viso cosparso di efelidi. Appena pronunciata una parola, l'ascoltava con lo spirito di quelli a cui l'aveva detta, si preoccupava dei possibili malintesi, e dietro la sua fisionomia mascolina e bonaria si illuminavano di colpo, si stagiavano come in trasparenza i tratti più fini di una fanciulla tormentata» (M. Proust, *DPS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 138).

<sup>80</sup> «Non era il male a darle l'idea del piacere, a sembrarle piacevole; era il piacere a sembrarle maligno» (*Ivi*, p. 200).

<sup>81</sup> Se per Charlus è presente il ricordo dell'abbordaggio del *je* a Balbec (si veda M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 912-3), intorno a Saint-Loup si rileggano i passaggi nei quali si descrive il giovane biondo: «vidi passare – alto, sottile, il collo scoperto, la testa eretta e portata con fierezza – un giovane dagli occhi penetranti e dalla pelle così bionda, dai capelli così dorati che sembravano aver assorbito tutti i raggi del sole. Vestito d'una stoffa morbida e biancastra, come non avrei mai creduto che un uomo osasse portarne [...] camminava con passo veloce [...]. Per quel

---

suo *chic*, per l'impertinenza da "giovane leone", per la sua straordinaria bellezza soprattutto, certuni gli trovavano qualcosa di un po' effeminato [...]» (*Ivi*, p. 883-4.).

<sup>82</sup> M. Proust, *P*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 619.

<sup>83</sup> N. Sullivan, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>84</sup> Si pensi alla sua morte coraggiosa ne *Il Tempo ritrovato* (si veda M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 523).

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 386. Corsivo mio.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 351.

<sup>87</sup> Trovo la citazione di Diane Fuss in N. Sullivan, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>88</sup> M. Proust, *AS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>89</sup> Il richiamo a quanto scrive David Halperin in N. Sullivan, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>90</sup> M. Proust, *TR*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 423.

<sup>91</sup> M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 522.

<sup>92</sup> M. Lucey, *Sodom and Gomorrah: Proust's Narrator's First Person*, in *Never say I. Sexuality and the first person in Colette, Gide, and Proust*, Durham & London, Duke University Press, 2006, p. 215-49; p. 249.

<sup>93</sup> Si veda M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>94</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 741. Sono, del resto, molteplici le occorrenze, in tutta la *Recherche*, nelle quali si sottolinea la capacità di "riconoscersi fra omosessuali".

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 747.

<sup>96</sup> M. Proust, *AS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 160.

<sup>97</sup> M. Proust, *P*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 609.

<sup>98</sup> «Je lui apporte *Corydon* dont il me promet de ne parler à personne; et comme je lui dis quelques mots de mes Mémoires: "Vous pouvez tout raconter, s'écrie-t-il; mais à condition de ne jamais dire: Je"» (A. Gide, *Journal (1887-1925)*, 14 mai, 1912, p. 1124-5; p. 1124).

<sup>99</sup> M. Proust, *AFF*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 881.

<sup>100</sup> Si rilegga la testimonianza di Gide sempre nel *Journal*: «Il me dit la conviction où il est que Baudelaire était ouraniste: "La manière dont il parle de Lesbos, et déjà le besoin d'en parler, suffiraient seuls à m'en convaincre"». E riguardo alla omosessualità proustiana afferma che Proust «le fût aussi exclusivement» (A. Gide, *Op. cit.*, 14 mai 1921, p. 1124-5; p. 1125). Ma si pensi anche al saggio del 1921 dal titolo *À propos de Baudelaire* (M. Proust, *Scritti mondani e letterari*, Torino, Einaudi, 1984, p. 571-92. Ora leggibile anche nel recentissimo M. Proust, *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 721-41). Non a caso Baudelaire era autore di *Femmes damnées* e *Lesbos*. Macchia, per altro, precisa: «È noto che per alcuni studiosi il titolo *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* ricorda due versi di *Lesbos*, la «pièce condamnée» di Baudelaire: "Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs [...]»», pur prediligendo l'ipotesi del ricordo wagneriano del *Parsifal* (G. Macchia, *Proust e dintorni*, Milano, Mondadori, 1989, p. 82).

<sup>101</sup> Si veda C. Lauro, *Proust e la cultura anglosassone*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, p. 21.

<sup>102</sup> M. Proust, *SD*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>103</sup> M. Proust, *AS*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>104</sup> M. Proust, *P*, in *ARTP*, *Op. cit.*, p. 649-50.



**DIMORE**



*Il pubblico delle traduzioni anglosassoni*

---

Abstract

*What we know and think of the audiences of Medieval translations is entirely dependent on the texts in which we see them constructed for us. This is especially true for the audiences of Old English prose translations: the difficulty we have in getting a sense of them depends on the fact that the works were ideally intended for the English Christian community as a whole. This lack of historical specificity is especially true for Ælfric, whose translations were addressed to a mixed audience of monks, clerics and laity. His effort to restore monasticism to its pristine condition demanded a redrawing of boundaries among those groups and a new approach to the language and style of translation.*

---

1. La traduzione anglosassone ebbe fin dalle origini la grandezza di un'operazione radicata in una politica del linguaggio e della cultura. Essa trovò subito un'alta legittimazione istituzionale: a farsene promotore fu per primo il re del Wessex Alfredo il Grande, alla fine del IX secolo, con uno straordinario programma di acquisizione dei maggiori testi della cristianità alla lingua inglese. Il punto di vista alfrediano fu soprattutto legato alla possibilità di apprendere e di insegnare, di predisporre cioè i mezzi indispensabili all'esercizio dell'autorità. In quello scritto memorabile che è la lettera prefatoria alla traduzione della *Regola pastorale* di Gregorio Magno la questione è impostata mettendo avanti a tutto la necessità di tradurre i libri indispensabili a ogni uomo:

For ðy me ðyncð betre, gif iow swæ ðyncð, ðæt we eac sumæ bec,  
ða ðe niedbeðearfosta sien eallum monnum to wiotonne, ðæt we  
ða on ðæt geðiode wenden ðe we ealle gecnawan mægen (6.56-  
58)<sup>1</sup>.

‘Per questa ragione la cosa che a me pare migliore, se anche a voi così pare, è che traduciamo nella lingua che tutti noi possiamo comprendere alcuni libri, quelli che è indispensabile che ogni uomo conosca’.

Alfredo non si sofferma sui dettagli dell'elenco, stabilito dalla tradizione e a tutti noto; ne ricorda però la funzione fondamentale nel quadro di una visione universale di stampo tipicamente gregoriano. Della tensione verso questo ideale si era nutrito il cristianesimo inglese fin dai tempi di Beda, che ne fu primo, im-

pareggiabile interprete. Il suo pezzo sulla pluralità delle lingue e dei popoli di Britannia accomunati nell'uso del latino è subito un classico:

Haec in praesenti, iuxta numerum librorum, quibus lex divina scripta est, quinque gentium linguis, unam eandemque summae veritatis et verae sublimitatis scientiam scrutantur, et confitentur, Anglorum videlicet, Brettonum, Scottorum, Pictorum et Latinorum, quae meditatione scripturarum ceteris omnibus est facta communis (I, 1)<sup>2</sup>.

Agli occhi di Beda, annotò Gustavo Vinay, «l'Isola assume una dimensione di fraternità oltre i nomi, oltre gli Angli stessi – il suo popolo – che non riesce a vedere in una tradizione autonoma e singolare»<sup>3</sup>. A questa parificazione biblica dei popoli di Britannia Alfredo rende omaggio con la proiezione di un'età dell'oro, cioè mitizzata:

Ða ic ða ðis eall gemunde ða wundrade ic swiðe ðara godena wiotena ðe giu wæron giond Angelcynn, ond ða bec be fullan ealle geliornod hæfdon, ðæt hie hiora ða nænne dæl noldon on hiora agen geðiode wendan. Ac ic ða sona eft me selfum andwyrde, ond cwæð: Hie ne wendon ðætte æfre menn sceolden swæ reccelease weorðan ond sio lar swæ oðfeallan: for ðære wilnunga hie hit forleton, ond woldon ðæt her ðy mara wisdom on londe wære ðy we ma geðeoda cuðon (6.42-49).

‘Nel rammentare tutto questo, mi domandai a lungo perché quegli ottimi saggi che c’erano qui in Inghilterra e che pure avevano perfettamente imparato tutti quei libri non ne vollero mai tradurre nemmeno una parte nella loro lingua. Ma subito trovai la risposta e dissi a me stesso: non avrebbero mai immaginato che tra gli uomini vi sarebbe stata tanta incuria e che il sapere sarebbe tanto deperito. Se ne astennero per questa presunzione e giudicarono che qui in patria ci sarebbe stata tanta più sapienza quante più lingue avessimo conosciuto’.

Secondo Alfredo, dunque, l'ideale plurilingue di Beda era andato perduto ben prima che tutto fosse distrutto dalla guerra danese: ne è prova il fatto che nessuno è ora capace di comprendere i servizi liturgici o di tradurre anche solo una lettera dal latino in inglese. L'eredità è stata dilapidata per incuria e il castigo divino è meritato: ‘eravamo cristiani solo nel nome, assai poco nei fatti’ (*ðone naman ænne we hæfdon ðætte we Cristne wæron, ond swiðe feawa ða ðeawas*, 5.27-29). Solo il ricongiungimento del popolo inglese all'universale

comunità dei cristiani può rimediare alla catastrofe, ma per far questo c'è bisogno di ricostruire un'autorità aristocratica e religiosa che il re vuole a propria immagine. Occorre insomma una politica e un quadro pratico-applicativo: si traducano dunque i libri indispensabili a ogni buon cristiano, si istruiscano "i figli degli uomini liberi" fino a quando non siano in grado di leggere in inglese, si insegnino infine in latino a coloro che si intende istruire negli ordini più elevati. Laici i primi, ecclesiastici (forse) i secondi: le categorie vanno distinte sul piano operativo ma restano unite nelle medesime letture. Questo l'atto fondativo della traduzione anglosassone. La sua storia sarà, d'ora in avanti, storia dell'acculturazione della pagina scritta in altra lingua.

2. Intorno all'anno Mille la traduzione delle Scritture e degli *auctores* cristiani è pratica ormai familiare per gli Anglosassoni. In conseguenza dell'incoraggiamento che allo scrivere in volgare avevano dato le comunità benedettine riformate, tradurre è il principale centro d'interesse dei grandi prosatori e soprattutto di Ælfric, che della rinascenza benedettina è tra i principali esponenti. Il suo contributo all'incremento del corpus testuale in inglese è notevolissimo. Ne fornisce egli stesso un'accurata indicizzazione nella *Lettera a Sigeward*, un esemplare sommario catechetico della storia sacra iscritto nella cornice delle otto età del mondo<sup>4</sup>. Di questo scritto fondamentale ci è giunta l'originaria forma epistolare e un interessante adattamento altrimenti noto col titolo, parzialmente incongruo, di *Libellus de ueteri testamento et nouo*; le modalità dell'adattamento meritano di essere segnalate per la soppressione delle clausole epistolari e per la puntuale rimozione di ogni riferimento alle traduzioni bibliche di Ælfric: siamo insomma ancora lontani dalla generazione del Pope e del Richardson, per i quali la traduzione svolge un ruolo fondamentale nella formazione del canone letterario nazionale e Virgilio non poteva che essere il Virgilio di Dryden<sup>5</sup>. L'unificazione del corpus delle traduzioni ælfricane di cui alla *Lettera a Sigeward* è tuttavia il segno evidente di quella volontà di durata opportunamente messa in evidenza da Jonathan Wilcox: «Ælfric considered his Old English works to provide an authoritative body of doctrine. This is a unique claim for vernacular writing at such an early period»<sup>6</sup>. L'opera di traduzione di Ælfric sopravviverà effettivamente al suo pubblico, dimostrando una straordinaria capacità di adattarsi al mutare dei contesti e all'evolvere del quadro linguistico; e sebbene l'unico canone biblico ufficialmente riconosciuto come valido resterà ancora a lungo quello in lingua latina, le traduzioni ælfricane apriranno

ranno un nuovo capitolo nello sviluppo della prosa inglese anticipando di molto il contributo decisivo dato dalle traduzioni della Bibbia alla costituzione delle lingue scritte d'Europa<sup>7</sup>.

3. Se ci si dovesse chiedere verso quali novità si orientò la pratica traduttiva di Ælfric, nessuno strumento è forse più utile della raccolta, curata dal Wilcox<sup>8</sup>, di quella pluralità di elementi paratestuali ai quali l'abate di Eynsham affidò l'esposizione delle proprie tesi. Si tratta di scritti composti in relazione a destinatari ben individuati nei quali, con chiarezza ineguagliata, si affrontano le questioni fondamentali del tradurre: le finalità, le scelte stilistiche, le cause e le conseguenze dell'errore. L'estrapolazione dei brani dall'occasionalità del contesto non è necessariamente un inconveniente: l'organizzazione antologica permette anzi di cogliere con evidenza massima la carica innovativa della traduttologia ælfriciana.

A giustificazione del suo programma di traduzioni Ælfric pone espressamente tre motivazioni: l'urgenza di sostituire traduzioni viziate da errori, l'opportunità di adottare una cifra stilistica all'insegna, diremmo, della *clarté* e la necessità di un commento interpretativo. Le prefazioni illuminano le scelte compiute secondo due distinti inquadramenti: per un lato Ælfric discute in latino con i suoi pari, nei quali è da presupporre una certa latitudine di possibilità tecniche e, forse, di gusto; per altro verso si rivolge in inglese ad un pubblico rappresentato come privo delle necessarie competenze linguistiche e dottrinarie. Il quadro è quello egemone della cultura monastica riformata, vale a dire il quadro dell'unità, dell'universalità e dell'ortodossia. Il debito verso l'eredità di Beda<sup>9</sup> e di Alfredo è riconosciuto: ai libri che Alfredo "sapientemente tradusse dal latino in inglese" ci si riferisce *en bloc* come alle sole traduzioni correnti su cui si possa fare affidamento<sup>10</sup>; dalla lettera prefatoria alla traduzione alfrediana della *Regola pastorale* si attinge l'*exemplum* che illustra l'incapacità di tradurre di molti ecclesiastici<sup>11</sup>; si rimanda alla traduzione dei *Dialogi* gregoriani come alla fonte più autorevole per chi voglia approfondire il tema dell'utilità della messa<sup>12</sup>; si segnala la traduzione della *Historia ecclesiastica* a chi voglia informarsi sulla vita e sulle opere di Gregorio Magno<sup>13</sup>. L'omaggio alla tradizione è insomma esplicito: la grandezza del re del Wessex, dopotutto, era stata quella di aver saputo indicare, attraverso lo strumento della traduzione, la strada dell'inclusione nella società dei cristiani. Ciò che muta è la considerazione del pubblico, che nel discorso ælfriciano assume un ruolo fino a quel momento inedito.

4. Se ci si attiene a quanto dichiarato nelle prefazioni, l'attivazione del processo di traduzione è sempre collegata a un circuito di comunicazione che dota il testo di una propria, specifica funzionalità. Il pubblico rappresentato da Ælfric è composto da una gamma di soggetti ampia e diversificata, in possesso di competenze non sempre coincidenti con lo status sociale: se la politica di alfabetizzazione promossa dalla corona del Wessex si rivolgeva alla giovane *élite* aristocratica da istruire nella lettura dei testi in volgare, le traduzioni di Ælfric si orientano verso un pubblico ben più articolato, che include sia i laici (siano essi del tutto analfabeti, oppure capaci di leggere un testo in inglese, o anche provvisti di qualche competenza in latino), sia i monaci e gli ecclesiastici che comprendono poco il latino. Quanto alla corrispondenza di questa rappresentazione con la realtà storica, è appena il caso di segnalare che il problema resta in buona parte irrisolto: dati frammentari e di difficile decifrazione costituiscono altrettanti inciampi per una ricostruzione oggettiva degli ambienti e delle modalità di fruizione delle traduzioni ælfriciane. Avulse come sono da qualsiasi testimonianza d'uso, queste ci offrono al riguardo informazioni assai vaghe: «what the Catholic Homilies were for» annota rassegnato il Godden «is surprisingly difficult to say»<sup>14</sup>.

È il caso di osservare come, più che per segnalare la mera esistenza di nuove cerchie di interlocutori, le categorie di pubblico definite da Ælfric vengano chiamate in causa per giustificare una pratica della traduzione coerente con i nuovi indirizzi dottrinali e pastorali della riforma<sup>15</sup>. Un passo della prefazione alla prima serie delle *Omelie cattoliche*, solitamente citato per valutare l'atteggiamento selettivo di Ælfric rispetto all'eredità testuale in lingua volgare<sup>16</sup>, ne è un primo, eloquente indizio. Si tratta del luogo in cui l'omileta afferma che i libri in inglese sono afflitti da 'errori' che gli 'incolti' ingenuamente scambiano per 'grande sapienza':

Ða bearn me on mode, ic truwige þurh Godes gife, þæt ic ðas boc of Ledenum gereorde to Engliscre spræce awende; na þurh gebylde mycelre lare, ac for ðan ðe ic geseah 7 gehyrde mycel gedwyld on manegum engliscum bocum. ðe ungelærede menn ðurh heora bilewitnysse to micclum wisdomes tealdon. 7 me ofhrew þæt hi ne cuðon ne næfdon ða godspellican lare on heora gewritum. buton ðam mannum anum ðe þæt leden cuðon. 7 buton þam bocum ðe ælfred cyning snoterlice awende of ledene on englisc. ða synd to hæbbene (1b, 5-13).

‘Allora mi è venuto in mente, confido per grazia di Dio, di tradurre questo libro dal latino in inglese non per fiducia in grande dottrina, ma perché ho visto e sentito grandi errori in molti libri in inglese che gli uomini incolti, a causa della loro semplicità, reputano di grande sapienza. Mi addolora che non conoscano la dottrina divina nella propria lingua né ce l’abbiano nei loro scritti; con la sola eccezione di chi conosce il latino e dei libri che re Alfredo tradusse sapientemente dal latino in inglese: questi si possono avere’.

Con la significativa eccezione delle traduzioni alfrediane, la condanna dei testi in lingua inglese è senza appello: carenze ed errori grossolani giustificano di per sé l’allestimento di nuove traduzioni<sup>17</sup>. Il giudizio, si badi, non è espresso in forma astratta o generica, ma in diretta relazione a chi, pur incapace di comprendere il latino, è in grado di leggere la lingua volgare; ‘i dotti’ si puntualizzerà nella prefazione alla seconda serie omiletica ‘non hanno alcun bisogno di questi libri’ (*ða gelæredan ne beðurfon þyssera boca*)<sup>18</sup>. I nuovi lettori che Ælfric considera il suo pubblico d’elezione non vanno naturalmente considerati *litterati*, qualificazione che si applica, come si sa, solo a chi legge, scrive e forse parla il latino; essi restano pur sempre ‘incolti’ (*ungelæred*)<sup>19</sup>, privi cioè delle competenze linguistiche e dottrinarie necessarie per accedere autonomamente al testo sacro o per riconoscere l’errore di traduzione; ‘la semplicità d’animo’ (*bi-lewitness*) che li caratterizza è alla radice della loro ingenua credulità, ma è anche quella luminosa “santa semplicità” apostolica, i cui illustri antecedenti biblici e patristici sono stati descritti da Brian Stock<sup>20</sup>. Nel discorso di Ælfric, dunque, l’essenza di questa nuova tipologia di pubblico non è di natura storica, ma in primo luogo spirituale: essa addita alla medesima dimensione universale in cui si colloca l’intera politica riformatrice, il cui raggio d’azione viene in tal modo esteso a tutti i cristiani d’Inghilterra.

Importa qui osservare che una tale manovra di inclusione impone l’abbattimento delle tradizionali barriere esistenti fra la categoria eletta dei monaci e quelle degli ecclesiastici e dei laici. L’operazione è significativamente condotta attraverso una generale riconsiderazione dei livelli di alfabetizzazione: se nella concezione di Alfredo una chiara linea di demarcazione separava i pochissimi dotti che conoscevano il latino dalla grande maggioranza dei non alfabetizzati, Ælfric introduce un’ulteriore differenziazione all’interno della categoria degli *idiotae* distinguendo tra questi chi è in grado di leggere i testi in volgare: dall’appello che questa nuova tipologia di utenti dirige idealmente al traduttore viene a costui la missione di dare accesso ai nuovi e più rigorosi standard

dottrinali della riforma. La definizione di un pubblico ideale e la denuncia degli “errori” ai quali si intende porre rimedio diventano così il presupposto per la creazione di un fronte ortodosso che si oppone all’“errore eretico” operando direttamente nella lingua volgare.

5. La nozione ælfriciana di errore presenta una gamma di accezioni ampia e articolata: alla serie latina *error*, *haeresia*, *fallacia* corrisponde l’anglosassone *gedwylde* (‘errore, eresia’) e *leas* (‘falsità, menzogna’). Ælfric non cessa di discuterne nei contesti più diversi: siamo stupiti da formule che ritornano ossessive, quasi per volontà di affermare, in ogni circostanza, la validità assoluta dei nuovi principi di correttezza e di ortodossia. Ne siano esempi le richieste rivolte all’arcivescovo Sigeric di rimuovere eventuali oscurità eretiche dalla traduzione delle omelie<sup>21</sup> e le ingiunzioni di tenere distinte le proprie traduzioni da quelle di altri per timore di vedersene attribuire gli errori<sup>22</sup>. Il pericolo “eretico” si annida infatti ovunque, a cominciare dagli errori di copia: Ælfric tiene a precisare che la responsabilità, in tal caso, ricade *in toto* sui committenti e sui copisti, di cui evidentemente ben conosce il *modus operandi*. A questi ultimi raccomanda di prestare particolare attenzione nella fase di revisione, emendando ove necessario secondo il modello. Citiamo, una per tutte, l’avvertenza che chiude la prefazione anglosassone alla prima serie delle *Omelie cattoliche*, in cui si ricorda il castigo divino che attende il copista negligente<sup>23</sup>:

Nu bydde ic 7 halsige on godes naman gif hwa þas boc awritan wylle þæt he hi geornlice gerihte be ðære bysene. þy læs ðe we ðurh gymelease witeras geleahtrode beon. Mycel yfel deð se ðe leas writ. buton he hit gerihte. swylce he gebringe þa soðan lare to leasum gedwylde. for ði sceal gehwa gerihtlæcan þæt þæt he ær to woge gebigde gif he on godes dome unscyldig beon wile (1b, 86-91).

‘Ora, se qualcuno vuole copiare questo libro, prego e scongiuro, in nome di Dio, che lo corregga accuratamente secondo il modello; diversamente, verremmo accusati per colpa di copisti negligenti. Fa gran danno chi fa un errore di scrittura, a meno che non lo corregga: sarebbe come volgere la vera dottrina in falsa eresia. Perciò ognuno deve raddrizzare ciò che ha storpiato se vuole presentarsi senza colpa al giudizio di Dio’.

La genesi pratica dell’errore di scrittura non attenua il peccato del copista che ometta i necessari controlli; l’incuria è anzi colpa della specie peggiore,

perché degrada il testo e corrompe conseguentemente la dottrina. E ora che lo scrupolo ortodosso si è esteso fino a toccare le procedure di trasmissione del testo, anche altre pratiche di revisori e copisti diventano oggetto di censura: è il caso dell'interpolazione, di cui si fa menzione ad esempio nella chiusa della prefazione anglosassone alle *Vite dei santi*, pure essa condannata come causa di corruzione testuale:

Ic bidde nu on godes naman, gif hwa þas boc awritan wille, þæt he hi wel gerihte be þære bysne, and þær na mare betwux ne sette þonne we awendon (5b, 32-34).

‘Se qualcuno vuole copiare questo libro, prego ora, nel nome di Dio, che lo corregga bene secondo il modello e non vi metta più di quanto abbiamo tradotto’.

6. La prefazione latina alla prima serie omiletica è un raffinato pezzo di prosa. Ælfric vi espone il proprio modo di tradurre, attenuandone appena la carica innovativa attraverso il tradizionale *topos* della modestia. L'autore si dichiara subito consapevole di aver tradotto le Scritture “in modo temerario o presuntuoso”; motiva tuttavia l'impresa appellandosi al cristianissimo principio dell'*utilitas*, che impone “l'edificazione dei semplici” incapaci di comprendere altra lingua se non la propria:

Licet temere vel presumptuose, tamen transtulimus hunc codicem ex libris Latinorum, scilicet Sancte Scripture in nostram consuetam sermocinationem, [...] ob ædificationem simplicium, qui hanc norunt tantummodo locutionem (1a, 2-5).

Giustificazione eteronoma, dunque, perché derivante dall'assolvimento di un dovere che ha origine al di fuori del testo, capace tuttavia di sorprendere quando si osservi la repentina conversione dell'istanza pedagogica in questione linguistica:

Ideoque nec obscura posuimus verba, sed simplicem Anglicam, quo facilius possit ad cor pervenire legentium vel audientium, ad utilitatem animarum suarum (1a, 6-9).

Chi legga il passo in parallelo con quello, dal tono alquanto pungente, della prefazione latina alla seconda serie omiletica non tarderà ad accorgersi che la posizione di Ælfric si inserisce nel contesto di un vero e proprio dibattito sulla traduzione. Il linguaggio si imposta spontaneamente sulla dicotomia: alla chia-

rezza e semplicità della “lingua della nostra gente” viene opposta l’oscura artificiosità dello stile in voga nei colti circoli monastici dal quale Ælfric prende nettamente le distanze:

festinavimus hunc sequente librum [...] non garrula verbositate aut ignotis sermonibus, sed puris et apertis verbis lingue huius gentis, cupientes plus prodesse auditoribus simplici locutioni quam laudari artificiosi sermonis compositione, quam nequaquam didicit nostra simplicitas (2a, 7-12).

È luogo comune, per Ælfric, giustificare la propria *rusticitas*: gli capita di farlo, ad esempio, per legittimare nei consueti termini retorici della modestia lo stile adottato nella *Vita sancti Æthelwoldi*<sup>24</sup>. Nel caso delle omelie tuttavia la posta in gioco è di portata ben più ampia: la rivendicazione della semplicità idealizzata di una lingua che si afferma “popolare”, tendente a un grado di intelligibilità universale, e la denuncia degli “errori” nelle traduzioni correnti rivelano l’urgenza di approntare una difesa sul doppio fronte della ricerca stilistica e della correttezza dottrinale. Movendo da queste due istanze, la traduzione rivendica uno spazio autonomo nel quale dispiegare la propria indipendenza creativa.

Coerente con le premesse è l’esposizione del metodo attraverso l’artificio didattico della definizione per differenziazione e antitesi. La traduzione non mira a restituire l’originale nel modo più esatto possibile: la tesi, si sa, è quella di Girolamo, schierato contro la fedeltà alla lettera, fatti salvi i casi in cui, nelle Scritture, *l’ordo verborum mysterium est*. Ma per Ælfric il campo d’intervento del traduttore si allarga e si tecnicizza: una consapevole e approfondita analisi del significato è posta a fondamento dell’atto traduttivo, che si incardina sistematicamente sulla nota interpretativa o linguistica. La rinuncia alla trasposizione letterale dell’originale ne è la conseguenza più ovvia: la traduzione non cercherà legittimazione nell’imitazione, ma nell’insieme di ausili e sussidi esplicativi chiamati di volta in volta a raccolta per portare alla luce i significati profondi del testo d’origine:

Hos namque auctores in hac explanatione sumus secuti, videlicet Augustinum [Y]pponiensem, Hieronimum, Bedam, Gregorium, Smaragdum et aliquando [Hæg]monem (1a, 12-14).

La regola geronimiana del tradurre a senso<sup>25</sup> viene in tal modo iscritta in un coerente sistema concettuale che consente la massima latitudine operativa: il

traduttore svolgerà il proprio compito come se gli fosse assegnato un totale fisso di materiali, riconducendo il lavoro a un *optimum* di compilazione. In assenza dell'idea di un'integrità testuale pari a quella più tardi promossa dal pensiero umanistico, la vicenda critico-esegetica si dispiegherà interamente nella "lingua di arrivo". Portando innanzi la secolare tradizione del commento, la traduzione si incammina in tal modo sulla strada del rifacimento, che accanto all'originale assume come struttura di riferimento un intero complesso intertestuale. L'eccellenza del risultato non si misurerà in base al principio di imitazione, ma in relazione all'efficacia del risultato.

7. Ma assumere il rifacimento come dimensione dominante del tradurre vuol dire anche congedarsi dall'idea della libertà di scegliere ciò che si traduce. All'ovvio vincolo rappresentato dal canone testuale della tradizione cristiana, Ælfric affianca ora quello delle competenze del pubblico concepite come un confine oltre il quale al traduttore non è concesso inoltrarsi. Una volta estratto dal testo tutto ciò che si può insegnare, resta un contenuto non traducibile: i laici, dichiara, non sono abbastanza istruiti per comprendere ogni cosa della Scrittura quand'anche venisse loro spiegata dai maestri più dotti (*seculares omnia nequeunt capere, quamvis ex ore doctorum audiant*, 1a, 24). Non è quindi opportuno tradurre le *Vitae patrum* e inserirle fra le omelie inglesi perché, come si dice nella prefazione latina alle *Vite dei santi*, contengono sottigliezze che superano le capacità di comprensione del suo pubblico ideale:

Ideoque reticemus de libro *Vitae Patrum*, in quo multa subtilia habentur, quae non conveniunt aperiri laicis (5a, 11-12).

Sulla medesima linea si colloca quella straordinaria "avvertenza del traduttore" che è la prefazione alla traduzione della *Genesi*. All'amico Æthelweard, l'*ealdorman* del Wessex che fu tra i suoi maggiori committenti, Ælfric fa presente che per quanto ci si impegni a tradurre in modo corretto ci sarà sempre 'qualche stolto' (*sum dysig man*, 4, 7) incline a pensare che il significato delle Scritture sia racchiuso nella semplice *narratio*. "Ma ciò" ammonisce "è assai lontano dal vero". *Genesi* alla mano, ecco un esempio in cui si rende necessario un dotto commento linguistico-esegetico per spiegare che il mistero trinitario è celato nelle pieghe grammaticali del dettato biblico:

Eft ys seo halige þrinnys geswutelod on þisre bec, swa swa ys on þam worde þe God cwæð: ‘Uton wircean mannan to ure anlicnisse.’ Mid þam þe he cwæð, ‘Uton wyrcean,’ ys seo þrinnys gebicnod; mid þam þe he cwæð, ‘to ure anlicnysse’, ys seo soðe annis geswutelod; he ne cwæð na menigfealdlice to urum anlicnissum, ac anfealdlice to ure anlicnisse (4, 64-67).

‘In questo libro viene poi rivelata la santa Trinità; come è detto nella parola di Dio: “Facciamo l’uomo a nostra immagine”. Quando disse “facciamo” è indicata la Trinità; quando disse “a nostra immagine” è mostrata la vera unità; non parlò al plurale, “a nostre immagini”, ma al singolare “a nostra immagine”.

Il testo sacro nasconde profondi significati spirituali (*seo boc is swiþe deop gastlice to understandenne*, 4, 41-42, ‘il libro è molto profondo da comprendere spiritualmente’) in quanto addita a un altrove e allude a un futuro; va perciò fissato in un’adeguata cornice interpretativa. Attenersi alla ‘nuda narrazione’ (*þa nacedan gerecednisse*, 4, 42-43) sarebbe nocivo per il pubblico come per lo stesso traduttore: ‘Intraprendere quest’opera’ ammonisce ‘è cosa molto pericolosa per me o per chiunque altro’ (*þæt weorc is swiðe pleolic me oððe ænigum men to underbeginne*, 4, 6-7). Il pericolo è presto individuato: facile che si scambi lo spirito con la lettera e che si cada in errore, come quello in cui incorse quel suo maestro di gioventù che comprendeva il latino solo “in parte” (*he cuðe be dæle Lyden understandan*, 4, 12-13) e non vedeva nulla di strano nel trasferire nei tempi moderni usi e costumi vigenti prima della Legge di Mosè. In considerazione di queste difficoltà, Ælfric manifesta più volte il proprio sconforto di fronte all’atto stesso del tradurre: concluse le omelie sulle vite dei santi giura, anzi, che se ne asterrà per sempre nel timore che alle “perle di Cristo” venga meno il dovuto rispetto:

Nec tamen plura promitto me scripturum hac lingua, quia nec conuenit huic sermocinationi plura inseri, ne forte despectui habeantur margarite Christi (5a, 9-11).

Né la sopraggiunta accettazione dell’invito del nobile amico scuote, pur nell’evidente incoerenza, la validità del principio: la prefazione alla traduzione della *Genesi* è, in fondo, anche giustificazione di aver scritto su ordinazione e per affetto.

Preferibile alla ‘nuda narrazione’ è il discorso omiletico, che alla *narratio* integra istituzionalmente l’*interpretatio*. Anche in questo caso non mancano pe-

rò le avvertenze, rivolte, al solito, a una categoria di pubblico convenientemente selezionata: ai *pueruli tenelli* della scuola monastica rammenta che il significato di ogni libro, sia esso in inglese o in latino, è accessibile solo attraverso lo studio della grammatica; per aiutare i ragazzi ha perciò egli stesso tradotto una *Grammatica* che presenta il vantaggio di applicarsi allo studio di entrambe le lingue:

Ego Ælfricus, ut minus sapiens, has excerptiones de Prisciano minore vel maiore vobis puerulis tenellis ad vestram linguam transferre studui, quatinus, perlectis octo partibus Donati, in isto libello potestis utramque linguam, videlicet Latinam et Anglicam, vestre tenerritudini inserere interim, usque quo ad perfectiora perveniatis studia (3a, 1-5).

Ma nella prefazione inglese il discorso si generalizza e la *Grammatica*, non più vincolata esclusivamente al contesto scolastico, viene presentata come una vera e propria iniziazione alla difficile arte dell'indagine sul significato:

Ic Ælfric wolde þas lytlan boc awendan to engliscum gereorde of ðam stæfcræfte, þe is gehaten GRAMMATICA, syððan ic ða twa bec awende on hundeahtatigum spellum, forðon stæfcræft is seo cæg, ðe ðæra boca andgit unlicð (3b, 1-4).

‘Io, Ælfric, ho voluto tradurre in lingua inglese questo libretto sull’arte delle lettere detto *Grammatica* dopo aver tradotto due libri di ottanta omelie, perché la grammatica è la chiave che dischiude il significato dei libri’.

L'accostamento della *Grammatica* alle serie omiletiche non è casuale: l'‘arte delle lettere’ (*stæfcræft*) consente l'accesso ai significati in latino e in inglese perché tra le categorie grammaticali delle due lingue non c'è, evidentemente, differenza alcuna. Giunge così a maturazione, attraverso la pratica della traduzione, anche la piena coscienza della dignità e dell'autonomia grammaticale della lingua inglese<sup>26</sup>.

Oltre a fornire l'*argumentum* su cui poggia la motivazione ultima del tradurre, la rappresentazione ælfriana del pubblico giustifica anche un'ultima caratteristica distintiva delle sue traduzioni: la *breviatio*. L'argomento è sviluppato partendo dall'esigenza di non annoiare il pubblico. Questa preoccupazione si riflette già nell'organizzazione “editoriale” delle serie omiletiche, in cui il discreto prevale sul continuo: la prima serie, dice Ælfric, è stata deliberatamente

divisa in due libri da leggersi in anni consecutivi per non generare “tedio” nell’uditorio:

Duos libros in ista translatione facimus [...] ut non fiat tedius auscultantibus (1a, 25-27).

Dalla medesima esigenza deriva il ricorso sistematico alla *breviatio*, che unita alla *compilatio* consente di derogare alla trasposizione letterale dell’originale. Ricorrendo alla rappresentazione di un pubblico che ora si vuole difficile ed esigente, ecco affermarsi il principio che in traduzione nulla si può aggiungere senza togliere: all’integrazione esegetica si assocerà dunque sia lo stralcio dei passi giudicati troppo complessi sia di quelli che possono “tediare” il pubblico. L’eventuale obiezione dei puristi è subito schivata assicurando che l’abbreviazione non deturpa il testo, ma spesso lo migliora:

Hoc sciendum etiam quod prolixiores passiones breviamus verbis, non adeo sensu, ne fastidiosis ingeratur tedium si tanta prolixitas erit in propria lingua quanta est in Latina; et non semper brevitatis sermonem deturpat, sed multotiens honestiorem reddit (5a, 24-27).

Attraverso la formulazione di un’ipotesi di destinatari e di un discorso sull’eredità e sulla funzione letteraria, la traduzione trova in tal modo il suo ruolo e la sua legittimazione sociale. Ælfric conferisce ai suoi rifacimenti la medesima dimensione “universale” che la riforma monastica vuole realizzare attraverso la restaurazione di una perduta “età dell’oro”<sup>27</sup>. Nel quadro di questa poderosa revisione del passato, la comunità dei lettori e degli ascoltatori idealizzata da Ælfric assume la fissità simbolica della comunità di tutti i cristiani. A questa immagine corrisponde quella di una lingua nuova, che ha fatto della semplicità e della chiarezza la propria ideale cifra stilistica. Come il pubblico per il quale è stata concepita, anch’essa esprime una tensione verso la dimensione universale che caratterizza il cristianesimo inglese fin dai tempi di Beda. È una lingua su cui è stato indelebilmente impresso il segno della letterarietà intesa come istituzione e cultura. Ne è prova la sua capacità di travalicare il particolarismo e la frammentazione dei linguaggi e dei gruppi sociali, che consentirà alle traduzioni ælfriciane di sopravvivere su tempi intollerabili per qualunque forma della traduzione moderna. Questo l’essenziale contributo della traduzione alla diffusione dei libri “indispensabili a ogni uomo” e alla nascita di una prosa che possa dirsi autenticamente anglosassone.

Note

<sup>1</sup> Citiamo per pagina e rigo da D. Whitelock (ed. by), *Sweet's Anglo-Saxon Reader in Prose and Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1967: *On The State of Learning in England*, p. 4-7. Le traduzioni dall'anglosassone sono mie.

<sup>2</sup> B. Colgrave, R. A. B. Mynors (ed. by), *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Oxford, Oxford University Press, 1969, rist. 1991, p. 16.

<sup>3</sup> G. Vinay, *Beda o la storia della disponibilità*, in Id., *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli, Liguori, 2003, p. 81-105; p. 98.

<sup>4</sup> L'epistola a Sigeward è tramandata nel ms. Oxford, Bodleian Library, Laud. Misc. 509, del secondo quarto dell'XI secolo; l'adattamento in forma di *Libellus* si trova nel ms. Oxford, Bodleian Library, Bodley 343, del secondo quarto del XII secolo. Per entrambi si consulti l'edizione di S. J. Crawford, *The Old English Version of the Heptateuch*, London, Early English Text Society, O.S. 160, 1922: *Lettera a Sigeward*, p. 15-75; *Libellus*, p. 18-33 e 39-51.

<sup>5</sup> Si veda W. Frost, *John Dryden, Poems. The Works of Virgil in English 1697*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 142, e soprattutto S. Gillespie, *Translation and Canon-Formation*, in *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3: 1660-1790, ed. by S. Gillespie and D. Hopkins, Oxford - New York, Oxford University Press, 2005.

<sup>6</sup> J. Wilcox, *Ælfric's Prefaces*, Durham, Durham Medieval Texts, 1994, p. 1.

<sup>7</sup> Sul ruolo svolto dalle traduzioni della Bibbia per la nascita delle lingue scritte d'Europa si veda F. Apel, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, Sammlung Metzler, 1983, p. 39: «Bibelübersetzungen trugen in der Geschichte der europäischen Völker sehr oft zur Konstitution einer nationalen Schriftsprache bei».

<sup>8</sup> J. Wilcox, *Op. cit.* Ælfric espone la propria posizione in materia di traduzione in sei prefazioni latine e inglesi: si leggano in particolare le doppie prefazioni alla prima e alla seconda serie delle *Omèlie cattoliche*, alle *Vite dei santi* e alla *Grammatica*. A questi pronunciamenti si aggiungano la *Lettera pastorale per l'arcivescovo Wulfstan* e la prefazione alla parziale traduzione della *Genesi*, l'unica in cui Ælfric affronta questioni traduttologiche in lingua inglese. Quando non diversamente specificato, citiamo dall'edizione del Wilcox seguendo la numerazione dei testi adottata nella sua antologia.

<sup>9</sup> Sul profondo legame tra Ælfric e Beda si veda M. Godden, *Ælfric's Catholic Homilies: Introduction, Commentary, and Glossary*, Oxford, Early English Text Society, 2000, p. l-ii.

<sup>10</sup> Si veda la prefazione anglosassone alla prima serie delle *Omèlie cattoliche*, 1b, 12-13.

<sup>11</sup> Si veda la prefazione anglosassone alla *Grammatica*, 3b, 21.

<sup>12</sup> Si veda M. Godden (ed. by), *Ælfric's Homilies. The Second Series*, London-New York-Toronto, Early English Text Society, Supplementary Series 5, 1979, p. 205, 176-180.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 72,6-9.

<sup>14</sup> M. Godden, *Ælfric's Catholic Homilies, Op. cit.*, p. xxi-xxii. La difficoltà di ricostruire gli ambienti di fruizione delle opere anglosassoni è stata più volte rilevata; si veda tra gli altri R. M. Liuzza: «The purpose and audience of an Old English work is often hard to discern, much less describe», si veda R. M. Liuzza, *Who Read the gospels in Old English?*, in *Words and Works: Studies in Medieval English Language and Literature in Honour of Fred C. Robinson*, ed. by P. S. Baker and N. Howe, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998, p. 2-34; p. 4.

<sup>15</sup> Sull'impegno pastorale dei riformatori anglosassoni si veda in particolare M. Clayton, *Homiliaries and Preaching in Anglo-Saxon England*, «Peritia», vol. 4, 1985, p. 207-42; W. G. Busse, *Sua gað ða lareowas beforan ðæm folce, & ðæt folc æfter: The Self-Understanding of the Reformers as Teachers in Late Tenth-Century England*, in U. Schaefer (ed. by), *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, Scriptoralia 53, Tübingen, Narr Verlag, 1993, p. 58-106; J. Wilcox, *Ælfric in Dorset and the Landscape of Pastoral Care*, in F. Tinti (ed. by), *Pastoral Care in Late Anglo-Saxon England*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2005, p. 52-62.

---

<sup>16</sup> Si veda M. Godden, *Ælfric and the Vernacular Prose Tradition*, in *The Old English Homily and Its Backgrounds*, ed. by P. E. Szarmach and B. F. Huppé, New York, State University of New York Press, 1978, p. 99-115.

<sup>17</sup> Di tenere analogo è la nota aggiuntiva alla seconda serie delle *Omellerie cattoliche* (*Excusatio dictantis*) in cui si avverte che l'ortodossia della passione di Tommaso, che qualcuno ha tradotto in versi, è da considerarsi dubbia per via di un pronunciamento negativo di Agostino (2e, p. 113). Sulle traduzioni che Ælfric sospetta di eresia o considera per altre ragioni erranee si legga l'ormai classico M. Godden, *Ælfric and the Vernacular Prose Tradition*, *Op. cit.*

<sup>18</sup> M. Godden (ed. by), *Ælfric's Homilies*, *Op. cit.*, p. 345.

<sup>19</sup> Si tratta degli *idiotae* di cui alla prefazione latina: *Nec solum evangeliorum tractatus in isto libellus exposuimus, verum etiam sanctorum passiones vel vitas, ad utilitatem idiotarum istius gentis* (1a, 15-17).

<sup>20</sup> B. Stock, *The Implications of Literacy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983, p. 27-30.

<sup>21</sup> Si vedano le prefazioni latine alle due serie omiletiche (1a e 2a).

<sup>22</sup> Si legga in proposito la chiusa della preghiera aggiunta alla seconda serie omiletica: *Gif hwa ma awendan wille. ðonne bidde ic hine for godes lufon þæt he gesette his boc onsundron. fram ðam twam bocum ðe we awend habbað we truwiad þurh godes diht*, M. Godden (ed. by), *Ælfric's Homilies*, *Op. cit.*, p. 345.7-9. 'Se qualcuno vuole tradurre di più, gli chiedo, per amor di Dio, di tenere separato il suo libro dai due libri che abbiamo tradotto, confidiamo, per volere di Dio'.

<sup>23</sup> Oltre che nella prefazione inglese alla prima serie delle *Omellerie cattoliche*, analoghi avvertimenti ricorrono in chiusura delle prefazioni alla seconda serie (2b, 15-20), della *Grammatica* (3b, 26-29), della traduzione della *Genesi* (4, 115-18), delle *Vite dei santi* (5b, 32-34), del *Libellus de Veteri Testamento et Novo* (8c, 31-33).

<sup>24</sup> Si veda ad esempio anche la prefazione alla *Vita sancti Æthelwoldi*: *Dignum ducens denique aliqua de gestis patris nostri et magnifici doctoris Athelwoldi memorie modo commendare [...] brevis quidem narratione meatim sed et rustica* (7, 3-6).

<sup>25</sup> Basti qui l'esempio di cui alla prefazione latina alla prima serie omiletica: *Nec ubique transtulimus verbum ex verbo, sed sensum ex sensu* (1a, 107.9).

<sup>26</sup> Sul tema si leggano le pagine ormai classiche di G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991 (1973), in particolare p. 11-2.

<sup>27</sup> Sulla rivisitazione della storia monastica nei termini di una successione di "età dell'oro" si veda C. A. Jones, *Ælfric and the Limits of 'Benedictine Reform'*, in *A Companion to Ælfric*, ed. by H. Magennis, M. Swan, Leiden-Boston, Brill, 2009, p. 67-108, in particolare alle p. 69-79.



ROSELLA TINABURRI

*Un'analisi del termine dysig alla luce delle testimonianze  
nella prosa anglosassone in traduzione*

---

Abstract

*The concept of folly, considered in the Middle Ages as an ethical, religious and social issue, was interpreted by Anglo-Saxon translators according to a Christian vision: fools were not able to acquire divine wisdom, i.e. the laws of God controlling human beings and their lives. This paper offers a first outline of the concept of folly, intended as opposite to wisdom, with special regard to Old English prose translation, from this point of view less investigated than the Middle German tradition. The Old English word dysig 'ignorant, stupid' is examined from an etymological perspective, considering relevant passages in Old English translations as well as their connections with related Latin sources. 'Fools' had the opportunity to be redeemed through the discovery and comprehension of God, True Wisdom. This is a key point of the whole project of vernacular translations: only through wisdom and knowledge folly can be definitively defeated and destroyed.*

---

La lettura dei testi in prosa del periodo anglosassone, per lo più esito di volgarizzazione di opere importanti per la cultura cristiana dell'epoca, porta alla consapevolezza che la traduzione dei concetti astratti non vada intesa come «die mechanische Anwendung einer Wortliste», ma come un processo che deve «vom Textganzen, vom gefügten Ganzen des Wortschatzes der Sprache aus die jeweilige Bedeutung aufgespürt und eigensprachlich formuliert werden»<sup>1</sup>. Nel Medioevo, quando i traduttori cominciarono a cimentarsi con testi latini di grande prestigio e con ambiti semantici legati alla rappresentazione di tali concetti, si operarono scelte interpretative specifiche rispetto alle fonti, a volte innovando, altre volte rielaborando o conservando.

Particolare interesse riveste l'ambito semantico che comprende gli antonomimi del concetto di sapienza per come esso è derivato dai testi di argomento religioso. Come spiega Blaum:

[...] dans une lecture synchronique qui additionne les traditions patriarcale, sapientiale ou mosaïque de l'Ancien Testament, la folie est à la fois une notion éthique, religieuse et sociale; elle se définit comme une conduite aberrante au regard du système de valeurs, désigné du nom de >sagesse<<sup>2</sup>.

In sostanza, mentre è saggio colui che giunge alla conoscenza di Dio e conduce la sua vita di conseguenza, la follia, che nei testi di argomento cristiano indica la 'non sapienza', consiste nel disconoscere Dio e la sua Legge. Pertanto, «this terminology depicts sin in opposition to, and in contrast with, Divine wisdom»<sup>3</sup>.

Nella *Vulgata* i termini correlati a questo specifico ambito semantico, quali *stultus*<sup>4</sup>, *insipiens*, *insanus*, *fatuus*, *insensus*, *demens*, sono impiegati in opposizione a *sapiens*, *prudens*, *astutus*. La follia biblica è dunque lontana dal significato di aberrazione mentale o incapacità che le darà la psichiatria moderna: colui che è *stultus* non ha smarrito il senno ma, definito in rapporto alla conoscenza di Dio, il termine identifica il non credente e chi viola la Legge mosaica, dunque un ignorante, un fuorilegge<sup>5</sup>.

L'ambito germanico presenta un'ampia diversificazione lessicale nel definire i vari aspetti legati alla mancanza di sapienza da connotarsi, secondo i contesti, come ignoranza, stoltezza o follia. Perfettamente riprodotto dal got. *unwiti* è il greco *ἀφροσύνη* 'insipienza, mancanza di saggezza, follia, ignoranza', ovvero la stoltezza di coloro che, colpevoli davanti a Dio, rifiutano consapevolmente di riconoscerne la presenza e l'azione, lo dimenticano e lo disprezzano. Sono inoltre attestati composti simili al got. *unfrōps*, forma negativa di *frōps* 'sapiente', che esprimono il concetto di 'stolto, non sapiente, ignorante' e in parte anche 'sciocco'<sup>6</sup>: got. *unweis*, nord. *ūvitr*, ags. e aat. *unwīs*, tutte forme negative degli aggettivi per 'sapiente', a loro volta correlati al sostantivo corrispondente su modello dell'anglosassone *wīs* e *wīsdōm*<sup>7</sup>.

Il presente contributo intende esplorare le occorrenze nelle traduzioni in prosa utili a individuare le peculiarità del termine *dysig* nell'inglese antico, i suoi corrispondenti nelle fonti latine e il suo specifico impiego in relazione alle espressioni che definiscono le connotazioni positive del concetto di sapienza, concetto con il quale è spesso in opposizione<sup>8</sup>. In relazione a questa tematica l'ambito anglosassone risulta finora meno esplorato rispetto alla tradizione medievale in tedesco<sup>9</sup>.

Scelto in ragione della sua rappresentatività e per la sua singolare evoluzione semantica nelle varie fasi della storia della lingua inglese, il termine anglosassone *dysig* 'stolto, stupido'<sup>10</sup> deriva dal protogermanico *dusijaz* 'sbalordito, stupefatto', a sua volta verosimilmente tratto dalla radice ie. *dheu-*. Mentre in inglese medio si registra la forma *dysi*, *dusi*, in inglese moderno la forma *dizzy*, da confrontarsi con il medio basso tedesco *dösich*, *dusich* e il nederlande-

se *duizelig*, è impiegata solo in senso metaforico e gergale e non entra nell'uso comune prima del XIII secolo<sup>11</sup>. Il significato di *dizzy* 'in preda alle vertigini' risale alla metà del XV secolo, mentre l'impiego del termine nel senso di 'fra-stornato, intontito', non attestato prima del XVI secolo, sembra accorpere i precedenti significati.

*Dysig*, in cui risultano strettamente correlati sia l'aspetto etico-religioso che quello intellettuale e dunque i significati di 'follia' e 'ignoranza', corrisponde nelle fonti latine ai termini *insipiens*, *stultus*, *fatuus* impiegati nell'Antico Testamento per identificare colui al quale «die rechte Weisheit fehlt»<sup>12</sup>.

*Dysig* traduce *stultus* nella versione del Vangelo di Matteo (7.26)<sup>13</sup>:

And ælc þæra þe gehyrþ þas mine word, and þa ne wyrð, se byþ gelic þam dysigan men, þe getimbrode hys hus ofer sand-ceosel.

'E chiunque ascolti le mie parole e non le mette in pratica, è simile allo stolto che ha costruito la sua casa sulla sabbia'.

Nella versione in dialetto merciano dell'omelia di Gregorio Magno dedicata alla parabola evangelica delle vergini savie e delle vergini stolte, fedele nella resa del pensiero del grande Padre della Chiesa<sup>14</sup>, si coglie il senso della opposizione *dysig/wīs* che ricalca l'antinomia *fatuus/prudens* del passo della fonte (*Quinque autem ex eis erant fatuæ, et quinque prudentes*)<sup>15</sup>.

Soðlice þa fife wæren dysige and þa fife wæren wise.

'In verità, cinque erano stolte e cinque erano sagge'.

La scelta terminologica è mantenuta nei righi successivi (rr. 6-8) e più avanti, nel passo seguente (rr. 37-38):

Ða wæren þa fife wise and þa oðre fife dysige [...].

'Erano allora cinque sagge e altre cinque stolte [...]'.

Altrove nel testo *dysig* è in opposizione a *rihtwīs* (r. 14), in corrispondenza di una antinomia *fatuus/sapiens* nella fonte:

Ða cwædon þa dysige mædena to þan rihtwise.

'Le vergini stolte dissero a quelle assennate'.

All'astratto femminile *dysignes* ricorre il traduttore anglosassone dell'opera storiografica di Beda per rendere la *stultitia* del vescovo Coifi che, dopo essere stato convertito, distrusse gli altari pagani simbolo della religione in cui in precedenza credeva<sup>16</sup> (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Lb. II, cap. 13, p. 36, rr. 27-29):

Hwa mæg þa nu eað, þe ic longe mid dysignesse beeode, to bysene oðerra monna gerisenlecor toweorpan, þonne ic seolfa þurh þa snytro, þe ic from þæm soðan Gode onfeng?<sup>17</sup>

‘Poiché nella mia stoltezza li ho a lungo venerati, chi meglio di me potrebbe ora distruggerli come esempio per altri uomini grazie alla sapienza che ho ricevuto dal vero Dio?’

E *dysignes*, una follia che è descritta come *elreord* ‘aliena, barbara’, è l'attributo di coloro che si ostinano a restare pagani nel regno dei Sassoni orientali dopo la morte di re Saberct (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Lb. II, cap. 5, p. 112, rr. 7-9):

Mid þy heo þa gesegon þone biscop mæssan onsymbelnesse mærsian in Godes cirican 7 þæm folce husl syllan, wæron heo mid elreorde dysignesse onblawne<sup>18</sup>.

‘Quando videro il vescovo celebrare la messa nella chiesa di Dio e dare il sacramento al popolo, furono colti dalla barbara follia’.

Anche nel testo poetico noto come *Instructions for Christians*, in cui al folle si consiglia di tenere celata la sua stoltezza, le correlazioni *dysig-unwīsdōm* e *snotor-wīsdōm*<sup>19</sup>, rispettivamente aggettivo e sostantivo, sono così esplicitate (vv. 71-74)<sup>20</sup>:

Betere bið þe dusige,  
His unwisdom  
þonne se snotere  
æt his heahþearfe

gif he on breostum can  
inne belucan,  
ðe symle wile  
forhelan his wisdom.

‘Migliore è il folle  
celare  
che non il sapiente  
per necessità

se nel suo cuore sa  
la sua stoltezza,  
che sempre vuole  
nascondere la sua saggezza’

Che sia più opportuno nascondere la stoltezza che non la sapienza è un concetto espresso con il ricorso a *dysignes* in luogo di *unwīsdōm* nella glossa interlineare al *Liber Scintillarum*, 24.42: *melior est homo qui abscondet stultitiam suam quam qui abscondit sapientiam suam* “betere ys mann se þe behytt dysignysse his þænne se þe behytt wisdom his”<sup>21</sup>.

Nella versione della *Cura pastoralis* di Gregorio Magno<sup>22</sup> si opta per una rielaborazione della fonte con l’inserzione della menzione esplicita di coloro la cui mente è caratterizzata da coerenza, tratto che gli stolti non possiedono (*Cura past.*, p. 306, rr. 12-14)<sup>23</sup>:

Dysigra monna mod bið suiðe unemn & suiðe ungelic, ond ðæs wisan monnes mod bið suiðe emn, & simle him selfum gelic.

‘La mente degli uomini stolti è assai variabile e incoerente, e la mente degli uomini saggi è assai coerente e sempre uguale a se stessa’.

Non c’è sapienza nella falsità, come spiega lo stesso traduttore rifacendosi a I Cor. 3:18 (*Cura past.*, p. 306, rr. 12-14):

Suelc eower suelce him selfum ðynce ðætte wisusð sie on ðæm lotwrencum, weorðe ðæs ærest dysig, ðæt he mæge ðonan weorðan wis.

‘Chiunque tra voi si creda di essere il più saggio negli inganni, che diventi stolto, così che possa poi diventare saggio’.

Nei testi in prosa l’aggettivo *dysig* può essere impiegato anche insieme ad altri aggettivi a connotazione negativa per esprimere il concetto di follia. Lo dimostrano gli esempi seguenti<sup>24</sup>:

(HomS 14, 262): þæt biþ swiþe dysig man & unsnottor on his life, se þe lufaþ þas eorþlican welan & ne lufaþ God þe hit him eal sealde.

‘che è molto stolto e sconsiderato nella sua vita colui che ama la ricchezza terrena e non ama Dio che a lui ha dato tutto’.

(HomS 17, 87): þyllic bið se ende þæs lichoman fægernesse, þe nu dysige men & unwise swiþe lufiaþ.

‘tale è la fine della bellezza del corpo che ora gli stolti e i folli amano molto’.

*Dysig* è impiegato assieme a *ungewīss*, un altro degli antonimi dell'aggettivo per 'sapiente', per definire colui che è inconsapevole della caducità dei beni terreni che possiede (*De cons. phil.*, cap. 11, p. 263, rr. 76-77)<sup>25</sup>:

[...] hwelce gesælþa hæfð he æt þam welan gif he bið swa *dysig*  
and swa ungewiss þæt he þæt witan ne mæg?

'[...] quale felicità possiede dalla ricchezza se è così stolto e ignorante da non poterlo sapere?'

La preminenza del termine nella versione anglosassone del *De consolatio-  
ne Philosophiae* emerge dalla frequenza del suo impiego rispetto alla fonte: *dysig*, sia come aggettivo che come sostantivo, ricorre in un'ampia varietà di contesti<sup>26</sup>. Attestata nella versione dell'opera di Boezio la corrispondenza del sostantivo con il latino *inscitia* (*De cons. phil.*, cap. 35, p. 331, rr. 42-43)<sup>27</sup>:

Ic geman genog geara min agen *dysig* [...].

'Ricordo molto bene la mia stoltezza [...]'.

L'autore della traduzione alfrediana descrive il *dysig* come un pericolo, una vera e propria minaccia (*De cons. phil.*, cap. 32, p. 309, rr. 67-68)<sup>28</sup>:

[W]alawa, hu hefig and hu frecendlic þæt *dysig* is þe ða earman  
men gedwelað and alæt of þam rihtan wege.

'Ahimè, quanto severa e pericolosa è la stoltezza che conduce i miserabili all'errore e li allontana dalla retta via'.

Nella sezione iniziale del dialogo, al prigioniero il suo interlocutore ricorda la sua mancanza di saggezza in gioventù (*De cons. phil.*, cap. 7, p. 253, r. 71-p. 254, r. 2)<sup>29</sup>:

*Dysine* and ungelæredne is þe underfeng þa þu ærest to monnum  
become, and þa þe getydde and gelærde [...].

'Ignorante e incolto ti ho accolto quando sei diventato un uomo e ti ho cresciuto e istruito [...]'.

Tema ricorrente nella prosa alfrediana, la contrapposizione tra ignoranza e sapienza si concretizza nella figura di Teodorico (*De cons. phil.*, cap. 36, p. 338, r. 12 - p. 339, r. 1):

[...] and eac oðer þing me þincð get mare wundor, þæt is þætte dysi and unrihtwisnes nu ricsað ofer ealne midaneard, and se wisdom and eac oðre creftas nabbað nan lof ne nanne weorðscipe on þisse worulde ac licgað forsewene swa swa meox under feltune, [...]

‘[...] e anche un’altra cosa ingenera in me ancora più meraviglia, e cioè che ora l’ignoranza e l’ingiustizia governano la terra, e la sapienza e le altre virtù non hanno né lode né onore in questo mondo ma giacciono disprezzate come sterco in un letamaio, [...]’

*Dysig* e *unrihtwīsnes* sono tratti peculiari del personaggio, come ribadito nel passo seguente (*De cons. phil.*, cap. 27, p. 298, rr. 35-38):

Ne wurde þu ðeah na adrifen from ðeodrice, ne he ðe na ne forsa we, gif ðe licode his dysig and his unrihtwisnes swa wel swa his dysegum deorlingum dyde.

‘Non saresti stato bandito da Teodorico, né ti avrebbe disprezzato, se a te fosse piaciuta la sua stoltezza e la sua ingiustizia come ai suoi stolti favoriti’.

Il messaggio è che l’ignoranza non è invincibile, come chiaramente emerge dal passo in cui *Wīsdōm* – è questo il nome di uno dei due protagonisti del dialogo – dichiara che non si rivolge a coloro che sono *dysig* ma a coloro che vogliono comprendere la sapienza: per costoro c’è speranza perché la salvezza consiste nel desiderio stesso di conoscerla (*De cons. phil.*, cap. 38, p. 352, rr. 86-88)<sup>30</sup>.

Ic ne sprece nu no to dysegum monnum, ac sprece to þam ðe wel willniað wisdom ongitan: forþam þæt bið tacn wisdomes þæt hine mon wilnige [geheran] and ongitan.

‘Non parlo ora agli stolti, ma parlo a coloro che vogliono comprendere bene la sapienza: poiché è segno di sapienza che si desidera [ascoltarla] e comprenderla’.

Un impiego simile si ritrova nel passo seguente per descrivere la stupidità di colui che, pur bramando la vita eterna e dunque la conoscenza assoluta, rifiuta di accrescere la propria intelligenza in questo mondo (*Sol.*, Lb. III, p. 97, rr. 14-16):

Ði me þincð swiðe *dysig* man and swiðe unlæde, þe nele hys and-  
gyt æcan þa hwile þe he on þisse weorulde byð, and simle wiscan  
and willnian þæt he mote cuman to ðam æcan lyfe þær us nanwiht  
ne byð dygles.

‘Pertanto, mi sembra molto stolto e sconsiderato colui che non  
vuole accrescere il proprio intelletto mentre è in questo mondo e  
che al contempo desideri e brami poter giungere alla vita eterna  
dove nulla ci è oscuro’.

Dunque, è secondo lo spirito cristiano che i traduttori anglosassoni interpretano il concetto di follia per come è presentato nelle fonti, facendo propria la convinzione che sia giusto offrire agli stolti, così come a coloro che per ignoranza non conoscono, la possibilità di redimersi attraverso la comprensione della sapienza. E se «the whole project of vernacular translation assumes the educability of those who are not already learned», come afferma Discenza<sup>31</sup>, la critica nei confronti di colui che si mostra *dysig* presuppone che egli possa liberarsi da tale condizione attraverso la conoscenza.

Non la follia patologica dunque, ma la stoltezza delle azioni di chi impiega le proprie facoltà spirituali e intellettuali per rincorrere, per ignoranza o per volontà propria, gli inganni della vita terrena, disconoscendo il vero bene e se stesso: come si diceva, «Die intellektuelle Unwissenheit und Ungeschultheit ist zugleich ethisch-religiöse Torheit, Mangel an Klugheit und Weisheit»<sup>32</sup>. In questo senso è un vizio, un peccato che solo la conoscenza può redimere.

Ed è questa l'essenza stessa del programma culturale fortemente voluto da re Alfredo, il primo «concerted attempt at lay education known in England»<sup>33</sup>, che mira a creare le condizioni affinché in nome della sapienza sia superato e sconfitto tutto ciò che è da considerarsi *dysig*<sup>34</sup>.

## Note

---

<sup>1</sup> R. Woesler, *Das Bild des Menschen in der englischen Sprache der älteren Zeit*, «Neuphilologische Monatsschrift», 7, 1936, p. 321-36, e p. 383-97; p. 321.

<sup>2</sup> C. Blaum, *La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du moyen âge et du début de la Renaissance (XIIIe-XVIe siècles). Positions du problème*, in *Death in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1983, p. 258-85; p. 262. Del contributo è disponibile una traduzione italiana a cura di T. Duranti, *Follia e morte nell'immaginario collettivo del medioevo e del primo rinascimento (secoli XII-XVI). Proposizioni del problema*, in *Un gallo ad Asclepio. Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, CLUEB (collana Lexis), 2013, p. 67-98.

<sup>3</sup> Si veda J. Hastings (ed. by), *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, vol. VI, Edimburgh, T. & T. Clark, 1914, p. 68-9, s. v. *fool, folly*, che prosegue: «Wisdom thus conceived is God's agent in

creation, who has ordained the laws governing nature and the lives of men. Human wisdom is [...] a reflex of the Divine, and consists in the capacity to learn the Divine laws controlling men, and in the ability to conform human life and action to them. Whoever lacks this insight and power is styled a fool, and his conduct folly. As wisdom, so also is folly an ethico-religious concept». Si veda anche F. Vigouroux (ed. by), *Dictionnaire de la Bible*, vol. II, 2, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1926, s. v. *folie, sot e sottise*.

<sup>4</sup> Si confronti il termine del medio francese *stupide* dal latino *stupidus* ‘meravigliato, confuso’, a sua volta dal verbo *stupere* ‘stupirsi, essere stupito, restare attonito’. Si rimanda a A. Walde, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, II. Band, hrsg. und bearbeitet von J. Pokorny, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter, 1927, p. 599, s. v. *stultus*, p. 609, s. v. *stupeō*; A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967<sup>4</sup>, p. 990, s. v. *stultus* e *stupeō*.

<sup>5</sup> C. Blaum, *Op. cit.*

<sup>6</sup> Si registrano anche il nord. *ūfrōðr* e l’aat. *unfruot* da confrontarsi con l’ags. *unfrōðness* ‘ignoranza’ e con *unfrōd* ‘non anziano, non vecchio’. In proposito la spiegazione di R. Woesler, *Op. cit.*, p. 325: «Der alte Mensch war erfahren und weise. Alt und weise waren synonym. *Frod* [sic] ist das altenglische Eigenschaftswort für Weisheit und Klugheit. Und *frod* ist in erster Linie der alte Mensch. Die Verneinung von *frod unfrōd* bedeutet jung und hat keinerlei Beziehung zum Intellektualfeld». Espressioni con significato simile sono il nord. *ūsnotr*, l’ags. *unsnotor*, ma anche l’ags. *unglāw*; in medio alto tedesco *unspæhe*. Si veda C. D. Buck, *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to the History of Ideas*, Chicago, University of Chicago Press, 1949, p. 1217. Si segnala inoltre H. E. Zabel, *The Semantic Development of Words for Mental Aberration in Germanic*, Chicago, The University of Chicago Libraries, dissertation, 1922, p. 38.

<sup>7</sup> In particolare sull’impiego della forma anglosassone *unwīs* come glossa del latino *insipiens* si veda J. Roberts, *Some Psalter Glosses in their Immediate Context*, in *Palimpsests and the Literary Imagination of Medieval England. Collected Essays*, ed. by L. Carruthers, R. Chai-Elshol and T. Silec, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 61-79; p. 68.

<sup>8</sup> Si veda J. Bosworth, *An Anglo-Saxon Dictionary*, ed. and enlarged by T. N. Toller, London 1882-1898, rist. 1976, Supplement by T. N. Toller, London 1921, Addenda et Corrigenda by A. Campbell, Oxford, Oxford University Press, 1972, s. v. *dysig*.

<sup>9</sup> Si veda ad esempio D. Matejovski, *Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996.

<sup>10</sup> Si veda F. Holthausen, *Altenglisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1934, p. 82, s. v. *dysig*. La forma anglosassone, che è *dysi* o *dusi* in medio inglese e *dizzy* in inglese moderno, corrisponde all’aat. *tusīc*, *dusig* ‘sciocco, stolto’, medio alto tedesco *tōrecht*, *toereht*, *toerisch*, tedesco *tōricht*; basso tedesco *düsīg* ‘sciocco’, medio basso tedesco *dwās* (mat. *twās*, *dwās* ‘a fool’), ags. *dwāes*, *dwāeslīc*, antico olandese *duyziġh*, olandese *dwaas* ‘sciocco, stolto’, *duizelen* ‘diventare stordito, frastornato, sciocco’, antico frisone *dusia* ‘essere stordito’. Si vedano C. D. Buck, *Op. cit.*, p. 1217; L. E. Ahlsson, *Die altfriesischen Abstraktbildungen*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, 1960, p. 59 e 172. Si veda anche H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1966, s. v. *dösīg*.

<sup>11</sup> Si vedano C. T. Onions, G. W. S. Friedrichsen, R. W. Burchfield (ed. by), *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 279; W. W. Skeat, *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, Clarendon Press, 1888, p. 174, s. v. *dizzy*, che rimanda ai derivati *dizzily* e *dizziness*.

<sup>12</sup> D. Matejovski, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>13</sup> W. W. Skeat, *The Four Gospels in Anglo-Saxon, Northumbrian, and Old Mercian Versions, Sinoptically Arranged: with Collations of the Best Manuscripts*, Cambridge, Cambridge Universi-

ty Press, 1858, p. 60. Tutte le traduzioni dall'anglosassone sono mie. Il confronto è con Mt. 7, 26: *Et omnis, qui audit verba mea haec et non facit ea, similis erit viro stulto, qui aedificavit domum suam supra arenam*, citato secondo *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, rec. R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983<sup>3</sup>.

<sup>14</sup> Il testo è citato secondo A. M. Guerrieri, *Ewangelium De uirginibus in CCCC 303*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988.

<sup>15</sup> PL 76, 1118-23. La parabola è presente nel solo Vangelo di Matteo. Si veda A. M. Guerrieri, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>16</sup> B. Colgrave and R. A. B. Mynors (ed. by), *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Oxford, Oxford University Press, 1969, repr. 1998, p. 184: *Ego: quis enim ea, quae per stultitiam colui, nunc ad exemplum omnium aptius quam ipse per sapientiam mihi a Deo vero donatam destruum?*

<sup>17</sup> T. Miller (ed. by), *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*, part I, 1, New York, 1978. Si registra anche la forma *dyslic* in *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Lb. I, XXVII, p. 76, rr. 3-5: *In þæm geryne, þe bið æghwylc synn grundinga adwæsced, swiðe dyslic is þætte scyle þære godcundan gife wiðcweden beon*. 'Nel sacramento in cui ogni peccato è completamente lavato via, è davvero folle opporsi alla grazia divina'.

<sup>18</sup> Nella fonte Lb. II, 5: *Cumque viderent pontificem, celebratis in ecclesia missarum solemnibus, eucharistiam populo dare, dicebant, ut vulgo fertur, ad eum barbara inflati stultitia*.

<sup>19</sup> Sull'impiego di *snotor e wīs* nei vari ambiti dialettali dell'inglese antico nei testi poetici e in prosa si veda R. Tinaburri, *I molteplici aspetti della sapienza: wīsdōm nella versione anglosassone dei Soliloquia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 35 e segg.

<sup>20</sup> Il testo è tradito ai ff. 224v-227v del MS. Ii. I. 33 della University Library di Cambridge. N. R. Ker, *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon*, Oxford, Clarendon Press, 1957, rist. 1990, n. 18, p. 23-7, che data il codice alla seconda metà del XII secolo, lo definisce, rifacendosi al Kemble, «a collection of metrical apothegms, moral and religious, in alliterative verse [...]». L'edizione di riferimento è in J. L. Rosier, «Anglia», 82, 1964, p. 4-22. Si veda L. Lockett, *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 80.

<sup>21</sup> La glossa, conservata nel manoscritto London, British Library, Royal 7 C. IV, risale alla metà dell'XI secolo. Si veda S. S. Getty, *An Edition with Commentary of the Latin/Anglo-Saxon Liber scintillarum*, University of Pennsylvania, dissertation, 1969; N. R. Ker, *Op. cit.*, n. 256, p. 323-4. Per la fonte latina H. M. Rochais (ed. by), *Liber scintillarum*, Corpus Christianorum, series Latina 117, Turnhout, Brepols, 1957.

<sup>22</sup> *Cura past.*, 3.18.21: *cor uero stultorum dissimile est, quia dum mutabilitate se uarium exhibet, numquam id quod fuerat manet*. Per l'edizione critica di riferimento Gregorius Magnus, *Regula pastoralis*, ed. by F. Rommel, Sources Chrétiennes 381-382, Paris, Imprimerie Chirat, 1992.

<sup>23</sup> Il testo anglosassone è citato secondo H. Sweet (ed. by), *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, London, Early English Text Society, O.S. 45 e 50, 1871, rist. 1978.

<sup>24</sup> R. Morris (ed. by), *The Blickling Homilies*, 3 vols., London, Early English Text Society, O.S. 58, 63, 73, repr. 1 vol. 1967. Le citazioni sono menzionate in *The Dictionary of Old English: A to H online*, <http://doe.utoronto.ca/> (accesso effettuato in data novembre 2018).

<sup>25</sup> Il binomio è innovativo rispetto alla fonte che recita (Boe., *De cons. phil.*, pr. 2.4.26): [...] *quanam beata sors esse potest ignorantiae caecitate*.

<sup>26</sup> N. G. Disenza, *The King's English. Strategies of Translation in the Old English Boethius*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 91.

<sup>27</sup> Rispetto alla fonte: *me inscitiam meum fuisse confessum* (III, pr. xii. 3).

---

<sup>28</sup> Il testo anglosassone è citato secondo M. Godden and S. Irvine (ed. by), *The Old English Boethius. An Edition of the Old English Versions of Boethius's De Consolatione Philosophiae*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 2009. Per il passo nella fonte latina si veda Boethius, *Philosophiae consolatio*, ed. by L. Bieler, Corpus Christianorum, series Latina 94, Turnhout, Brepols, 1984, (III met. VII.1-2): *Eheu, quae miseros tramite deuios / abducit ignorantia*.

<sup>29</sup> La fonte descriveva la giovinezza del prigioniero in modo assai più neutro (II pr. II. 4): *Cum te matris utero natura produxit, nudum rebus omnibus inopemque suscepi, meis opibus foui et, quod te nunc impatientem nostri facit, fauore prona indulgentius educaui [...]*. Si veda N. G. Discenza, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>30</sup> Che è poi l'esortazione agli stolti affinché diventino assennati (Prov. 8.5): *Intellegite parvuli astutiam et insipientes animadvertite*. Si veda N. G. Discenza, *Op. cit.*, p. 92, la quale rimanda anche a Lc. 24.25: qui i discepoli di Emmaus, prima apostrofati come *stulti* perché non hanno creduto alla parola dei profeti, ricevono da Gesù la spiegazione della Resurrezione di Cristo secondo le Scritture.

<sup>31</sup> N. G. Discenza, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>32</sup> Secondo H. Schelp, *Der geistige Mensch im Wortschatz Alfreds des Großen*, Göttingen, Dissertation, 1956, p. 153.

<sup>33</sup> N. G. Discenza, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>34</sup> Si veda anche D. Pratt, *Persuasion and Invention at the Court of King Alfred the Great*, in *Court Culture in the Early Middle Ages: The Proceedings of the First Alcuin Conference*, ed. by C. Cubitt, Turnhout, Brepols, 2003, p. 189-221.



VINCENZO SALERNO

Delight of human kind and gods above.  
*L'Inno a Venere di Lucrezio tradotto da John Dryden*

---

Abstract

*In 1685 John Dryden published Sylvae, the third volume containing his translations: three passages rendered from the Aeneid, five versions from De Rerum Natura, three odes and an epic of Horace and, from Greek, three idyls of Theocritus. The poems collected in Sylvae – verses in English by Dryden and poetic passages of the Greek-Latin classicism translated by Dryden himself – continue the new “literary period” of the poet-translator, already begun in 1680 with the participation in the collective volume Ovid’s Epistles Translated by Several Hands, in which the famous drydenian theoretical premise on the Art of Translating was contained. According to James Kingsley Dryden’s English version of the so called Hymn to Venus (the beginning of De Rerum Natura) demonstrates how the work of the poet-translator contributed to revive «the old of the past ages to the present, by giving it a comparable modern language and style – by reducing the gap between the ancient and the modern to insignificance». Furthermore, the “new” Lucretius witnesses how «The ancient author becomes again culturally effective, and the translator becomes (in Edward Young’s words) a “noble collateral” with him».*

---

Nel 1685 John Dryden dà alle stampe *Sylvae*<sup>1</sup>, il terzo volume contenente sue traduzioni: tre brani resi dall’*Eneide*, cinque versioni dal *De Rerum Natura*, tre odi e un epodo di Orazio e, dal greco, tre idilli di Teocrito<sup>2</sup>. Il libro non si differenzia molto, nell’impianto, dai *Miscellany Poems* dell’anno precedente, dove traduzione e composizione poetica s’erano già ben amalgamate tenendo insieme testi “politicamente” impegnati (quali *Absalom and Achitophel*, o *The Medall*) con la resa dal latino di un’elegia ovidiana, delle ecloghe IV e IX di Virgilio e dell’idillio teocriteo *Amaryllis*<sup>3</sup>.

*Sylvae* goes beyond *Miscellany Poems*, for Dryden contributed much more poetry to it, almost half the total book. Moreover, his translations are all placed together at the beginning of the volume, so that one immediately reacts to Dryden; the translator is not submerged by any emphasis on the original poet. One can without difficulty read Dryden’s part of *Sylvae* as a sequence, whereas the links in *Ovid’s Epistles* and *Miscellany Poems* may have been evident to the author alone<sup>4</sup>.

Meglio dei *Miscellany Poems* le composizioni raccolte in *Sylvae* – versi in lingua inglese di Dryden e brani poetici della classicità greco-latina da lui tradotti – testimoniano la nuova stagione del *poet-translator*; di fatto già iniziata nel 1680 con la partecipazione al volume collettaneo *Ovid's Epistles Translated by Several Hands*, opera contenente la premessa teorica drydeniana sull'*Art of Translating*. A ragione Walter Scott – rimandando alla celebre tripartizione della pratica traduttiva contenuta proprio in quella *Preface (metaphrase, paraphrase e imitation)* – rileva che

[...] Before his distinguished success showed that the object of the translator should be to transfuse the spirit, not to copy servively the very words of his original, it had been required that line should be rendered word for word. [...] It may be easily imagined, that, by the constraint and inversion which this cramping statute required, a poem was barely rendered *not Latin*, instead of being made English, and that, to the mere native reader, as the connoisseur complains in «The Critic», the interpreter was sometimes «the harder to be understood of the two». [...] It was reserved to Dryden manfully to claim and vindicate the freedom of a just translation; more limited than paraphrase, but free from the metaphrastic severity exacted from his predecessors<sup>5</sup>.

Anche di *Sylvae* il *poet-translator* John Dryden è prefatore, non discostandosi parecchio dalla traccia teorica argomentata nella *Critical Preface* alle lettere ovidiane e di nuovo dedicando gran parte dello scritto introduttivo a riflessioni sull'*Art of Translating*. Postosi sotto l'egida poetica di Virgilio<sup>6</sup> Dryden ribadisce di essere «tormentato dal malanno della traduzione» chiarendo però di aver subito «gli attacchi della fredda prosa (che sono per me quelli più tediosi) traducendo la *Storia della Lega*; quelli più forti (subito successivi) in questo volume di versi miscellanei»<sup>7</sup>. Ritorna, in questa prefazione, il *fil rouge* dei modelli referenziali appartenenti alla tradizione classica e a quella inglese – tra i tanti, Omero e Virgilio, Edmund Spenser e l'autore di *An Essay on Translated Verse* di Lord Roscommon<sup>8</sup> – ma non manca nemmeno il confronto con altri autorevoli traduttori, in lingua inglese oppure stranieri, quali ad esempio Abraham Cowley e Annibal Caro. Soprattutto – e sempre in linea con quanto precedentemente scritto in materia di traduzioni – Dryden ribadisce la preferenza della versione parafrastica sostenuta dagli strumenti di resa dell'«imitazione» e dell'«invenzione». In tal senso vanno perciò letti i tentativi di giustificazione, da parte del poeta Dryden, degli interventi editoriali che ha praticato *sub specie* di

*translator*. Nell'intento del prefatore, spetta infatti di diritto al poeta-traduttore la licenza di omettere interi passi, togliere dei versi oppure, a seconda dei casi, di aggiungerli. Questo accade perché il *poet-translator* è il solo che riesca a leggere "segretamente" quanto contenuto nell'originale, ed a lui soltanto pertiene il compito di emendare il modello tradotto. Risulta, di fatto, inevitabile la selezione di ciò che, a suo insindacabile giudizio, possa poi splendere in inglese con la medesima luce primigenia dell'originale greco e latino. Il nucleo concettuale porta alla sovrapposizione del poeta-traduttore al poeta-originale. Se infine ciò accadesse, il *translator* Dryden potrebbe rivendicare, per la sua versione, il merito di aver avvicinato l'originale il più possibile; addirittura dando all'*auctor* la voce di un *Englishman* contemporaneo. Si aggiunga, inoltre, che alla rivelazione di bellezze fino ad allora non svelate – colte solo grazie alla sensibilità poetica – Dryden fa seguire quello che è invece il compito più "artificiale", del traduttore; ancora una volta ricorrendo, come era accaduto nella prefazione alle *Epistole* di Ovidio, ad una similitudine derivata dal mondo della pittura. Il processo ricreativo del traduttore avviene seguendo le stesse modalità di un ritrattista che copia "dal vivo". Entrambi tendono allo stesso risultato: un prodotto finale che assomigli quanto più possibile all'originale. Il rimando al principio dell'*ut pictura poesis* oraziano è qui palese ed è altrettanto chiaramente ribadito dalla citazione latina tratta proprio dall'*Ars Poetica*. Semanticamente, introducendo la versione dell'*Eneide*, Dryden ritorna sull'accostamento "pittura-poesia" e mette in parallelo i concetti di "imitazione" e di "invenzione" in ambito artistico, sia nella creazione poetica che in ambito traduttologico. Nelle *Sylvae* l'analisi traduttologica drydeniana avviene per mezzo degli strumenti del critico-*scholar* che muove, in prima battuta, dalla constatazione analitica delle differenze stilistiche – metro, ritmo, uso della sinalefe – messe in atto dagli autori latini. Soprattutto dai rilievi delle peculiarità virgiliane, Dryden dichiara di aver ricavato la propria idea di *poetical wit*.

[...] Poiché proprietà di pensiero e di parole si trovano soltanto in lui e, quando sono usate in modo appropriato, arrecano piacere. Il piacere segue necessariamente, come avviene tra causa ed effetto, e perciò non ha nemmeno bisogno di essere ridotto ad una definizione. Questa è l'esatta proprietà di Virgilio, che ritengo sia l'aspetto più importante della sua personalità. Ma confesso, con vergogna, di non essere stato sempre in grado di tradurre ogni sua parte nella maniera migliore, tanto da farlo apparire, nella sua intelligenza, così com'è<sup>9</sup>.

Pur di guadagnare il *character* ed il *genius* dell'*auctor* latino, per avvicinarsi quanto più possibile alla “grammatica” di questo poeta *figurative* – in un’accezione che forse può già essere intesa alla maniera di Auerbach – il *translator* Dryden non disdegna il confronto con altri traduttori, anche appartenenti a tradizioni culturali diverse da quella inglese. La versione italiana dell’*Eneide* di Annibal Caro viene, ad esempio, descritta come «la più vicina e la più poetica» fra tutte le traduzioni fino ad allora compiute, nella consapevolezza che Virgilio «non potrà mai essere reso in nessuna lingua moderna come invece converrebbe».

La medesima sintonia “extra-tradizionale” pare animare il rapporto privilegiato esistente tra il *poet translator* ed il *genius* di Lucrezio, che Dryden ritiene di aver tradotto meglio di Virgilio.

If he was not of the best age of Roman Poetry, he was at least of that which preceded it, and he himself refin’d it to that degree of perfection, both in the Language and the thoughts, that he left an easie task to Virgil; who as he succeeded him in time, so he Copy’d his excellencies: for the method of the Georgicks is plainly deriv’d from him. Lucretius had chosen a Subject naturally crabbed, he therefore adorn’d it with Poetical descriptions, and Precepts of Morality, in the beginning and ending of his Books. Which you see Virgil has imitated with great success, in those four Books, which in my Opinion are more perfect in their kind, than even his Divine Aeneid. The turn of his Verse has likewise follow’d, in those places which Lucretius has most labour’d, and some of his very Lines he has transplanted into his own Works, without much variation. If I am not mistaken, the distinguishing Character of Lucretius, (I mean of his Soul and Genius) is a certain kind of noble pride, and positive assertion of his Opinions<sup>10</sup>.

Nei termini della dialettica *imitation-copy* deve, dunque, essere letto anche il legame tradizionale esistente tra Lucrezio e Virgilio. Un rapporto che si palesa nelle opere – il parallelo tra il *De Rerum Natura* ed i quattro libri delle *Georgiche* – ma anche una comunanza di *genius* e di *soul*; alla quale Dryden aggiunge, come terzo termine di paragone, il filosofo inglese Thomas Hobbes<sup>11</sup>. Dell’articolato commento che il *translator* fa della *Prosopopeia of Nature* lucreziana e delle sue versioni inglesi, di un certo interesse risulta essere il seguente passo, a proposito del IV libro del *De Rerum natura*.

‘Tis true, there is something, and that of some moment, to be objected against my Englishing the Nature of Love, from the Fourth

Book of Lucretius. And I can less easily answer why I Translated it, than why I thus Translated it: The Objection arises from the Obscurity of the Subject, which is aggravated by the too lively and alluring Delicacy of the Verses. In the first place, without the least Formality of an Excuse, I own it pleased me: and let my Enemies make the worst they can of this Confession. I am not yet so secure from that passion, but that I want my Authors Antidotes against it. He has given the truest and most philosophical Account both of the Disease and remedy which I ever found in any Author, for which reason I translated him. But it will be asked why I turn'd him into such luscious English, (for I will not give it a worse word:) instead of an answer, I would ask again of my supercilious Adversaries whether I am not bound when I translate an Author to do him all the right I can, and to translate him to the best Advantage? If to mince his meaning, which I am satisfi'd was honest and instructive, I had either omitted some part of what he said, or taken from the strength of his expression, I certainly had wrong'd him; and the freeness of thought and words, being thus cashier'd, in my hands, he had no longer been Lucretius. If nothing of this Kind be to be read, Physicians must not study Nature, Anatomies must not be seen, and somewhat I could say of particular Passages in Books, which to avoid Profaneness I do not name. But the intention qualifies the act; and both mine and my Authors were to instruct as well as please<sup>12</sup>.

Nell'economia generale del discorso riguardante la maturazione delle posizioni drydeniane sulle teorie della traduzione, il brano appena citato registra, infatti, un importante mutamento d'indirizzo. Sono trascorsi cinque anni dalla pubblicazione della raccolta delle lettere ovidiane. Dryden, che all'epoca si diceva assertore della fedeltà all'originale – con la sola eccezione di una “materia” che poteva apparire «trivial or dishonest», per la quale suggeriva la soluzione oraziana [...] *et quae / desperes tractata nitiscere posse, relinquo* – sostiene adesso la necessità di una traduzione veritiera; qualsiasi possa essere l'argomento trattato. Perché «omettere brani di quanto (Lucrezio) aveva scritto, o prendere per sommi capi quanto aveva detto, avrebbe significato fargli un torto»<sup>13</sup>. Anche correndo il rischio di andare contro ai dettami della tradizione poetico-traduttologica inglese. Cosa che egli stesso riconosce, citando quanto scritto, a tale proposito da Lord Roscommon e da Abraham Cowley<sup>14</sup>.

La resa dell'*Inno a Venere* di Lucrezio – e la decisione della collocazione nella raccolta *Sylvae* – possono perciò essere indicative di un consolidato atteggiamento di Dryden-traduttore, che Judith Sloman ha definito nella misura di una «re-creative attitude towards translation»<sup>15</sup>. Attitudine ricreativa che prende

forma nella pratica editoriale della pubblicazione abbinata di testi poetici in lingua inglese e di versioni tradotte in lingua italiana, così significativamente contribuendo al successo di volumi di letteratura che da questo momento in poi si contano tra i «major works out of what could have been random collections». In maniera speculare la traduzione dei classici operata dall'autorevole *poet-translator* John Dryden significa anche «reviving the old of the past ages to the present, by giving it a comparable modern language and style – by reducing the gap between the ancient and the modern to insignificance. The ancient author becomes again culturally effective, and the translator becomes (in Edward Young's words) a 'noble collateral' with him»<sup>16</sup>.

*Lucrezio, dall'Inno a Venere*

L'*Inno a Venere* – titolo che convenzionalmente viene dato all'incipit del *De rerum natura* – è il primo dei cinque brani lucreziani<sup>17</sup> tradotti da Dryden ed inseriti nelle *Sylvae*. Come sostenuto da Paul Hammond, in sintonia con il rinnovato interesse in Inghilterra per la filosofia di Epicuro – un *revival* in parte supportato dal *De Vita et Moribus Epicuri* di Pierre Gassendi, apparso nel 1647 – anche Lucrezio aveva visto aumentare la propria reputazione negli anni a cavallo tra il XVII ed il XVIII secolo<sup>18</sup>. Nel 1682 era stata pubblicata, ad opera di Thomas Creech, la prima traduzione completa del *De rerum natura* che contò ben tre ristampe nell'anno successivo<sup>19</sup>. Ancora Hammond rileva numerosi rimandi lucreziani negli scritti drydeniani<sup>20</sup> e, per lo specifico della traduzione dell'*Inno a Venere*, cita una lettera dello stesso Dryden all'editore Tonson; nella quale è il poeta a chiarire che la scelta di tale traduzione fosse derivata, in prima battuta, dal saggio di Montaigne *Sur des Vers de Virgile*<sup>21</sup>.

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,  
alma Venus, caeli subter labentia signa  
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis  
concelebras, per te quoniam genus omne animantium  
concipitur visitque exortum lumina solis<sup>22</sup>.

Delight of human kind and gods above,  
Parent of Rome, propitious Queen of love,  
Whose vital power air, earth and sea supplies,  
And breeds what'er is born beneath the rolling skies –  
For every kind, by thy prolific might,  
Springs, and beholds the regions of the light<sup>23</sup>.

Nel rendere il solenne tono epico dell'esametro lucreziano, Dryden conserva l'*heroic couplet* che, a differenza della opzione di resa oraziana, questa volta si presenta costruito in rima baciata. La traduzione perde i due arcaismi del primo verso latino – il patronimico *Aeneadum* ed il genitivo plurale *divom*, reso con il più generico *gods* – così come non è esplicitato il nome della divinità dedicataria. Tuttavia, l'identità dell'alma Venere<sup>24</sup> non può sfuggire al lettore inglese perché suggerita dalla successione delle due perifrasi antonomastiche «madre di Roma» e «propizia regina d'amore». Malgrado scompaia, in inglese, la successione di *enjambements* che crea, in latino, un *continuum* di ben quattro versi, Dryden risulta abbastanza vicino alla "ricreazione" del senso originale: Venere è ancora portatrice di un potere vitale – qui riecheggiando l'accezione classica dell'aggettivo *alma*<sup>25</sup> – che agisce su "aria, terra e mare"<sup>26</sup>. C'è sostanziale corrispondenza pure tra *omne genus* ed *every kind*, tra il metaforico *lumina solis* e l'equivalente *regions of light* ed ancora nelle azioni verbali espresse in *concipitur* e *visit* con *springs* – in parte anticipato dal calco *prolific* – e *behold*. In ogni caso, risulta fondamentale per i versi 3-6 la lettura del *Paradise Lost* e della Bibbia<sup>27</sup>.

te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli  
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus  
summittit flores, tibi rident aequora ponti  
placatumque nitet diffuso lumine caelum<sup>28</sup>.

Thee, goddess, the clouds and tempests fear,  
And at thy pleasing presence disappear;  
For thee the ocean smiles, and smooths her wavy  
Breast, and heaven itself with more serene and purer  
Light is blessed<sup>29</sup>.

La musicalità trasmessa nei primi due versi dell'originale – sapientemente costruita attraverso la ripetizione del suono allitterativo "t" e dell'assonanza per mezzo del gruppo vocalico "a e", ma anche l'uso anaforico di *te* e poliptotico di *te/tibi* – pare bene conservarsi nel *couplet* drydeniano, che pure insiste sull'allitterazione "t/d" e sull'utilizzo delle vocali "o", "e", "a". Non sfugge, all'attenta disamina di Hammond, l'eco di Spenser che, nella *Faerie Queene*, così recitava: «Thee goddesse, thee the winds, the clouds doe feare»<sup>30</sup> Dryden, però, omette l'immagine della *daedala tellus*<sup>31</sup> che alla dea offre fiori mentre è una sua aggiunta – nuovamente derivata dal *Paradise* miltoniano – l'immagine del cielo che «con una luce più azzurra e più serena, è benedetto»<sup>32</sup>.

Nam simul ac species patefactast verna diei  
et reserata viget genitabilis aura favoni,  
aeriae primum volucres te, diva, tuumque  
significant inikum percussae corda tua vi<sup>33</sup>.

For when the rising spring adorns the mead,  
And a new scene of nature stands displayed,  
When teeming buds and cheerful greens appear,  
And western gales unlock the lazy year,  
The joyous birds thy welcome first express,  
Whose native songs thy genial fire confess<sup>34</sup>.

Rispetto alla “contenuta” descrizione lucreziana – l’arrivo della primavera annunciato da zefiro e dal canto degli uccelli, ispirati da Venere – la traduzione drydeniana risulta molto più stilizzata, un quadretto di genere bucolico che aumenta di due versi il testo originale. D’altronde, è lo stesso Dryden a parlare di ‘un nuovo scenario della natura che si rivela’, aggiungendo di suo l’immagine dei campi ‘brulicanti di buoi’ e degli ‘allegri prati’; oppure ricorrendo alle già citate fonti spenseriane miltoniane, col proposito di garantire anche alla traduzione – per mezzo di dotti rimandi e di termini classicheggianti<sup>35</sup> – la stessa dignità ed autorevolezza dell’originale.

Inde ferae pecudes persultant pabula laeta  
et rapidos tranant amnis: ita capta lepore<sup>36</sup>  
te sequitur cupide quo quamque inducere pergis.  
Denique per maria ac montis fluviosque rapacis  
frondiferasque domos avium<sup>37</sup> camposque virentis  
omnibus incutiens blandum per pectora amorem  
efficis ut cupide generatim<sup>38</sup> saecula propagent<sup>39</sup>.

Then savage beasts bound o’er their slighted food,  
Struck with thy darts, and tempt the raging flood<sup>40</sup>:  
All nature is thy gift, earth air and sea;  
Of all that breathes, the various progeny  
Stung<sup>41</sup> with delight, is goaded on by thee.  
O’er barren mountains, o’er the flowery plain,  
The leavy forest, and the liquid main  
Extends thy uncontrolled and boundless reign:  
Through all the living regions dost thou move,  
And scatter’st where thou goest the kindly seeds of  
Love<sup>42</sup>.

La resa inglese accresce l'originale di circa tre versi. Dryden risolve il discusso *ferae pecudes*<sup>43</sup> rendendo il secondo termine con il più generico 'bestie' e dando al primo il valore attributivo di 'selvagge'; così come appare semplificato il nesso tra i 'campi rigogliosi' ed il 'misero cibo'. Lo stesso avviene traducendo l'ablativo assoluto *capta lepore* con 'stung with delight', che pare avvicinarsi poco al senso di *lepor*, parola di un certo rilievo nel lessico lucreziano. Neppure il traduttore rispetta la successione di immagini secondo la scansione dei versi latini. A Venere è dato il "dardo" del figlio Amore, mancante nell'originale, ma che pare essere suggerito dalla forma avverbiale *cupide*. Laddove il costrutto polisindetico di Lucrezio elenca, «per mari e per monti, e nei rapidi fiumi, e nei nidi frondosi degli uccelli, e nei campi rigogliosi», la presenza divina, Dryden risponde "tracciando" i confini del suo regno, «senza controllo e senza legami», che si estende «sopra montagne rocciose, pianure fiorite, foreste frondose, fino all'oceano». E ancora, nel testo inglese l'azione della dea risulta di parecchio amplificata, a partire dalla convinzione che «tutta la natura è dono tuo, terra, aria e mare» – mancante nell'originale – fino agli ultimi tre versi; il primo dei quali costituisce un'aggiunta drydeniana mentre gli altri due parafrasano – con l'immagine di Venere che «si muove per le regioni dei mortali e che sparge gentilmente i suoi semi d'amore» – quanto invece scritto da Lucrezio.

Quae quoniam rerum naturam sola gubernas  
nec sine te quicquam dias in luminis oras  
exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam,  
te sociam studeo scribendis versibus esse  
quos ego de rerum natura<sup>44</sup> pangere conor  
Memmiadae<sup>45</sup> nostro, quem tu, dea, tempore in omni  
omnibus ornatum voluisti excellere rebus.  
Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem<sup>46</sup>.

Since then the race of every living thing  
Obeys thy power, since nothing new can spring  
Without thy warmth, without thy influence bear,  
Or beautiful or lovesome can appear,  
Be thou my aid: my tuneful song inspire,  
And kindle with thy own productive fire;  
While all thy province, nature, I survey,  
And sing to Memmius an immortal lay  
Of heaven and earth, and everywhere thy wondrous<sup>47</sup>  
power display;

To Memmius, under thy sweet influence born  
Whom thou with all thy gifts and graces dost adorn.  
The rather, then, assist my muse and me,  
Infusing verses worthy him and thee<sup>48</sup>.

Di nuovo Dryden amplifica, con la sua traduzione, la misura dell'originale. Ancora una volta, il testo inglese deve essere letto nei termini di una parafrasi dell'originale lucreziano. Significativa, in tal senso, l'opzione di resa 'la razza di ogni cosa vivente' in sostituzione del latino *natura rerum*. Come Lucrezio, però il traduttore cerca di riproporre nei suoi distici le frequenti allitterazioni, le assonanze, le rime interne ed i chiasmi del testo latino – *quae- quoniam- quicquam- neque- neque- quicquam / then- the- thy- thy- thou; living- nothing- thing spring*, ecc. – ricreando, sempre in questo stesso passo, il tono di invocazione, per mezzo degli imperativi. Si conserva, in inglese, il nome del patrono dedicatario dell'opera, che Dryden "colloca" – nella battuta di quattro *couplets* – sul medesimo piano della dea, di Lucrezio e della *Muse* ispiratrice di questi; al fine di "infondergli versi degni" del protettore e della stessa Venere. La richiesta dell'esametro latino – isolato dal punto rispetto ai versi precedenti appariva diversa, chiedendo alla dea «eterna grazia» per la sua poesia. E, nuovamente, la traduzione drydeniana perde la parola *leporem*, che significativamente era stata collocata da Lucrezio in chiusura di verso.

Effice ut interea fera moenera militiis<sup>49</sup>  
per maria ac terras omnis sopita quiescant.  
Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors<sup>50</sup>  
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
reiiicit aeterno devictus vulnere amoris,  
atque ita suspiciens tereti cervice reposta  
pascit amore avidos inhians in te, dea, visus  
eque tuo pendet resupini spiritus ore<sup>51</sup>.

Meantime on land and sea let barbarous discord cease,  
And lull the listening world in universal peace.  
To thee mankind their soft response must owe,  
For thou alone that blessing canst bestow,  
Because the brutal business of the war  
Is managed by thy dreadful servant's care,  
Who oft retires from fighting fields to prove  
Thy pleasing pains of thy eternal love,  
And painting on thy breast supinely lies,  
While with thy heavenly form he feeds his famished eyes,

Sucks in with open lips thy balmy breath,  
By turns restored to life, and plunged in pleasing death<sup>52</sup>.

I primi due distici della traduzione costituiscono un'aggiunta rispetto al testo lucreziano. Dryden omette il nome arcaico del dio Marte, optando per la perifrasi «tremendo servitore». Marte è rappresentato da Dryden nella stessa posa dell'originale – e l'inglese calca dal latino *resupine* il termine *supinely* – e come il dio cantato da Lucrezio realisticamente «nutre gli occhi affamati del corpo della dea» e «succhia a bocca aperta il suo respiro». L'azione narrata nella versione inglese appare meglio tratteggiata per ciò che concerne la motivazione naturalistica ed epicurea dell'amore fisico. In tal senso, opportunamente Paul Hammond rileva che l'aggiunta drydeniana dell'ultimo *couplet* deve essere letta nei termini di «a common seventeenth-century image for orgasm»<sup>53</sup>. Sotto l'aspetto stilistico, va rilevato che la traduzione di questo passo mantiene l'utilizzo di allitterazioni ed assonanze, ma perde l'uso degli arcaismi e degli *enjambement*, soluzioni essenziali alla struttura degli esametri latini.

Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto  
circum fusa super, suavis ex ore loquellas  
funde petens placidam Romanis, incluta, pacem;  
nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo  
possumus aequo animo nec Memmi clara propago  
talibus in rebus communi desse salutem<sup>54</sup>.

There while thy curly limbs about him move,  
Involved and fettered in the links of love,  
When wishing all he nothing can deny,  
Thy charms in that auspicious moment try;  
With winning eloquence our peace implore,  
And quiet to the weary world restore<sup>55</sup>.

I versi conclusivi dell'*Inno a Venere* sono latori, nella versione latina, di una precisa richiesta che soltanto la dea può fare a Marte innamorato: la restituzione della pace ai romani in un periodo di difficoltà per la repubblica. Ed il richiamo alla stirpe di Memmio contestualizza, storicamente, la *petitio* del poeta, che si sente, in ugual modo, coinvolto, dicendosi addirittura impossibilitato a portare a compimento la propria opera<sup>56</sup>. La resa drydeniana omette due importanti indicazioni: il sostantivo *Romanis* – l'unico riferimento presente avviene per mezzo dell'aggettivo *our* – e il rimando alla *gens Memmia*. La stessa Venere è rappresentata in maniera non del tutto confacente all'originale latino: il suo

‘corpo santo’, infatti, in inglese è sostituito dalle «membra piegate» che si muovono sul dio; e le ‘soavi parole’ che la sua bocca emana suonano, in traduzione, come una «convincente eloquenza». Scompaiono pure l’arcaismo *patriai* – sostituito dal più generico *world*, anche se Dryden poi utilizza i calchi *auspicious* ed *eloquence* – e tutti gli *enjambements* che legavano gli esametri lucreziani e che poco sembrano invece adattarsi ai distici di Dryden. Ma al poeta inglese va, infine, ascritto il merito di aver saputo egregiamente ricreare, anche in questi ultimi versi, la *varietas* lessicale lucreziana – valga, in tal senso, l’esempio dei due versi conclusivi, nei quali il concetto di pace, ripetuto, è espresso dai termini *peace* e *quiet* – e le ripetizioni allitterative; sostituendo ai suoni delle liquide dell’originale costrutti anaforici o chiasmatici di allitterazioni<sup>57</sup>.

### Note

<sup>1</sup> Il rimando del titolo è, ovviamente, alla raccolta poetica di Stazio. P. Hammond – *The Poems of John Dryden*, 2 vols., London, Longman, 1995, vol. II, p. 236 – ricorda che lo stesso Johnson aveva usato un titolo simile per le sue raccolte *The Forest* e *The Under-wood*, sostenendo che «The Ancients call’d that kind of body Sylva, or ὕλη, in which there were workes of divers nature, and matter congested».

<sup>2</sup> *Nisus and Euryalus*, (*Eneide*, V e IX); *Mezentius and Lausus*, (*Eneide*, X); *The Speech of Venus to Vulcan*, (*Eneide*, VIII). Tutte le versioni saranno riprese da Dryden per l’edizione dei *Works of Virgil*. Da Lucrezio: *The Beginning of the First Book*, vv. 1-55; *The Beginning of the Second Book*, vv. 1-65; *Against the Fear of Death*, vv.1-320; *Concerning the Nature of Love*, vv. 1-295; dal quinto libro, vv. 222-234. Da Orazio: l’ode 3 del libro I; l’ode 9 del libro I; l’ode 29 del libro III e l’epodo 2. Da Teocrito: l’idillio XVIII, *The Epithalamium of Helen and Menelaus*; l’idillio XXIII, *The Despairing Lover*; ed un passo tratto dall’idillio XXVII, intitolato *Daphnis and Chloris*. Per le opere di traduzione di John Dryden si veda V. Salerno, *The Disease of Translation. John Dryden traduttore*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2006.

<sup>3</sup> Per lo specifico delle traduzioni di Dryden dal greco si veda V. Salerno, *Paraphrase. «Ovidio, Teocrito, Omero, Virgilio e Chaucer tradotti da John Dryden»*, Salerno, EdiSud Salerno, 2017, p. 7-29; 58-68; 68-109.

<sup>4</sup> J. Sloman, *Dryden: The Poetics of Translation*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1985, p. 52-3.

<sup>5</sup> W. Scott (ed. by), *The Works of John Dryden*, revised by G. Saintsbury, Edinburgh, printed for William Paterson, 1882, vol. I, p. 427. Per lo specifico degli scritti teorici sulla traduzione di Dryden utile può anche essere la consultazione di V. Salerno, *The Disease of Translation, Op. cit.*, e V. Salerno, *Paraphrase, Op. cit.*

<sup>6</sup> L’epigrafe latina al volume era derivata da Virgilio: *Non deficit alter / Aureus; et simili fronde-scit virga metallo* (*Eneide*, VI, vv. 143-144). L’altro oro è quello che splende nelle nuove versioni dei poeti latini resi in lingua inglese.

<sup>7</sup> J. Dryden, *Sylvae*, (facsimile edition) ed. by J. Kingsley, London, The Scholar Press Limited, 1973, p. i-ii. Dove non diversamente indicato la traduzione italiana è mia. Per il suo ruolo di storiografo reale nel 1684 Dryden aveva tradotto la *Histoire de la Ligue*, di Louis Maimbourg.

<sup>8</sup> Wentworth Dillon (1633-1685), conte di Roscommon, fu autore di una traduzione in *blank verse* dell'*Ars Poetica* di Orazio e del *didactic poem An Essay on Translated Verse*, pubblicato nel 1684.

<sup>9</sup> J. Dryden, *Op. cit.*, p. ix.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. xiv-xv.

<sup>11</sup> Parlando di Lucrezio Dryden scrive: «He is every where confident of his own reason, and assuming an absolute command not only over his vulgar Reader, but even his Patron Memmius. For he is always bidding him attend, as if he had the Rod over him; and using a Magisterial authority, while he instructs him. From his time to ours, I know none so like him, as our Poet and Philosopher of Malmesbury. This is that perpetual Dictatorship, which is exercis'd by Lucretius; who though often in wrong, yet seems to deal bona fide with his Reader, and tells him nothing but what he thinks; in which plain sincerity, I believe he differs from our Hobbs, who cou'd not but be convinc'd or at least doubt of some eternal Truths which he has oppos'd». *Ivi*, p. xv. Thomas Hobbes, (1558-1679), era nato a Malmesbury, nel Wiltshire. Commentando questo passo P. Hammond – *Op. cit.*, vol. II, p. 246 – rileva che «Hobbes, in *Leviathan* (1651) argued against the idea of immortal, incorporeal soul. His mechanist and materialist philosophy has affinities with the Epicureanism of Lucretius, though Dryden does not equate their systems as other did, e.g. Creech in the preface to his translations of Lucretius (1682)».

<sup>12</sup> J. Dryden, *Op. cit.*, p. xviii-xix.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. xviii.

<sup>14</sup> Dryden rimanda all'incipit di *An Essay on Translated Verse* di Roscommon ma non cita i versi. L'attacco del *poem* così recita: «Happy that Author, whose correct Essay / Repairs so well our Old Horatian way». T. R. Steiner, *English Translation Theory, 1650-1800*, Amsterdam and Assen, Van Gorcum, 1975, p. 75. È invece riportato questo passo dall'ode di Cowley *Of Wit*, pubblicata nei *Miscellanies, IV*: «Much less can that have any place / At which a Virgin hides her Face: / Such dross the fire must purge away; 'tis just / The Author blush, there where the Reader must». Così commentando: «Here indeed Mr Cowley goes farther than the Essay; for he asserts plainly that obscenity has no place in Wit; the other only says, 'tis a poor pretence to it, or an ill sort of Wit, which has nothing more to support it than bare-fac'd Ribaldry; which is both unmannerly in itself, and fulsome to the Reader. But neither of these will reach my case: For in the first place, I am only the Translator, not the Inventor; so that the heaviest part of the censure falls upon Lucretius, before it reaches me: in the next place, neither he nor I have us'd the grossest words; but the cleanliest Metaphors we cou'd find, to palliate the broadness of the meaning, and to conclude, have carried the Poetical part no farther, than the Philosophical exacted». J. Dryden, *Op. cit.*, p. xxi.

<sup>15</sup> J. Sloman, *Op. cit.*, p. 222.

<sup>16</sup> J. Kingsley (ed. by), *Introductory Note*, in J. Dryden, *Selected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 4.

<sup>17</sup> *The Beginning of the First Book*, vv. 1-55; *The Beginning of the Second Book*, vv. 1-65; *Against the Fear of Death*, vv. 1-320; *Concerning the Nature of Love*, vv. 1-295; dal quinto libro, vv. 222-234. Si è soliti chiamare nell'*Inno a Venere* i versi 1-42 del I libro del *De Rerum Natura*. Sul proemio si veda E. Bignone, *Nuove ricerche sul proemio del poema di Lucrezio*, «Rivista di Filologia Classica», vol. XLVII, 1919, p. 423-33; P. Ferrarino, *Laus Veneris*, in *Ovidiana*, édité par N. I. Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 301-16; P. Grimal, *Lucrece et l'Hymne à Venus. Essai d'interprétation*, «Revue d'Etudes Latines», vol. XXXV, 1957, p. 184-5.

<sup>18</sup> In P. Hammond, *Op. cit.*, p. 306-8. Per la fortuna di Epicuro in Inghilterra Hammond rimanda a T. H. Mayo, *Epicurus in England 1650-1675*, 1934; C. T. Harrison, *The Ancient Atomists and English Literature of the Seventeenth Century*, «Harvard Studies in Classical Philology», vol. XLV, 1934, p. 1-79; H. Jones, *The Epicurean Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>19</sup> Delle traduzioni precedenti vanno almeno citate le versioni di Lucy Hutchinson e di John Evelyn, ricordando inoltre la resa parziale di Sir Robert Howard – dal libro V – anch’essa contenuta nelle *Sylvae*. Edizioni latine di riferimento sono, invece, quella di Lambinus – *Titi Lucretii Cari De Rerum Natura Libri VI*, edidit Dionysus Lambinus, pubblicata a Parigi nel 1570 – e quella a cura di Thomas Creech – *Titi Lucretii Cari de Rerum Natura Libri Sex* – stampata ad Oxford nel 1682.

<sup>20</sup> Per lo studioso, riferimenti lucreziani sono riscontrabili in *Tyrannic Love*, del 1669 ed in *Aureng-Zebe*, del 1676. Per quest’ultima opera Hammond cita quanto Dryden scrive nella *Dedication* al conte di Mulgrave: «I am sure his master Epicurus, and my better master Cowley, prefer’d the solitude of a Garden, and the conversation of a friend to any consideration, so much as a regard, of those unhappy People, whom in our own wrong, we call the great. True greatness, if it be any where on Earth, is in private Virtue; removed from the notion of Pomp and Vanity, confin’d to a contemplation of itself, and centring on itself: *Omnis enim per se Divum natura, necesse est / Immortali aevo summa cum pace fruatur [...] Cura semota, metuque / Ipsa suis pollens opibus*» (la citazione latina è derivata dai versi 646-50 del libro II). P. Hammond, *Op. cit.*, p. 307-8. Rimandi lucreziani compaiono, inoltre, nelle successive *The State of Innocence*, *Oedipus*, in *Religio Laici* e nella dedica alle *Plutarch Lives*.

<sup>21</sup> «Ce que Virgile dict de Venus et de Vulcan, Lucrece l’avoit dict plus sortablement d’une jouissance desrobée d’elle et de Mars “*Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors/ armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus, / eque tu pendet resupini spiritus ore. / Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sanctorum / circumfusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem.*” (De Rerum Natura, vv. 32-40). Quand je rumine ce *reicit, pascit, inhians, molli, fovet, medullas, labefacta, pendet, percurrit*, et cette noble *circumfusa*, mere du gentil *infusus*, j’ay desdaing de ces menues pointes et allusions verballes qui nasquirent depuis. A ces bonnes gens, il ne falloit pas d’aigue et subtile rencontre; leur langage est tout plein et gros d’une vigueur naturelle et constante; ils sont tout epigramme, non le queue seulement, mais la teste, l’estomac et les pieds. Il n’y a rien d’efforcé, rien de trainant, tout y marche d’une pareille teneur [...]. Ce n’est pas une eloquence molle et seulement sans offense: elle est nerveuse et solide, qui ne plaist pas tant comme elle remplit et ravit; et ravit les plus forts esprits. Quand je voy ces braves formes de s’expliquer, si vivves, si profondes, je ne dicts pas que c’est bien dire, je dicts que c’est bien penser. C’est la gailardise de l’imagination qui esleve et enfle les parolles». P. Hammond, *Op. cit.*, p. 307-8.

<sup>22</sup> Vv. 1-5. ‘Genitrice degli Eneadi, voluttà di uomini e dei / Venere tu che dai vita, tu che popoli sotto gli astri celesti in movimento / il mare navigato e le terre fruttifere / poiché, grazie a te, ogni essere animato è concepito / e, creato, vede la luce del sole’. Il testo latino segue l’edizione proposta in Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, introduzione di G. B. Conte, tr. it. L. Canali, testo e commento a cura di I. Dionigi, Milano Rizzoli, 1994, p. 68-70. Ma la traduzione italiana è mia.

<sup>23</sup> Vv. 1-6. L’edizione inglese segue il testo curato da P. Hammond, *Op. cit.*, p. 308-9. Dryden tradusse, dal I libro, i versi 1-42. Qui di seguito proposti sono, invece, i versi 1-15. I primi venticinque versi del testo drydeniano secondo J. Kingsley – *Op. cit.*, vol. IV, p. 1958 – risentono fortemente di reminiscenze spenseriane – *The Faerie Queene*, IV, 10, vv. 44-46 – a confermare il tributo che Dryden pagava, oltre che alla tradizione poetica classica, anche a quella inglese.

<sup>24</sup> Si noti che la traduzione inglese perde anche l’epiteto *alma* proprio della dea venerata a Roma. Nella città capitolina, poco lontano dal Campidoglio, esisteva infatti l’*almae Veneris vicus*.

<sup>25</sup> *Alma*, nel significato di ‘datrice di vita’ compare già in Empedocle che usa ζείδορος.

<sup>26</sup> *Air* è al posto di *caeli*, che poi ritorna nell’espressione *rolling skies*, mentre *mare* e *terras* perdono rispettivamente i composti *navigerum* e *frugiferentis*.

<sup>27</sup> Hammond riporta il confronto di J. R. Mason, tra i versi 3-5 ed il seguente passo del *Paradise Lost*: «his omnipresence fills / Land, sea and air, and every kind that lives, / Fomented by his vir-

tual power and warmed», XI, vv. 336-338. Ancora, lo spirito santo di Milton è «vital virtue infused, and vital warmth», VIII, v. 236; mentre *every kind* risulta di chiara ispirazione biblica: «And God made the beast of the earth after his kind, and cattle after their kind, and every thing that creepth upon the earth after his kind», *Genesis*, I, 25. In P. Hammond, *Op. cit.*, p. 308-9.

<sup>28</sup> Vv. 6-9. 'Ti fuggono, o dea, i venti, / fuggono al tuo arrivo le nubi del cielo / per te l'industriosa terra produce fiori / ti sorridono le distese marine / e, placato, risplende il cielo, di luce diffusa'.

<sup>29</sup> Vv. 7-11.

<sup>30</sup> IV, x, v. 44.

<sup>31</sup> L'espressione costituisce un preziosismo di derivazione greca, se si considera la natura dell'aggettivo *daedala*, dal verbo greco *δαιδάλλειν*, 'variare', ma anche *δαίδαλος*.

<sup>32</sup> *Paradise Lost*, II, v. 137 e VI, v. 660. Ma in tutt'e due i casi Milton usa il superlativo «purest light».

<sup>33</sup> Vv. 10-14. 'E infatti quando si rivela il volto del giorno di primavera, / e, sprigionato, rinvigorisce il soffio del fecondatore favonio / nel cielo gli uccelli, per primi, annunciano / te, o dea, e il tuo arrivo, nei cuori scossi dalla tua potenza'.

<sup>34</sup> Vv. 12-17.

<sup>35</sup> Ancora una volta, P. Hammond, *Op. cit.*, p. 309, rintraccia echi spenseriani e porta l'esempio di *joyous birds*, rintracciato nella *Fairie Queen*, II, xvii, v. 71. La stessa espressione compare anche in Milton, *Paradise Lost*, VIII, v. 515. Di chiaro stampo classico sono, inoltre, gli aggettivi *native* e *genial*.

<sup>36</sup> Per I. Dionigi «*lepos* ('grazia', 'incanto', 'fascino'), è parola chiave della concezione lucreziana in quanto non è solo, come qui, legge cosmica ma anche principio poetico». In Tito Lucrezio Caro, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>37</sup> Si veda Virgilio, *Georgiche*, II, v. 209: *antiquasque domos avium*.

<sup>38</sup> Questo avverbio è di creazione lucreziana.

<sup>39</sup> Vv. 14-20. 'E poi le bestie feroci e le greggi corrono saltando per i pascoli rigogliosi ed attraversano i fiumi veloci: così, catturato dal piacere, ognuno bramosamente segue te, dovunque tu lo voglia condurre. Infine, per mari e per monti, nei rapidi fiumi, nei nidi frondosi degli uccelli, nei campi rigogliosi, a tutti infondendo nei petti il blando amore, fai in modo che, con desiderio, continuo nei secoli le generazioni'.

<sup>40</sup> P. Hammond – *Op. cit.*, p. 310 – confronta i due *couplets* iniziali con questi versi – IV, X, v. 46 e succ. – dalla *Faerie Queene* di Spenser: «Then doe the saluage beasts begin to play / Their pleasant friskes, and loath their wonted food / ...tempt the deepest flood».

<sup>41</sup> Il verbo *sting* può indicare anche il desiderio sessuale. In tale accezione lo usa anche Spenser nella *Faerie Queene*.

<sup>42</sup> Vv. 18-27.

<sup>43</sup> Alcuni propendono per la soluzione nella forma ossimorica 'armenti selvaggi' con *ferae* aggettivo o predicativo del soggetto, 'rese furiose'. Migliore sembra la resa dei due temini in forma di coppia di asindeti, 'fiere ed armenti'.

<sup>44</sup> L'espressione – usata nelle attestazioni più antiche dai presocratici – ritorna anche in altri passi (IV, v. 969; V, v. 335) ed è derivata dal *Περὶ φύσεως* epicureo. Ma con molta probabilità lo stesso titolo dell'opera greca deve essere ricondotto a Lucrezio.

<sup>45</sup> Gaio Memmio – della *gens Memmia* che aveva adottato *Venus Physica* come divinità protettrice – fu tribuno della plebe, pretore e governatore della Bitinia nel 57-56 a.C. Tra i suoi protetti, oltre che Lucrezio, anche Catullo e Cinna. Cicerone fu, per un certo periodo, suo compagno di partito e sostenitore. Su questo argomento si veda, D. R. Voller, *Gaius Memmius, Patron of Lucretius*, «Classical Philology», LXV, 1970, p. 246-8.

---

<sup>46</sup> Vv. 21-28. ‘Poiché, sola, tu governi la natura di tutte le cose, né senza di te alcuna cosa sorge splendente sulle spiagge della luce, né può esserci cosa lieta o amabile, voglio che tu mi sia d’aiuto nello scrivere versi che io mi sforzo di comporre sulla natura delle cose, per la stirpe del nostro Memmio che tu, o dea, volesti far eccellere in ogni tempo, ornata di ogni pregio. Maggiormente, dà ai miei versi, o dea, grazia eterna’.

<sup>47</sup> P. Hammond – *Op. cit.*, p. 310 – ha rintracciato la stessa espressione in Milton, *Paradise Lost*, III, v. 663; V, v. 155; VIII, v. 68. L’aggettivo è usato per descrivere le opere di Dio.

<sup>48</sup> Vv. 28-40.

<sup>49</sup> Arcaismi per *munera militiae*.

<sup>50</sup> Nome enniano del dio Marte.

<sup>51</sup> Vv. 25-37. ‘Tu sola, infatti, puoi giovare ai mortali con la pace tranquilla, poiché Marte, dalle armi potenti, regge le crudeli azioni di guerra, lui che spesso sul tuo grembo si piega, sconfitto dall’eterna ferita d’amore e così, guardando verso l’alto, il collo ben tornito rovesciato all’indietro, nutre bramoso in te, o dea, gli occhi avidi d’amore, e pende dalla tua bocca il respiro del dio sdraiato’.

<sup>52</sup> Vv. 41-52.

<sup>53</sup> P. Hammond, *Op. cit.*, p. 311.

<sup>54</sup> Vv. 38-43. ‘Tu, o dea, che pieghi il tuo corpo santo in un abbraccio, su di lui disteso effondi dolci parole dalla bocca chiedendo, tu gloriosa, per i romani una placida pace. Né noi possiamo svolgere questo lavoro con animo sereno, in un’epoca poco favorevole alla patria, né l’illustre stirpe di Memmio può, in simili circostanze, mancare alla salvezza comune’.

<sup>55</sup> Vv. 53-58.

<sup>56</sup> Secondo alcuni, Lucrezio fa qui riferimento agli anni tra il 59 ed il 58 a.C., l’inizio della guerra in Gallia e l’anno della pretura di Memmio. Per altri, invece, il rimando è all’anno 53, con l’inizio degli scontri tra Cesare e Pompeo.

<sup>57</sup> In sostituzione delle frequenti parole in *n* ed *m*, Dryden risponde con la triplice allitterazione – in sei versi – del suono *w*.

RALPH PITE

*Percy Shelley, Brunetto Latini and Dante's angels of the third heaven: "one Suspended"*

---

Abstract

*Sebbene Shelley durante la sua carriera avesse letto Dante e altra poesia italiana medievale, nel periodo tra il 1820 e il 1821 il suo interesse per questo tipo di letteratura fu ancora più evidente. Tradusse il Canto 28 del Purgatorio tra la primavera e l'estate del 1820, mentre i suoi commenti al Convivio risalgono all'inverno 1820-21. Nello stesso periodo tradusse la canzone di Dante, "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete" (da Il Convivio) e una sezione de Il Tesoretto di Brunetto Latini. Questi testi non hanno ricevuto molta attenzione da parte della critica che solitamente li collega a Epipsychidion, scritto nella primavera del 1821. Il recente riesame del manoscritto ha dimostrato, tuttavia, che la traduzione da Brunetto Latini può essere datata alla fine del 1821 – poco prima che Shelley iniziasse a comporre The Triumph of Life.*

*Questo articolo prende in considerazione la qualità e l'importanza delle traduzioni di Shelley da Brunetto Latini e da Il Convivio e sulla base di tale esame analizza i possibili collegamenti tra queste traduzioni e l'ultimo poema di Shelley – con particolare riferimento alla comprensione dell'amore e alla condizione di essere sospeso – con le sue contraddittorie implicazioni.*

---

Although Shelley was reading Dante and other medieval Italian poetry throughout his career, his interest in them was pronounced during 1820-21. His translation of *Purgatorio* 28 (often referred to as *Matilda Gathering Flowers*), has been dated to the spring and summer of 1820; his notes on the *Convivio* date from the winter of 1820 and the spring of 1821, when, that is, he was writing *Epipsychidion*<sup>1</sup>. This and *The Triumph of Life* (1822) are arguably the most Dantean of his original compositions. In the same period, he translated Dante's canzone, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (from the *Convivio*) and a section from Brunetto Latini's *Il Tesoretto*.

Critical discussion of these two translations has been comparatively sparse and, when they have been considered, it's usually been in connection with *Epipsychidion*. Timothy Webb, for example, in his authoritative account of Shelley's work as a translator, analyses the poem in terms of its Dantean origins and describes the Latini version as a further «contribution to the world» of *Epipsychidion*<sup>2</sup>. Shelley gave good grounds for this, by quoting lines from his Dante translation in his *Advertisement* to the poem. Following their re-examination of the manuscripts, however, Donald Reiman and Michael Neth

dated the Latini translation to late 1821 – that is, several months after *Epipsychidion* was written and closer in time to *The Triumph of Life*. It is this possible connection I consider here<sup>3</sup>.

Dante and Latini are concerned with the nature and experience of love, and the relationship which may or may not obtain between human and divine love. These issues stand at the core of *Epipsychidion*. Both Italian poets, however, depict love and its absence via a contrast between the fixed and the mobile, the imprisoned and the released. Love, in its ideal form, is presented in Dante's canzone as a form of steady movement – as forward motion without disruption in which passion is serene. *The Triumph of Life* inquires repeatedly whether and how it may be possible to move forward in this way; its formal qualities, furthermore, reflect that preoccupation.

The poem's principal subject is the role and responsibility of the poet-prophet. Shelley explores whether or not it may be possible to be committed to advancing societal and interpersonal transformation without becoming corrupted by – or driven to despair by – the process involved. Can visionary and prophetic insight, he asks, survive amidst activism and engagement? Or, to draw out the contradiction further: does an authentic capacity to perceive and express the “deep truth” depend upon becoming involved in (and submitting to) a “Life” which destroys that capacity – which both compromises and blinds you?

A key term in this debate (and in Shelley's self-scrutiny) was “suspended”. Being suspended could mean either entering a state of contemplative, visionary rapture or becoming merely disengaged. The stillness of suspension could contain movement or suggest paralysis. It could express the Dantean ideal of serene development or a falling away from that into the empty frenzy of “Life”. In the same way, stepping back from the fray (as, for instance, by removing to the paradise of exiles in Italy) – this choice might be the writer's responsibility or a proof of irresponsibility, an opportunity or a trap. Reading and translating works by Latini and Dante brought with it the same risks. In this specialist and arcane, luxurious task, however, Shelley came across an understanding of suspension which promised to resolve these oppositions. Medieval Italian poetry offered a possible way out of contradictions which were for Shelley at once world-historical and personal.

*Between desire and fear*

Shelley's translation from Latini's *Il Tesoretto* is very little known, in part for bibliographical reasons. In his mid-nineteenth century, *Relics of Shelley*, Garnett included it, with the title, *Love, Hope, Desire, and Fear*, among the pieces extracted from Shelley's notebooks. He supplied the date – «1821» – but added no further comment or annotation. Fifty years later, Locock, in his edition of the poems, included the work as the last among Shelley's translations from Italian writers, with the subtitle, *From the Italian of Latini* and citing A. C. Bradley as «the first to point out that the poem is a free paraphrase of a portion of the *Tesoretto* of Brunetto Latini, Dante's contemporary»<sup>4</sup>. In his Oxford Standard Authors edition, however, first published in 1905, before Locock's volumes appeared, Hutchinson included the poem among the *Poems Written in 1821*. That positioning was repeated in the revised second edition, which remained standard for many years<sup>5</sup>.

The near disappearance of the connection with Latini is unfortunate since this is a successful work of translation, whose relation to its original is revealing about Shelley's stylistic priorities in late 1821. Shelley extracts from *Il Tesoretto* an allegorical section depicting the stages of courtship: the figure of Desire presents an image in «her [enchanted] glass» which leaves the spirit «spell-bound to embrace what seemed so fair» until Fear intervenes. At the touch of Fear's «palsy spear»:

The life was curdled in its current;  
It dared not speak – not even in look and motion,  
But chained within itself its fierce devotion.  
Between desire and fear, thou wert  
A wretched thing, poor heart<sup>6</sup>

Latini's original reads:

Se non che la paura  
La tira ciascun' ora,  
Sì che non osa gire  
Né solo un motto dire  
Né far pur un semblante,  
Però che'l fino amante  
Riteme a dismisura.  
Ben' a la vita dura  
Chi così si bilança  
Tra tema e disianza;

However, Fear / Drags the heart every hour, / So that it dares not  
turn / Or say a single word / Or even make an expression, / Be-  
cause the courtly lover / Keeps fearing to excess. / He surely has a  
hard life / Who so balances himself / Between Fear and Desire<sup>7</sup>.

Latini's lover occupies a precarious balance between extremes: «si bilança / Tra tema e disiança». Shelley's version does not reproduce this directly; the nearest equivalent being his phrase, «chained within itself its fierce devotion», although this wording implies greater torment and self-division than appears in Latini<sup>8</sup>.

The translation heightens its Italian original elsewhere: «a wretched thing» presents more extreme stress than «Ben'a la vita dura». The changes, though, bring out hidden dissonances in Latini's original. «Si bilança» occurs between the understatement of «Ben'a la vita dura» and the stark dichotomy of following line «Tra tema e disiança». The self-command Latini implies seems, in consequence, to be barely sustainable – a mask for (and a masked) agony; the balance is more desperate than achieved. Throughout, the passage in Latini reiterates the lover's subjection to fear, so that this mention of composure comes across as unconvincingly glib, as a fig-leaf or self-deception.

Latini's allegory then introduces «Hope» as the power which will release the soul from such a fraught balance. In Shelley's version the passage reads:

Then Hope approached, she who can borrow  
For poor to day, from rich To-morrow;  
And fear withdrew, as night when day  
Descends upon an orient ray,  
And after long and vain endurance  
The poor heart wake to her assurance.  
(*Love, Hope, Desire, and Fear*, ll. 37-42)

Shelley's comparison with night and day is another expansion of Latini's terse writing.

D'altra parte speranza  
Adduce gran fidança  
Incontra la paura,  
E sempre l'assicura  
D'aver bon compimento  
Del suo 'namoramento.

On the other hand Hope / Leads on great Faith / Against Fear /  
And always reassures him / Of having a good fulfilment / In his  
love affair.

(Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, ed. by J. B. Holloway, p.  
114-5, ll. 2313-2318)

Shelley has also added a characterisation of «Hope» as «she who can borrow / For poor to-day, from rich To-morrow». This expansion, though, responds to the way in which Latini's lines employ different means to create a comparable, poised advance: abstract qualities counteract each other in order to move forward: «sperança» seems through formal parallelism to produce «fidañça» in order to resist «paura», the next in the sequence.

Shelley reproduces something of Latini's assertive parallelism when he sets «endurance» against «assurance» in the last two lines here: «And after long and vain endurance / The poor heart wake to her assurance». At the equivalent point, however, Latini's writing loosens, becoming more fluid and rapid: «D'aver bon compimento / Del suo 'namoramento». Shelley's version becomes more formal at the point where Latini lightens the tone; earlier, by contrast, he gave character to Latini's starkly drawn abstractions. Though the two versions seem, therefore, to be moving in opposite directions, Shelley's transition towards a more definitive statement at the close preserves the larger pattern of the original. In both, a severe intensity and a more comforting familiarity are held together. Grand personifications occupy the same field as incidents described in a colloquial way. In this, «Hope» is seen as a resilient form of grace, constant in her reassurance and ability to calm, however desperate or hopeless the situation may appear to be.

There are differences, nevertheless. In the Italian, Hope seems almost motherly in her comforting address to the fearful soul; in Shelley, «Hope» is less directly influential and the heart more autonomous. The assurance belongs to the heart itself, and hence is produced more by renewed self-certainty than by confidence of success. Shelley's version, that's to say, internalises the transformation: change is seen to depend upon something within the self (Latini's faith, «fidañça», is not translated directly) and this realisation leads to a new degree of self-assurance. Moreover, the translation is structured to emphasise that change in the self, both within these lines (ll. 37-42) and in their echoes of the earlier section: «poor Heart» at l. 29 is repeated at l. 42 («The poor heart woke to her assurance»). The recurrence of the phrase draws attention to the

change from imprisonment (caught between contradictory impulses in an agonised balance) to self-possession.

*mi tragge ne lo stato ov'io mi trovo*

Dante's canzone, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, narrates a similar change, brought about by the force of love. Within the «third heaven», Dante locates an ideal form of change. The Ptolemaic understanding of the universe, which shaped reality for medieval Europe, placed the earth at the centre, surrounded by concentric spheres. Each was the realm of a heavenly body – the Moon nearest, Mercury next, then Venus, the Sun, and beyond these the sequence of outer planets, the fixed stars and lastly the Empyrean. These revolving spheres were the dwelling-place of angels – placed according to their different ranks. The angels of the third heaven, addressed in the poem's opening line, inhabit therefore the sphere of Venus; they embody love and the influence it may exert.

Shelley was struck by the astronomy of the canzone – what he called its «remarkable [?mess] of Xtianity and Aristotelianism»; that is, the spiritual meanings Dante assigned to the view of the heavens his period inherited from the classical world<sup>9</sup>. As Stephen Bemrose has demonstrated, however, Dante's «mess» was original because, unlike his contemporaries, Dante endowed the «angelic intelligences» with agency<sup>10</sup>. It is their act of mind which rotates the heavens.

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete  
udite il ragionar ch'è nel mio core,  
ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo.  
El ciel che segue lo vostro valore,  
gentili creature che voi sete,  
mi tragge ne lo stato ov'io mi trovo<sup>11</sup>.

Shelley's translation is very close to the original.

Ye who intelligent the third Heaven move,  
Hear the discourse which is within my heart,  
Which cannot be declared, it seems so new;  
The Heaven whose course follows your power and art,  
O gentle creatures that ye are, out of  
The state in which I find myself, me drew (ll. 1-6)<sup>12</sup>.

It is the «valore» of the angels which the heavenly sphere follows. Their «power and art», as Shelley puts, carries the planet and the entire sphere it occupies around the earth.

Registering Dante's assertion of this, Shelley is also acutely alert to the various kinds of movement which the canzone articulates. His postponement of «me drew» to the end of the line, placing it uneasily within the sentence structure, replicates the sense of disruptive change in Dante's «mi tragge». The forcefulness of this verb in the Italian, referring to the speaker, contrasts with his characterisation of heavenly movement a moment earlier: «El ciel che segue» – the heaven follows smoothly, conforming effortlessly to angelic command. The contrast between «segue» and «mi tragge» reflects the speaker's discomfort with the strangeness of his situation, both his sense that it is strange and, secondly, the feeling that, in a sense, it should not be. To the blessed souls in heaven (who are placed in whichever of the spheres accords with their highest virtue), being moved in this way would be perfectly natural and easy.

The uncomfortable newness of the situation is felt also as Dante describes himself «ne lo stato ov'io mi trovo». The two verbs beginning and ending the line, «mi tragge» and «mi trovo», echo each other and this brings forward the striking change in meaning and feeling as you move from one to the other. Being forced into a new place and finding yourself in it are different stages, implying different emotions: passivity and surprise are placed against recovery, subjection is set against composure. The line's structure recognises that human beings, when placed in a new position, want instinctively to gather themselves and reassess. The heavens, by contrast, simply and freely continue moving. They seem to enjoy complete, perhaps superhuman serenity, arising out of their accepting continual movement and continual change.

Shelley's translation conveys this disparity between change above and change below by presenting the human situation through contorted syntax and the heavenly realms in effortless phrasing: in his line, «The Heaven whose course follows your power and art», the caesura between «course» and «follows» lends the rhythm an inevitability confirmed by the line's assonances and vowel-music: «whose» leads to «course», which leads into «follows»; «your» then chimes with the vowel-sound in «course» and shifts easily into that of «power», which in turn flows smoothly into «art».

Both original and translation, then, ascribe to the heavenly spheres a distinctive and unusual form of steadily flowing, untroubled movement. Love en-

genders a suspension amidst movement, which is at once calm and energised. The heavenly sphere of love possesses and expresses a form of serenity that has not turned into detachment. The same qualities are visible again in Shelley's translation of the fourth stanza. The third ends on a note of desperation, when the soul complains «ch'io ne son morta» («and I am dead», as Shelley translates it). Comfort arrives at the start of the next in the form of an echoic answer.

“Tu non se' morta, ma se' ismarrita,  
anima nostra, che sì ti lamenti”  
dico un spiritel d'amor gentile;  
“ché quella bella donna che tu senti,  
ha trasmutata in tanto la tua vita,  
che n'hai paura, sì se' fatta vile!  
Mira quant'ell'è pietosa e umile,  
saggia e cortese ne la sua grandezza,  
e pensa di chiamarla donna, omai!  
Ché se tu non t'inganni, tu vedrai  
di sì alti miracoli adornezza,  
che tu dirai: 'Amor, signor verace  
ecco l'ancella tua; fa che ti piace'.”

(Dante Alighieri, *Convivio*, ed. by B. Cordati, p. 47-8)

Shelley's translation reads:

'Thou art not dead - but thou has(t) wanderèd,  
Thou soul of ours, who thus thyself dost fret,'  
A spirit of gentle love beside me said,  
'For that fair lady, whom thou dost regret  
Hath so transformed the life which once she led,  
Thou fearest it – so worthless art thou made.  
And see how meek, how pitiful, how staid  
Yet courteous, in her majesty she is;  
And still call her woman in thy thought;  
Her, whom if thou thyself deceivest not,  
Thou wilt behold decked with such loveliness,  
That thou wilt cry: 'Only Lord, lo there  
Thy handmaiden – do what thou wilt with her!'<sup>13</sup>

The internal balance of Dante's first line, established by the similarity between 'morta' and «ismarrita» (my emphasis), ensures that the direct contradiction spoken by the «spiritel d'amor gentile» is itself *gentile*, 'kindly' and 'refined'. Blunt disagreement flows into qualification, as the hearer – who is the speaker's soul – is encouraged to accept the more hopeful perspective. The flat

absolute of «morta» develops into a variant that is also an extension of the sound. That verbal shift mimics the soul's moment of new beginning, which is presented more as the resumption of a natural movement than as a radical transformation. Accordingly, the soul's despair seems, in retrospect, a little overdone and histrionic. This suspect quality to the feeling is hinted at in the densely packed vowels of «*sì ti lamenti*» (my emphases).

Furthermore, as the gentle spirit observes, transformation has already been happening: «*quella bella donna che tu senti, / ha trasmutata in tanto la tua vita*». Diction and sound convey fluidity and ease here, especially in the second of the lines. The untroubled quality of the language implies a naturalness in the change which is unaffected by the fear it may cause («*trasmutata in tanto [...] che n'hai paura*»). This stanza, therefore, like the first, places untroubled acceptance of change against the human resistance to it and fear of it. The earlier stanza's juxtaposition of smoothness in «*El ciel che segue*» and violence in «*mi tragge*» is repeated here in the clash between, on the one hand, the soul's fear and violent self-loathing («*sì se' fatta vile!*») and, on the other, the gentle spirit's assurance and desire to reassure. A planetary movement of calm and steady energy can exercise control over the soul's emotional life.

Shelley's translation of this stanza is, as before, extraordinarily attentive to the conflicting tones of the original. The serenity proposed and practised by the «*Spirit of gentle love*» is rendered in the steady iambics of lines 1, 3 and 5, but not at the expense of the gentle spirit's compassionate recognition of human anguish. The intricate, fretting sibilance of «*who thus thyself dost fret*» closely imitates the effect of «*sì ti lamenti*» while line 6, «*Thou fearest it – so worthless art thou made*» repeats the forceful directness of Dante's «*che n'hai paura, sì se' fatta vile!*». The interruptions in the rhythms in these lines register a striking shift in feeling, after the alliterative and marginally redundant preceding line: «*Hath so transformed the life which she once led*». Moreover, the rhyme-word, «*led*» (because prepared for and hence emphasised by its similarity to «*life*») emphatically echoes the opening line: «*Thou art not dead – but thou has(t) wanderèd*». Dante's rhyme-scheme is being followed exactly here; moreover, Shelley finds an equivalent for the original's transition from «*morta*» to «*ismarrita*» by rhyming «*dead*» and «*wanderèd*» (my emphasis) while also suggesting Dante's placement of «*morta*» against «*vita*» (in lines 1 and 5 of the stanza) by creating a verbal chain that links, «*dead*», «*wanderèd*», «*life*» and «*led*».

Shelley's editors have reduced the translation's fidelity to Dante's shifts in register and tempo by rendering its tone more consistent. The word «thus» was removed from line 2, so that it read: «Thou soul of ours, who thyself dost fret». This revision is less cluttered than Shelley's manuscript and places metrical stress on «who» and then with greater weight than before on «*thyself*» (my emphasis); the caesura at the comma is also accentuated. The changed rhythm alters the tone of the «spirit of gentle love» so that she seems more censorious and distant. You have no-one to blame but yourself, she seems to be saying; whereas, when «thus» is included, her emphasis falls more on drawing attention, sympathetically, to the soul's plight.

Similarly, editors chose to put the more composed “scornest” in place of «fearest» (which is a more direct translation of «hai paura»). The new word subtly redirects the sense of «worthless»: being seen as worthless because you are frightened implies a different criticism from being seen as worthless because you are scornful. Someone self-deceived and vain is likely to attract contempt whereas someone terrified by the changes they are undergoing would be likely to meet with some degree of compassion or, at least, pity. Dante's «vile!» conveys the passion and involvement of saying something like “You should be ashamed of yourself” rather than something more disdainful, such as “You disgust me”.

The second half of the stanza, from «And see how meek» until the end, reads as less polished than the first, as if still in draft. «And still call her woman in thy thought», for instance, struggles with the Italian, «e pensa di chiamarla donna», as a first rendering might. The stanza's closing lines («che tu dirai: 'Amor, signor verace / ecco l'ancella tua; fa' che ti piace'») are made awkward, perhaps, in Shelley's literal rendering:

That thou wilt cry: 'Only Lord, lo there  
Thy handmaiden – do what thou wilt with her!'

The beloved «bella donna» humbles herself so entirely that her human lover will be able to address her as a 'woman', as «donna». And, paradoxically, that equality between them will come about because the vision of the woman's beauty will be overwhelming, compelling the speaker to cry out, like the Virgin Mary at the Annunciation, «Behold the handmaid of the Lord; be it unto me according to thy Word». The beloved is as flawless as the Virgin; the lover sub-

mits to Love as completely as the Virgin does. Lover and beloved are, therefore, united in the Virgin.

Shelley's version does not capture all the compacted, multiple meanings of the original – «lo there» restricts «ancella tua» to the beloved, where Dante allows it to refer to both. Nonetheless, Shelley's version does respond to the original stanza's arrival at a condition of ecstatic acceptance. Dante's closing line begins in humility, «ecco l'ancella tua», and closes urgently: «fa' che ti piace». The first makes possible the second, so that (as he stresses repeatedly in the *Paradiso*) participation in the will of God enlivens the soul. The peace of heaven is both attained by – and it achieves – an unending movement of the spirit within and towards the divine. Shelley's translation approaches the same effect by the solemnity and hesitancy of the penultimate line, succeeded by the surge in both pace and feeling of the last.

That thou wilt cry: 'Only Lord, lo there  
Thy handmaiden – do what thou wilt with her!

The marked enjambement is accompanied by the difficulty of establishing a rhythmic pattern in the phrase «Thy handmaiden». This means that the closing phrase leaps forward, committed and innocent<sup>14</sup>. The Virgin's willingness to accept God's ordinance is seen less as a moment of submission than one of triumph. Likewise, through devotion to the lady, the soul will reach the point where surrender to Love becomes effortless. He will follow («segue») and no longer have to be dragged («mi tragge»).

*the presence of that fairest planet*

In both cases, then, Shelley is translating works concerned with moments of change. Latini's soul escapes the unending stasis of «si bilança / Tra tema e disiança» and finds prospectiveness through Hope. In Dante's canzone, the speaker is released from despair by faith and exchanges immobility for uncertainty: «Tu non se' morta» he is told, «ma se' ismarrita». Both Italian poems acknowledge, moreover, the disruptiveness of change. The balance achieved by the soul in Latini may be difficult but moving forward, to a new condition, is no less so. Hope, as he portrays it, is decisive and coercive, marshalling faith to drive out fear. The lightness and joyfulness of the lines which follow enact the reassurance they describe; not only will the effort

achieve its goal, the outcome will be delight, a way of being that is enlivened into a previously unknown form of balance.

Dante's speaker fears, similarly, the agonising disturbance love causes and the changes in the self which it compels. Latini narrates a process of entering a new state and, alongside this, he describes a shift in perspective about the process of changing. As fear is replaced by the discovery of joy, the fear of change is allayed. Such an ability willingly to accept the new is, in Dante's canzone, paralleled with the form of movement brought about by angels in the heavens. Accepting the influence of the sphere of Venus – which means loving and living a life shaped by love – raises you above the world and, simultaneously, it allows you fully to live in time. Paradoxically, elevation beyond the mutable world enables you to participate in change.

Without that, one is condemned to «la vita dura» of irreconcilable opposites – an existence which can do more than «si bilança / Tra tema e disiança». Shelley's Rousseau describes himself as in the same situation in *The Triumph of Life* when he meets the «shape all light»:

like day she came,  
Making the night a dream; and ere she ceased

‘To move, as one between desire and shame  
Suspended, I said<sup>15</sup>.

The verbal parallel with Latini's text is suggestive, but Shelley's Rousseau is echoing Dante too. Virgil in *Inferno* 2 says that in the afterlife he is placed «tra color che son sospesi» (‘among those who are suspended’, l. 52). In canto 4, he explains this situation in greater detail. He is not suffering punishment for sin; instead, like the other souls in Limbo, he is:

sol di tanto offesi,  
che sanza speme vivemo in disio”.  
Gran duol mi prese al cor quando lo ‘ntesi,  
però che gente di molto valore  
conobbi che’n quel limbo eran sospesi.  
(*Inferno* 4, ll. 41-45)<sup>16</sup>

‘suffering to this extent only, / that we live in desire without hope.’  
/ Great sorrow filled my heart when I heard this, / because there  
were people of great worth / whom I knew suspended in that Limbo.’<sup>17</sup>

Shelley's phrase, «one between desire and shame / Suspended», appears to be combining elements from Latini and from both passages in Dante.

Other connections between Shelley's version of Latini and *The Triumph of Life* can be found. His expansion of Latini's «Incontra la paura» introduces the dawn: «And fear withdrew, as night when day / Descends upon an orient ray». Just before addressing the visionary woman, Rousseau describes her approaching: «As Day upon the threshold of the east / Treads out the lamps of night [...] / like day she came / Making the night a dream» – in lines which are an echo of the poem's opening: «before me fled / The night; behind me rose the day» (*Triumph*, in *SMW*, p. 604, 616, ll. 26-27, 389-390, 392-393).

Shelley's additions to Latini (and perhaps prompted by his work) recur in his own poem, written a few months later.

In addition, a passage which Shelley does not translate suggests *Il Tesoretto* may have had a wider impact on *The Triumph*. In Latini's poem, the figure of Pleasure stands before the god of Love, amidst a vast and hectic crowd:

L'un giace, e l'altro corre  
L'un fugge, e l'altro caccia;  
Chi sta, e chi procaccia;  
L'un gode, e l'altro impazza;  
Chi piange, e chi sollazza;  
Così da ogni canto  
Vedeo gioco e pianto. [...]  
E davanti al Signore  
Parea che gran romore  
Facesse un'altra schiera  
Et una gran carriera.

One person lies down, the other runs; / One flees, the other chases;  
/ Some stand idly, and some set out to do; / The one enjoys, the  
other rages; / Some cry and some offer solace; / Thus on every  
side / I saw jesting and weeping. [...] / And before the lord / It  
seemed that a great noise / Was made by another crowd, / In full  
career<sup>18</sup>.

There are similar crowds in *Inferno* and in Petrarch's *Trionfi*. Discovering them in Latini shows, perhaps, no more than the existence of shared concerns. As elsewhere, however, the balancing of opposites is a marked feature of Latini's lines («giace» and «corre», «fugge» and «caccia», ecc). In the «great stream / Of people» near the opening of *The Triumph of Life*, Shelley discovers «Some flying from the thing they feared and some / Seeking the object of an-

other's fear» (SMW, p. 605, ll. 44-45, 54-55). This is a more complex and entangling opposition than Latini's are, but one that raises the possibility of a stylistic influence, alongside the overlapping of ideas.

If true, this would correspond with the translation's interest in – and its reworking of – Latini's points of balance. Shelley's *Triumph* is composed in *terza rima* though with more run-on lines than Dante employs. The rapidity this creates is combined, however, with carefully established moments of rest, achieved through opposites placed in parallel or seen in equipoise:

before me fled  
The night; behind me rose the day; the Deep  
Was at my feet, and Heaven above my head  
(*Triumph*, in SMW, p. 456, ll. 26-28)<sup>19</sup>

Overall, the poem contrasts the mind that occupies this position (and can observe from there the plight of the fearful and the craving) with those drowned in the flux of "life" – those like Rousseau who «plunged, and bared [his] bosom to the clime / Of that cold light» (*Triumph*, in SMW, p. 619, ll. 467-468). Restraining oneself and not joining the dance or the crowd entails a posture consonant with the poem's style: not stasis instead of movement, but a stillness which contains movement.

This free and mobile balance is equivalent, furthermore, to the motion produced by Dante's angels – a concept Shelley draws on directly in *The Triumph of Life*. Dante himself appears in the poem, as «him who from the lowest depths of Hell / Through every Paradise and through all glory / Love led serene». Rousseau has less certain knowledge of what is guiding him, but he too is being led by love. In his sublunary and modern experience, one vision is replaced by another; the fair shape «waned in the coming light» in the same way that «Lucifer» (the morning-star and hence, for Shelley, another name for Venus), fades «amid the chrysolite / Of sunrise». The greater light masks its fore-runner, yet what was visible before survives as an intimation:

as the presence of that fairest planet,  
Although unseen, is felt by one who hopes

'That his day's path may end as he began it  
In that star's smile[.]

The «fairest planet» is, again, Venus, the goddess of the «terzo ciel», whose «sweet notes», Shelley goes on to say, «move / The sphere whose light is melody to lovers». Venus accompanies Rousseau as Love leads Dante, becoming a «presence» which offers a lingering trace of the assurance that Dante experienced entirely and continuously. And, as is the case in Dante's canzone, agency is attributed to the heavenly angels. The music of the spheres was usually understood to be produced by their rotation; here, it generates that motion. The «sweet notes» which move the heavenly sphere become «melody to lovers», who will also be moved by them – changed and taken forward<sup>20</sup>.

A transformation of this kind takes place within the *Commedia*. Virgil and the other souls suspended in limbo live «sanza speme [...] in disio». Desiring salvation and knowing it to be denied them, they look towards a future which can never come about. Lacking any possibility of fulfilment, their desire becomes a prison. Virgil's is, by no means, though, the last use of «sospesi» in the *Commedia*. Rather, what Dante goes on to hear and see in Purgatory and Paradise often leaves him suspended. In *Purgatorio* 20, for example, the mountain is shaken by an earthquake and Dante hears the angels singing «Gloria in excelsis Deo». He and Virgil are stopped in their tracks by the ground shaking and the heavenly music.

No' istavamo immobili e sospesi  
come i pastor che prima udir quel canto,  
fin che 'l tremar cessò ed el compièsi.  
(*Purgatorio* 20, ll. 139-141, Sapegno II 227)

'We stood motionless and suspended / like the shepherds who first  
heard that hymn / until the shaking came to an end and the song  
finished.'

The scene takes place in a canto which it is known that Shelley read carefully. A transcript can be found in *BSM* XIV (R364). In the same notebook, Shelley drafted his translation of the *canzone* from the *Convivio*<sup>21</sup>. It is a moment of rapt arrest, the mind for a moment emptied and the attention taken up.

In *Paradise* 33 – another canto which Shelley is certain to have known – Dante describes himself again as utterly absorbed.

Così la mia mente, tutta sospesa,  
mirava fissa, immobile e attenta,  
e sempre di mirar faceasi accesa.  
(*Paradiso* 33, ll. 97-99, Sapegno III 422)

'Likewise, my mind, totally suspended, / gazed fixedly, never wavering and focussed, / and always kindled with desire to see more.'

Dante stands motionless, yet, at the moment when the poem as a whole is moving towards its close, activity continues. Dante's rapture is filled with energy; his being suspended is less a trance of awe than a spur to continuously deeper probing of the mystery.

*Paradiso* 33 emphasises both the incomprehensible infinity of the divine and Dante's ever-increasing grasp of what he tries ceaselessly to understand. In these lines, that paradox is conveyed through striking contradiction: Dante's mind is «tutta sospesa» and yet «fissa»; its emptiness is an ideal (and ideally disciplined) concentration. Similarly, although «immobile», his mind is «accesa» – stimulated and awakened; he looks further and further, deeper and deeper. His suspension at this point, then, differs fundamentally from Virgil's melancholic, enervated condition. Placed in *Inferno* 2 and *Paradiso* 33, near the beginning and the end of the entire work, and carrying such different meanings, the word may suggest that salvation is epitomised by the process of discerning the difference between the two. Coming to see that arrest may contain movement (and may, in a sense, *be* movement) encapsulates faith.

### *Immovably unquiet*

The ideal form of motion, where it coexists with stillness, Dante presents as being natural to and innate in the angels of the third heaven. Moving in this way is, therefore, an image and expression of eternity. Human beings come close to it in experiences of love and religious ecstasy. Shelley's translation of Dante's canzone reveals his attentiveness to these ideas. It brings also to light how, subsequently, *The Triumph of Life* adopted the Dantean ideal. Movement in and through rest becomes the goal of the narrative, endlessly deferred and articulated through the poem's form, in which Shelley employs *terza rima* to create forms of suspension unrealisable within blank verse. Moreover, these aims are congruent with other aspects of Shelley's work, whether writing or more direct engagement.

The words of Dante's poetry are, he writes in *The Defence of Poetry*, «instinct with spirit; each is as a spark, a burning atom of inextinguishable thought». In the same paragraph, Shelley writes:

A great Poem is a fountain forever overflowing with the waters of wisdom and delight; and after one person and one age has exhausted all its divine effluence [...] another and yet another succeeds, and new relations are ever developed (*SMW* p. 693)

Great poetry is, in this way, suspended; its words continue flowing through history because they are at once fountains and sparks, atomic crystallisations of thought and «overflowing with the waters of wisdom». Not only does Shelley's imagery draw here on Dante's river of light in the Empyrean, by doing so it fulfils the claims it makes both for the *Commedia* and for Shelley's ability to develop new relations out of (and on behalf of) the texts of previous ages. His translations, at once so literal and so personal, so exact and so adventurous, pursue the same goal, sought also in the colder light of *The Triumph of Life*.

Similarly, Ellen Brown Herson, observing Shelley's frequent use of the oxymoron, argues that he is drawn to the trope because of its success in balancing contradictory forces. Outside his literary work, a similar pattern and emphasis can be discerned. Hugh Roberts suggests, for example, that Shelley's political activism was directed towards setting «some minds afloat», rather than directing them towards specific goals; the ideality and vagueness of his aims (often criticised) was, according to Roberts, deliberate<sup>22</sup>. More broadly, Stuart Curran has pointed to Shelley's awareness that renewal and transformation occur amidst calm. His love of sailing (and his delight in making paper-boats or launching balloons across the Bristol Channel) show how deep and pervasive his attraction was towards natural energy, towards the unforced and undisturbed progress that it makes possible – and the faith in possibility which it implies. Something again similar is found by Michael O'Neill, in his excellent account of how living in Italy affected Shelley, when he points out the poet's growing commitment to becoming and remaining «Immovably unquiet» – that is, constantly restless and unchangingly alert<sup>23</sup>.

All of these perspectives contest the influential readings of *The Triumph of Life* offered in *Deconstruction and Criticism* – readings in which the poem is understood to withhold judgement because of its «contain[ing] within itself, jostling irreconcilably with one another, both logocentric metaphysics and nihilism»<sup>24</sup>. This is one form of suspension and comparable to Virgil's condition in Dante's limbo. Reading Shelley's poetry in the light of the *Commedia* and the canzone from the *Convivio* reveals that in *The Triumph of*

*Life*, the jostling of opposites – certainty and possibility, definition and speculation, fact and imagination – is at once contained and uncontained. Not only may it come to an end, the opposition between the two may, from another point of view, be true friendship. The Dantean perspective implies that it may be presumptuous to construe contraries as opposites, or to assume a conflict is irreconcilable because it appears unending.

Michael O'Neill's phrase «Immovably unquiet» observes the paradox of suspension which Shelley found in the movement of – and the movement generated by – Dante's angels. Shelley's translations of Dante and Latini suggest furthermore that, for him, being «immovably unquiet» was the same as its seeming opposite: being quietly movable and quietly moved. The angelic condition of suspension involves both a resolve to go forward and a willingness to be taken forward. Action becomes passive, and passivity active. So vigilance is lent a quality of hope and persistence is restrained, so that it does not become locked into the past. In this stance, idealism cannot hypostasise (or grow superstitious about) a single achieved formulation of the ideal. Hence, the activity of imagination is sustained, taking place within time and within the limitations imposed on the imagining subject by circumstance and contingency.

### Note

---

<sup>1</sup> See J. Donovan, C. Duffy, K. Everest and M. Rossington (ed. by), *The Poems of Shelley: Volume 3: 1819-1820*, Longman Annotated English Poets, Harlow, Longman, 2011, p. 478, where the translation is dated to «between April and mid-August 1820»; for the notes on the *Convivio*, see N. Rogers, *Shelley at Work: A Critical Inquiry*, second edition, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 340.

<sup>2</sup> T. Webb, *The Violet in the Crucible: Shelley and Translation*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 304-5. See also A. Weinberg, *Shelley's Italian Experience*, Basingstoke, London and New York, Macmillan / St Martin's Press, 1991, *passim*.

<sup>3</sup> The editors suggest a link to *Epipsychidion* nonetheless: «we may ask whether PBS may not have been trying to work through his earlier feelings about her [Emilia Viviani] by means of the translation». D. H. Reiman and M. J. Neth (ed. by), *The Hellas Notebook: Bodleian MS. Shelley adds. e. 7, A Facsimile Edition*, vol. XVI, The Bodleian Shelley Manuscripts, New York, Taylor & Francis, 1996, p. lvi. (Hereafter *BSM XVI*). Dante's poetry and the beloved Emily of *Epipsychidion* continued to be linked together in Shelley's thinking; see his letter to John Gisborne in July 1822, F. L. Jones (ed. by), *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1964, vol. II, p. 434.

<sup>4</sup> R. Garnett (ed. by), *Relics of Shelley*, London, Edward Moxon and Co., 1862, p. 40-2; C. D. Locock (ed. by), *The Poems of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols, London, Methuen & Co., 1911, vol. II, p. 350-1 and p. 540.

<sup>5</sup> P. B. Shelley, *Poetical Works*, ed. by T. Hutchinson, corrected by G. M. Matthews, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 647-8.

---

<sup>6</sup> P. B. Shelley, *Love, Hope, Desire, and Fear*, ll. 15, 17, 23, 25-29. The text is compiled from the transcription in *BSM XVI* 161. Webb's transcription of the notebook manuscript, *Op. cit.*, p. 305, is similar. His and the *BSM* transcription both differ frequently from other published versions, which introduce indentations and have different wording, giving, for instance, «palsying» for «palsy» (l. 23) and «blood» for «life» (l. 25).

<sup>7</sup> Brunetto Latini, *Il Tesoretto (The Little Treasure)*, ed. and trans. by J. B. Holloway, New York and London, Garland Publishing Inc., 1981, p. 114-5, ll. 2297-2306.

<sup>8</sup> The text Shelley used seems unknown. His translation of this analytic and dispassionate line, «Riteme a dismisura» may perhaps derive from a different textual reading, with «Ritiene» for «Riteme».

<sup>9</sup> N. Rogers, *Op. cit.*, p. 340. *BSM VI* also reproduces these reading notes (167). See T. Webb, *Op. cit.*, p. 292-5 for a text of Shelley's translation, the original Italian plus a literal version. *BSM XIV* contains a facsimile of the notebook manuscript (R337-9, 341).

<sup>10</sup> S. Bemrose, *Dante's Angelic Intelligences*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 24ff.

<sup>11</sup> Dante Alighieri, *Il Convivio*, ed. by B. Cordati, Torino, Loescher Editore, 1968, p. 46.

<sup>12</sup> Text from T. Webb, *Op. cit.*, p. 292. Other editions follow R. Garnett (ed. by), *Op. cit.*, where the translation first appeared, in their indentation (here of ll. 3, 5 and 6) and is not including «out of / The state in which I find myself».

<sup>13</sup> Text from T. Webb, *Op. cit.*, p. 293. C. D. Locock (ed. by), *Op. cit.*, vol. II, p. 347-8 and Forman, IV, 240 and Hutchinsonson all make the following substantive changes: «who thyself» for «who thus thyself» in l. 2; «which thou hast led» for «which once she led» in l. 5; «scornest» for «fearest» in l. 6; «And still call thou her» for «And still call her» in l. 9; «thou wilt cry [Love] only Lord» for «thou wilt cry: 'Only Lord'»; and «lo here» for «lo there» in l. 12; they also add indentation and alter capitalisation and punctuation.

<sup>14</sup> Editors have inserted «Love» before «Only Lord», understandably given the Italian wording, but to the detriment of this rhythmic effect and making the Biblical allusion less evident.

<sup>15</sup> P. B. Shelley, *The Triumph of Life*, in *The Major Works*, ed. by Z. Leader and M. O'Neill, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 616, ll. 392-395; subsequent quotations are from this edition, using the abbreviation, *SMW*.

<sup>16</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. by G. Vandelli, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1979, p. 15, 29.

<sup>17</sup> Translations are authorial except where noted.

<sup>18</sup> Brunetto Latini, *Op. cit.*, p. 110-13, ll. 2212-2218, 2257-2260.

<sup>19</sup> These lines may be indebted to both Goethe and Dante; see R. Pite, *The Circle of Our Vision: Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 168-71.

<sup>20</sup> P. B. Shelley, *Triumph*, *Op. cit.*, in *SMW*, p. 617 and 619, ll. 472-474, 412, 414-415, 416-419, 478-479. A. Wroe makes a similar suggestion in her *Being Shelley: The Poet's Search for Himself*, London and New York, Random House, 2011, p. 376, though intensifying the contrast: «For Dante, God was that fixed point round which the flaming circles turned. For Shelley, the circles could radiate, some speeding, some slower, from his own inner point of ineffable brightness».

<sup>21</sup> The opening of Shelley's *Ode to Naples* (written August 1820) may carry an echo of this passage: «I stood within the City disinterred / And heard the autumnal leaves like light foot-falls / Of spirits passing through the streets, and heard / The Mountain's slumbrous voice at intervals / Thrill through those roofless halls; / The oracular thunder, penetrating, shook / The listening soul in the suspended blood». J. Donovan, C. Duffly, K. Everest and M. Rossington (ed. by), *The Poems of Shelley*, *Op. cit.*, p. 634, ll. 1-7.

<sup>22</sup> H. Roberts, *Setting Minds Afloat: Shelley and Barruel in Ireland*, in *A Brighter Morn: the Shelley Circle's Utopian Project*, ed. by D. Lewes, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2003, p. 1-15. E. B. Herson, *Oxymoron and Dante's Gates of Hell in Shelley's "Prometheus Unbound"*, «Studies in Romanticism», vol. 29, n. 3, Fall 1990, p. 371-93.

<sup>23</sup> S. Curran, *Epipsychidion, Dante, and the Renewable Life* and M. O'Neill, *Realms without a Name: Shelley and Italy's Intenser Day*, in *Dante and Italy in British Romanticism*, ed. by F. Burwick and P. Douglass, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 77-91; p. 90, and p. 93-104; p. 102.

<sup>24</sup> J. H. Miller, *The Critic as Host*, in *Deconstruction and Criticism*, ed. by H. Bloom et al., London and New York, Continuum, 1979, p. 226.

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

The Gift of Beauty: Italy *di Samuel Rogers*

Knowledge makes knowledge as  
money makes money, nor ever  
perhaps so fast as on a journey.

Samuel Rogers

---

Abstract

*The article reconstructs the vicissitudes of Samuel Rogers, romantic writer and refined art collector who in his life was well-known both as a patron and as a poet, so much so that in 1811 Byron placed him at the top of his very personal Gradus ad Parnassum. The editorial success of his collection Italy and the reasons behind this success are retraced, because Italy thanks to a combination of poetry, narrative texts and beautiful illustrations by some established artists of the time, including J.M.W. Turner, became one of the most famous travel book of the time contributing to the construction of the romantic discourse on Italy by the hands – paradoxically enough – of one of the last off-springs of the neoclassical aesthetics.*

---

Con sarcasmo e una dose di malizia nel 1818 Lord Byron così scriveva di Samuel Rogers (1763-1855) l'amico e sostenitore che tanto lo aveva aiutato quando nel 1811 era arrivato a Londra:

It's a Corpse stuck up for show,  
Galvanized at times to go?  
With the Scripture has't connection,  
New proof of the Resurrection?  
Vampire, Ghost, or Goul (sic), what is it?  
I would walk ten miles to miss it<sup>1</sup>.

Non che Byron fosse un caso isolato, perché i molti che conoscevano e frequentavano Rogers si divertivano a ironizzare sull'aspetto di quest'uomo che appariva gracile, rugoso e cadaverico usando soprannomi non proprio lusinghieri come “the Dug-up Dandy”, “the departed”, “Zombie Rogers”. Tuttavia, più del suo aspetto – che non gli impedì di raggiungere la veneranda età di 92 anni – ciò che fa apparire Rogers realmente *trapassato* è quanto Morchard Bishop ha perentoriamente proclamato nel 1952: “His poetry [...] is dead beyond much hope of resurrection”<sup>2</sup>, ribadendo in maniera apparentemente definitiva

un'opinione condivisa dalla maggior parte dei critici del XX secolo che lo hanno generalmente ignorato.

Eppure, quando all'età di 40 anni uscì dalla banca di suo padre potendo contare su una cospicua rendita di 5.000 sterline annue che gli consentiva di condurre una dorata vita da scapolo, Rogers poté dedicarsi alle sue passioni divenendo uno stimato esperto d'arte, un famoso collezionista di *objets d'art*, monete e libri rari, e un letterato a tempo pieno.

Rogers non era un intenditore d'arte qualunque. Aveva trasformato la sua abitazione al 22 di St James Place in un santuario per l'arte, una delle attrazioni artistiche di Londra<sup>3</sup>, dove si potevano ammirare – tra gli altri – dipinti come il *Noli me tangere* di Tiziano, l'*Ecce Homo* di Guido Reni, un bozzetto per la pala di Castelfranco di Giorgione e *Paesaggio con San Giorgio e il Drago* di Domenichino e perfino un fregio raffigurante una delle processioni degli *Elgin Marbles* che decorava la grande scalinata della sua elegante dimora. Si guadagnò una reputazione non solo per la vastità e la varietà della sua collezione, ma anche per il suo considerevole gusto che lo portò ad apprezzare ed acquistare opere di Cimabue, Giotto, Masaccio, Parmigianino e altri “primitivi”, artisti fino ad allora trascurati<sup>4</sup>. E la sua abitazione divenne presto un ambito luogo di incontro perché partecipare a uno dei suoi *breakfast parties* o, ancor di più, alle sue selezionatissime cene, equivaleva a entrare ufficialmente nella società letteraria e artistica londinese.

Raffinato conversatore e generoso mecenate, Rogers era un padrone di casa magnifico e ai suoi *breakfast parties* partecipavano uomini di diversa estrazione sociale. Probabilmente nessun eroe o uomo di genio, dai tempi di Nelson e Crabbe fino a Dickens e Tennyson ha mancato di sedersi alla sua tavola<sup>5</sup>. E questo nonostante fosse un uomo anche temuto perché poco accomodante, notoriamente sarcastico e dotato di uno spirito malizioso e tagliente, a volte maligno<sup>6</sup>.

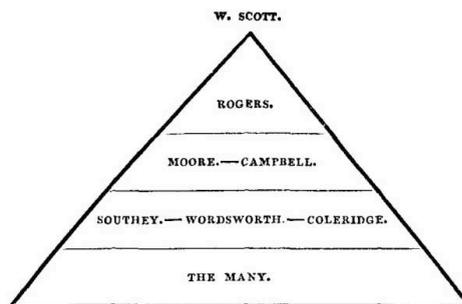
Comunque sia, Rogers fu per quasi mezzo secolo una sorta di istituzione letteraria, artistica e culturale che molti andavano a visitare, e a cui molti si rivolgevano per un aiuto. Figura eminente, poteva contare su numerosi contatti e influenti amicizie perché, ricco, generoso e amante della compagnia, conosceva tutti. Aiutò finanziariamente Sheridan, Campbell, Moore, Wordsworth e sostenne con entusiasmo i giovani scrittori, in particolare Lord Byron, e anche il giovane Charles Dickens. Non stupisce, quindi, che nella prima metà del XIX secolo siano pochi gli epistolari, i libri di memorie, i diari, o le riviste che non

gli riservino un posto nei loro indici. Definito il «dictator of English letters»<sup>7</sup>, Rogers per tutta la prima metà dell'Ottocento aveva lo *status* culturale goduto da Samuel Johnson nel XVIII secolo, o da T.S. Eliot nel XX secolo. Ebbe cioè un'importanza e una rilevanza che sono difficili immaginare oggi, perché in netto contrasto con la scarsissima fama di cui attualmente gode.

Ma la notorietà di Rogers quale magnifico padrone di casa, autore di famosi *Table Talks* – libri pieni di informazioni sulla vita artistica e letteraria di Londra e che leggiamo ancora oggi in cerca di gustosi aneddoti sui maggiori autori del periodo<sup>8</sup> – non deve oscurare la reputazione di cui godeva come poeta.

La pubblicazione del suo poema *Pleasures of Memory* nel 1792 gli diede fama e rispetto ancor prima che si trasferisse a Londra e costruisse Holland House, e il poema rimase una delle opere poetiche preferite di Wordsworth durante il periodo in cui insieme a Coleridge stava scrivendo *Lyrical Ballads*. Successivamente, pubblicò con discreto successo altri poemi e raccolte di poesie<sup>9</sup> sebbene per lui scrivere fosse un processo lento e meticoloso, tanto da arrivare quasi a farsi un vanto della lunga gestazione delle sue opere: «I was engaged on the *Pleasure of Memory* for nine years, on *Human Life* for nearly the same space of time, and *Italy* was not completed in less than sixteen years»<sup>10</sup>.

Rogers godeva della stima e dell'ammirazione di una lunga lista di letterati tra cui Sheridan, Jeffrey, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron, Southey, Moore, Campbell, Scott, Macauley, Hallam, Ruskin, Tennyson e Dickens<sup>11</sup>. E quando nel 1814 partì per il suo primo viaggio in Italia Rogers era uno dei poeti inglesi più stimati, venerati e letti in Europa. Tanto che un anno prima, nel suo diario del 24 novembre 1813, Byron aveva tracciato la seguente versione di *Gradus ad Parnassum*:



Il famoso diagramma di Byron posizionava Rogers prossimo alla vetta<sup>12</sup>, sopravanzato dal solo Walter Scott (“the Monarch of Parnassus”) e lasciando indietro poeti del calibro di Moore, Campbell, Southey, Wordsworth, Coleridge, oltre a “The Many” che formavano la base. Ma se lo schema mostra l’avversione di Byron per i *Lake Poets*, dà anche la misura dell’importanza che Rogers ricopriva nel 1813. Byron lo considerava «the last of the best school»<sup>13</sup> un giudizio che era una conseguenza diretta della sua convinzione che maggiore onore fosse dovuto alla versificazione polita ed esatta della scuola di Pope piuttosto che alla libertà compositiva dei suoi contemporanei. Ovvero, per Byron il poeta-banchiere era l’ultimo rappresentante della grande tradizione augustea di Pope, Dryden e Swift, che invece era stata rifiutata da Wordsworth, Coleridge e Southey. E questa è probabilmente la posizione che effettivamente Rogers occupava, prima di essere investito dall’ondata romantica che lo condannò ad un rapido tramonto.

His thin, refined voice could no longer make itself heard, it seemed, above the more brilliant, more warmly personal tones of Wordsworth, Coleridge, Byron, Scott, Moore, and Campbell<sup>14</sup>.

Difatti Rogers nonostante sopravvisse a tutti i principali poeti romantici (con la sola eccezione di Hunt e Landor) e abbia attraversato tutta quella stagione letteraria collaborando e aiutando molti di essi, in realtà era una reliquia dell’Inghilterra augustea in un momento in cui il “gusto” e i valori legati a quell’epoca venivano messi in discussione e stavano subendo un rapido declino.

Non si può comunque negare che Rogers fosse al centro del dibattito letterario del periodo<sup>15</sup>, e che la sua raccolta *Italy* fu un grande successo editoriale, vendette molto bene e rimase popolare tra i viaggiatori inglesi e i lettori di testi di viaggio fino a buona parte del periodo vittoriano. Anzi, si può affermare che a suo modo Roger abbia contribuito alla costruzione e alla evoluzione del discorso romantico sull’Italia, pur partendo – per così dire – da una posizione di retroguardia. Dunque, è necessario tornare a esaminare *Italy* perché quest’opera interroga la nostra stessa idea di Romanticismo.

### *Il viaggio in Italia*

Se già nel 1789 Rogers aveva compiuto un lungo viaggio in Scozia, due anni dopo si recò per la prima volta in Europa, nella Francia rivoluzionaria – lui un Whig con amicizie tra i pensatori radicali inglesi. Quindi viaggia in Belgio,

nelle Fiandre e poi in Galles, e solo anni più tardi poté compiere il primo dei suoi due viaggi in Italia.

Infatti, quando nel maggio 1814 Napoleone abdicò e si ritirò all'Elba, Rogers, che aveva già 51 anni ma era «at the height of his reputation and powers»<sup>16</sup>, si precipitò all'estero per compiere quel Grand Tour che per motivi diversi aveva dovuto così a lungo rinviare. Nessuno più di lui era qualificato per questo viaggio: parlava un buon italiano, aveva una discreta conoscenza della storia e della letteratura nostrana, e naturalmente era un esperto di arte, a iniziare da quella italiana.

Partito da Brighton a metà agosto 1814 con sua sorella minore Sarah e Sir James Mackintosh<sup>17</sup>, Rogers viaggiò in Italia tra l'ottobre 1814 e l'aprile 1815. Conformemente alla tempistica e al tradizionale percorso del viaggio in Italia, Rogers attraversò le Alpi al Passo del Sempione e trascorse l'autunno visitando Milano, Verona, Padova, Venezia, Arquà, Ferrara, Bologna, Firenze, Perugia e Terni. A Natale era a Roma, per poi scendere nell'aria più mite della Campania dove oltre Napoli visitò Paestum, una meta non molto comune a quell'epoca. A marzo, mentre era a Napoli, fu raggiunto dalla notizia che Napoleone era fuggito dall'Elba. Tornò quindi a Roma per la Settimana Santa e al fine di stringere i tempi del suo rientro in patria e per evitare pericoli che avrebbe potuto incontrare in Francia passò per il Brennero, il Tirolo, la Germania, il Belgio e infine i Paesi Bassi. Giunse in Gran Bretagna nell'aprile del 1815 poche settimane prima della Battaglia di Waterloo.

Ciò che spinse Rogers a compiere il suo pellegrinaggio nella Terra Santa dell'arte fu innanzitutto la ferma volontà di pubblicare un'opera sull'Italia, nonché il prevedibile desiderio di completare la sua formazione culturale e artistica con l'osservazione diretta di quei paesaggi e di quelle opere d'arte che aveva ammirato in quadri o riproduzioni, o vagheggiato nei resoconti dei viaggiatori inglesi. Perché Rogers sapeva bene cosa cercare e cosa ammirare. Come afferma John Hale nella sua introduzione al *journal* scritto da Rogers durante il suo viaggio: «greater part of the pleasure of the whole tour [...] consisted not in discovery, but in recognition»<sup>18</sup>. Al pari di altri viaggiatori inglesi che viaggiarono in Italia negli anni Dieci dell'Ottocento «the greatest pleasure lay not in coming upon the unexpected, but in a measured reaction to the familiar. [...] The great majority of tourists found their time fully occupied in verifying impressions of the works they had learnt to consider great during the long years of exile from Italy»<sup>19</sup>. In sostanza, la maggior parte dei viaggiatori del XIX secolo viaggiava

alla ricerca del familiare e ciò che vedeva gli era generalmente già noto. Più che l'immaginazione, o la stupefazione è la dimensione memoriale che viene sollecitata. E per Rogers l'Italia è la terra della memoria per antonomasia, perché quasi ogni pietra, ogni strada ha la sua associazione tanto che un luogo o un paesaggio naturale sembrano non poter essere pienamente apprezzati se la memoria non li popola di riferimenti storici, letterari o artistici. In *The Preface a Italy* lo stesso Rogers scrive riferendosi a se stesso in terza persona «wherever he came, he could not but remember»<sup>20</sup>. Di conseguenza in *Italy* c'è molta referenzialità perché nulla è visto per se stesso in quanto il valore di un luogo o di un oggetto d'arte ricade sulla sua dimensione memoriale più che sulle capacità visionarie del poeta.

Nel suo famoso *Pleasures of Memories* – per la cui scrittura si era ispirato all'associazionismo delle idee di Archibald Alison e alle teorie sulla memoria involontaria di David Hartley – Rogers aveva scritto che i nostri pensieri «Lull'd in the countless chambers of the brain [...] are link'd by many a hidden chain»:

Awake but one and, lo! what myriads rise!  
Each stamps its image as the other flies!  
Each, as the varied avenues of sense  
Delight or sorrow to the soul dispense,  
Brightens or fades: yet all, with magic art,  
Control the latent fibres of the heart<sup>21</sup>.

Rogers descrive l'Italia come il paese in cui «the memory sees more than the eye»<sup>22</sup>, ed evoca il misterioso processo mediante il quale i luoghi assorbono le emozioni connesse agli eventi che lì sono avvenuti, o le diverse pratiche discorsive che sono iscritte in quei paesaggi. I luoghi cioè sono quasi stratificazioni di memoria, un palinsesto che risuona di ricordi personali e collettivi, di storia, di racconti e di riferimenti letterari e culturali. In questo modo la memoria ci compensa per l'irrimediabile perdita del passato, specie in Italia dove ovunque si guardi, si ripropone il tempo andato, a Venezia, tra le rovine di Roma o, soprattutto, a Firenze:

Of all the fairest Cities of the Earth  
None is so fair as FLORENCE. 'Tis a gem  
Of purest ray; and what a light broke forth,  
When it emerged from darkness! Search within,  
Without; all is enchantment! 'Tis the Past

Contending with the Present; and in turn  
Each has the mastery.

Inoltre, nel brano in prosa *Foreign Travel* il poeta connette a questa dimensione memoriale non tanto profondi tormenti romantici o potenti paesaggi sublimi quanto il piacere che il ricordo di quei luoghi potrà dargli «as a remedy in some future fit of the spleen»<sup>23</sup>. Perché per Rogers il viaggio, specie il viaggio all'estero, «restores to us in a great degree what we have lost», ovvero ci restituisce quel gusto «for natural and simple pleasures, so remarkable in early life». Ciò è dovuto al fatto che presi dalla routine della vita quotidiana quasi tutti gli uomini sono «over-anxious», ossessionati dal perseguimento «of wealth or honour» fintanto che «weary and sick at heart, they look back with a sigh of regret to the golden time of their childhood»<sup>24</sup>.

L'idea è dunque quella di un viaggio come fuga dallo stress del lavoro e dall'ansia dovuta agli sforzi per mantenere il proprio *status* sociale o per garantirsi un maggior benessere in un periodo in cui Rivoluzione Industriale e Liberalismo stavano profondamente trasformando la composizione sociale della Gran Bretagna. D'altronde la generazione di Rogers aveva visto l'ascesa dell'arrampicatore sociale, e ancor di più del *self-made man* che si era nutrito dei principi di autosufficienza e auto-miglioramento che circolavano già nel XVIII secolo<sup>25</sup> e che troverà in Samuel Smile il suo profeta con il celeberrimo *Self-Help* (1859). Invece, viaggiando

for a while at least all effort is over. The old cares are left clustering round the old objects; and at every step, as we proceed, the slightest circumstance amuses and interests. All is new and strange. We surrender ourselves, and feel once again as children<sup>26</sup>.

Quindi, più che un *Grand Tour* settecentesco dedicato all'educazione intellettuale del *Gentleman*, più che un viaggio romantico tra esilio, paesaggi sublimi e melanconici affanni, quello di Rogers appare essere un viaggio turistico in luoghi pittoreschi, pieni di storia e di leggende che poteva fornire distrazione e sollievo dall'eccessiva tensione di vivere in una società così competitiva. Perché tutto nel corso di un viaggio ci distrae, ci interessa e ci diverte, e ci fa recuperare il nostro spirito giovanile. «Our prejudices leave us, one by one. [...] We learn to love, and esteem, and admire [...]. Our benevolence extends itself with our knowledge. And must we not return better citizens than we went?»<sup>27</sup>.

Da questo punto di vista si può certamente dire che *Italy* contribuì alla normalizzazione e all'addomesticamento della sensibilità e del discorso romantico che poi verrà attuato dai Vittoriani. E Samuel Rogers – tra i primi di quella moltitudine di inglesi che arriverà in Italia al termine delle Guerre Napoleoniche – è un punto di snodo fondamentale per comprendere il passaggio culturale dal *Grand Tour* a una forma di turismo più borghese e più democratico. E infatti, come e più di Byron, Rogers fu adottato dai viaggiatori della classe media inglese desiderosi di svagarsi e di migliorare la propria posizione sociale e culturale, ma che potevano essere scoraggiati dai dolorosi tormenti e dalle ambizioni aristocratiche di *Childe Harold*.

### *La pubblicazione di Italy*

Sorprendentemente però – considerato il successo che solitamente in quel periodo riscuotevano le pubblicazioni riferite all'Italia – il lavoro di Roger inizialmente non andò bene. La prima parte di *Italy* fu stampata in forma anonima nel 1822, 1823 e 1824; una seconda parte fu aggiunta nel 1828. Ma nonostante gli sforzi, la pubblicazione non vendeva. Rogers allora acquistò e distrusse tutte le copie rimaste in giacenza, lavorò intensamente per due anni alla preparazione di una edizione totalmente rinnovata, cambiò editore passando da John Murray a Edward Moxon, e nel 1830 pubblicò a sue spese una nuova versione di *Italy*. Ma questa volta, l'opera – oltre ad essere nuovamente migliorata e arricchita con nuovi testi – fu abbellita dalle incisioni di J. M. W. Turner (1775-1851) Samuel Prout (1783-1852) e Thomas Stothard (1755-1834)<sup>28</sup>. Il volume in ottavo fu elegantemente rilegato e impreziosito da una lussuosa copertina di marocchino blue con fiori in oro zecchino ai quattro angoli<sup>29</sup>.

Nella sua nuova e sontuosa veste editoriale il volume ottenne un'enorme popolarità. Vendette 4.000 copie prima della fine del 1830 e altre 3.000 nei successivi diciotto mesi, e continuò ad essere stampato per tutto il XIX secolo, in Gran Bretagna, in Europa e in Nord America. In breve tempo divenne famosissimo tanto da soppiantare *Childe Harold* di Byron come introduzione romantica all'Italia e «for two generations, it remained the ideal present for those about to leave for Italy or who had just come back»<sup>30</sup>.

Le ragioni dietro questo successo sono un primo motivo di interesse perché forniscono preziose informazioni sui gusti dei lettori e sul tipo di politiche editoriali che autori ed editori dovettero adottare per soddisfare la richiesta di un pubblico che ave-

va sviluppato un vorace appetito per le opere illustrate e per rendere, dunque, i testi letterari commercialmente e culturalmente attraenti.

### *Poesia e illustrazioni*

Innanzitutto, Rogers diresse e supervisionò ogni fase della pubblicazione rimanendo sempre a stretto contatto con Turner e Stothard nella realizzazione delle loro incisioni. A Turner furono assegnati i panorami, le vedute, i paesaggi marini e le scene con architetture; Stothard invece era incaricato di realizzare scene con figure umane perché il suo stile neo-classico si addiceva meglio ai *conversation pieces* e ad altre figure più stereotipate quali putti, cherubini e pastorelle che accompagnano le poesie meno descrittive.

Rogers scelse i soggetti, diede suggerimenti sulla composizione delle singole illustrazioni, controllò la loro esecuzione, editò minuziosamente i fogli di prova, abbinò testo e immagine e il lay-out delle singole pagine tanto da rendere anche le illustrazioni quasi opera sua, al pari del testo che esse abbellivano. In qualche caso riuscì persino a convincere Turner ad inserire nei suoi paesaggi figure di Stothard.

Inoltre, Rogers decise di utilizzare la nuova tecnica della siderografia, ovvero l'incisione su lamina di acciaio, grazie alla quale si riusciva a produrre un'alta tiratura di stampe di qualità decisamente superiore rispetto a quelle su rame o legno sia perché l'acciaio degradava molto meno rapidamente, sia perché consentiva un tratto più sottile e dunque un dettaglio notevolmente più definito. Più che un semplice elemento decorativo, le illustrazioni prodotte con questa nuova tecnica avevano una profondità e una qualità tali da rendere efficacemente le atmosfere dei luoghi evocate nel testo. Secondo Hale la pagina funzionava come un «peephole [...] through which the reader could glimpse the sun rising mistily among the Alps, or a gondola moving over the lagoon toward the Doge's Palace»<sup>31</sup>. Come una camera oscura o un *peep-hole* portatile, le illustrazioni di Turner in *Italy* erano scene naturali cariche di atmosfera che rendevano istantaneamente e in forma intensificata i brani di Rogers, mentre le figure di Stothard restituivano il carattere locale delle scene italiane. Infine, un'incisione che riproduceva la *Trasfigurazione* (1516-20) di Raffaello e un'altra con il ritratto di una giovane donna attribuita a Domenichino gratificavano la richiesta del pubblico di arte italiana.

Insomma, Rogers sfruttò al meglio le novità editoriali del momento rappresentate dagli *illustrated annuals* e dai *gift-books* che univano immagini e pa-

role, nonché la dilagante moda di esporre uno o due eleganti volumi di poesie sul tavolo da tè o sul camino. In questo modo *Italy* si trasformò rapidamente in un oggetto d'arte in sé, tanto da divenire, come ha scritto Mario Praz, «l'ornamento di ogni salotto, e il dono di circostanza per ogni persona del bel mondo che si recasse in Italia»<sup>32</sup>. E se lettori di *Italy* erano innanzitutto i nuovi viaggiatori della nascente industria turistica, c'erano anche i *fireside travellers*, ovvero quei viaggiatori "sedentari" che viaggiavano con la mente e desideravano avere in casa dei libri impreziositi da raffinate illustrazioni.

La pubblicazione fu salutata come un evento straordinario nella storia dell'arte e come un grande passo nella diffusione di poesia e arte presso il vasto pubblico<sup>33</sup>. L'*Athenaeum* scrisse con entusiasmo:

This is such a volume, that we fear never to look upon its like again – it beats all the annuals together. Poetry, wealth, taste, are here blended beautifully, and the result is the most splendid piece of illustrated typography it has ever been our fortune to look on ... let all that have taste, or pretend to it, strive for an early copy, and treasure it as the jewel of their libraries<sup>34</sup>.

Anche Walter Scott elogiò *Italy* come «a rare specimen of the manner in which the art of Poetry can awaken the Muse of painting»<sup>35</sup> tanto che molti paesaggi italiani realizzati da pittori e artisti dell'epoca furono arricchiti da citazioni tratte dai versi di Rogers, e ancor di più «*Italy* inspired in the next two decades some dozen paintings taken directly from the text»<sup>36</sup>.

Il successo di pubblico, però, suscitò anche diverse polemiche perché si disse che le vendite erano dovute non tanto alla qualità della poesia quanto alle illustrazioni che Rogers aveva commissionato a grandi artisti. Come causticamente dichiarò Lady Blessington, *Italy* «would have been dished if it had not been for the plates»<sup>37</sup>. Sebbene l'ironico gioco di parole è forse esagerato, è innegabile che le illustrazioni di Stothard e soprattutto quelle di Turner giocarono un ruolo fondamentale per il successo del volume. Tale era la qualità delle incisioni di Turner che esse avranno un importante ruolo formativo sia per il Movimento Preraffaelita, sia per John Ruskin che l'8 febbraio 1832 per il suo tredicesimo compleanno ricevette una copia di *Italy* e attribuirà a quel regalo e all'osservazione attenta delle incisioni di Turner «the entire direction of my life's energies»<sup>38</sup>. Anche Stothard – un artista molto noto in quegli anni, ma praticamente dimenticato al giorno d'oggi – ricevette l'omaggio di Charles Lamb

che proprio alle sue *vignettes* in *Italy* dedicherà una poesia per glorificare la loro qualità estetica e artistica, anche lui confessando «How often have I, with a child's fond gaze / Pored on the pictured wonders thou hadst done»<sup>39</sup>.

Bisogna riconoscere che la poesia di Rogers trasmette con grazia e vivezza la profonda ammirazione e il garbato sentimento che il poeta provava per l'Italia. Gli scenari non mancano mai di fornirgli materiali per descrizioni, racconti, leggende e aneddoti storici, ma ciò che vede non scuote Rogers nel profondo, non suscita in lui emozioni potenti come accade in Wordsworth, Shelley o Byron. A differenza di questi ultimi, Rogers non trasfigura ciò che vede in qualcosa di sorprendente e personale. Non mancano passi interessanti, come il famoso:

O Italy, how beautiful thou art!  
Yet I could weep-for thou art lying, alas!  
Low in the dust; and we admire thee now  
As we admire the beautiful in death.  
Thine was a dangerous gift, when thou wast born,  
The gift of Beauty<sup>40</sup>.

Ma la sua immaginazione non vola mai molto alto, manca di incisività, il suo genio non è ricco né esuberante – d'altronde come pretenderlo da un autore che, come confessa lui stesso, scriveva al ritmo di quattro versi al giorno. L'immaginazione per Rogers sembra essere un'attività più passiva, che deve essere stimolata da vedute, paesaggi, racconti gotici e opere d'arte. Più che per le emozioni dei sensi e della mente, Rogers ha una predilezione per i dettagli melodrammatici, e anche le associazioni mentali che i luoghi gli suscitano sono spesso prevedibili e il lettore trova poco che lo sorprenda o lo colpisca. Come afferma Praz il suo gusto per le associazioni classiche «risaliva a Addison (il lago di Garda era caro per le citazioni di Virgilio e Catullo, Tivoli era celebre per Orazio e Catullo, il Lorenese e Poussin, e così via)»<sup>41</sup> ovvero ha poco a che fare con l'improvviso lampeggiare dell'Assoluto e dell'immaginazione nella materialità delle cose di Wordsworth. Ciò non toglie che i pensieri siano magnificamente espressi. Il suo *blank verse* risulta levigato, ben limato, naturale e diretto, pieno di eleganza e raffinatezza. Come riassume Franco Buffoni:

Rogers, poeta "romantico" dalla scrittura quieta e fluente, ben elaborata, sentimentale, metricamente esemplare, maestro nell'arte

della narrazione in versi. Un'arte versificatoria che [...] costituisce un discreto ma costante contrappunto ai capolavori di Shelley e Keats, Byron, Wordsworth e Coleridge<sup>42</sup>.

Ma nonostante manchi della statura poetica dei grandi poeti romantici, *Italy* presenta alcuni punti di sicuro interesse.

Innanzitutto, in relazione alla sua struttura *Italy* non si può definire un poema singolo. Riprendendo l'organizzazione degli *illustrated annuals* il testo di Rogers intreccia prosa e poesia, incisioni e *vignettes*, oltre a «many stories from the old Chroniclers» e un corposo apparato di note «illustrative of the [Italian] manners, customs and superstitions»<sup>43</sup>. Il volume si presenta cioè come un mosaico composto da una successione di impressioni e di eloquenti meditazioni sulla storia e sulle bellezze dell'Italia, scanditi in una serie di *tableaux* quasi indipendenti<sup>44</sup> aventi per argomento luoghi, personaggi, storie locali a carattere gotico, descrizioni della natura e opere d'arte, finalizzati a suscitare stupore, orrore o emozione. L'unico filo rosso che unisce i vari componimenti è la personalità dell'autore-viaggiatore che ci guida in questo percorso.

Questa miscellanea di testi e immagini è una strategia editoriale grazie alla quale Rogers innanzitutto ritaglia per sé come autore una varietà di ruoli, proponendosi di volta in volta come cicerone, antiquario, storico, letterato, guida e poeta. Così facendo contribuisce a reinventare «the successful combination of first-hand observation, personal introspection, and cultural-historical reflections inaugurated by Byron in the fourth canto of *Childe Harold's Pilgrimage*»<sup>45</sup>. Inoltre, ricoprendo questi ruoli diversi, riesce a rivolgersi a un'ampia varietà di lettori: da coloro che ambivano ad essere istruiti dalle sue conoscenze antiquarie e letterarie, a chi voleva essere ammaliato dalle sue evocazioni di città, luoghi e opere d'arte, o che voleva essere orripilato da storie e leggende gotiche, oppure infine che più semplicemente voleva sfogliare il volume in maniera casuale in cerca delle illustrazioni.

Di particolare interesse è proprio la presenza delle incisioni perché *Italy* viene pubblicata in un momento in cui le illustrazioni e la cultura visiva in generale sono al centro di un acceso dibattito. Difatti, le guerre napoleoniche ebbero tra i loro effetti quello di creare una grande circolazione di opere d'arte – specie medievali e rinascimentali – che oltre a essere più accessibili accrebbero molto la loro importanza culturale. A tale maggiore disponibilità di opere d'arte si aggiunsero le conseguenze del Copyright Act del 1774 con il quale il diritto d'autore fu abbassato a ventiquattro anni con la conseguenza che il mercato edi-

toriale fu invaso da un gran numero di “classici” della letteratura e del pensiero, nonché da numerose riproduzioni d’arte che si rendevano ora disponibili per il grande pubblico. In particolare si registrò un’esplosione di illustrazioni all’interno dei testi letterari: «Of the millions of volumes which became cheap and plentiful, almost every one is illustrated with at least one engraving, and some with many»<sup>46</sup>.

Tale circostanza va inoltre inquadrata in quella che nel periodo romantico e post-romantico fu una vera esplosione di “offerta” nell’ambito della cosiddetta cultura visiva: dalla nascita di gallerie d’arte e musei, alle molte altre forme di intrattenimento visivo – dai *panorama* ai diorami, dallo stereoscopio alle *literary galleries* – pensate per soddisfare l’appetito apparentemente insaziabile del pubblico che stava trasformando la gran Bretagna in quella che Bulwer-Lytton nel 1831 significativamente definì una «Staring Nation»<sup>47</sup>.

Se il boom del mercato editoriale collegato ai *gift-books* e ai libri illustrati fu decisivo nel determinare un ampliamento del pubblico dei lettori, il problema era in che modo le illustrazioni influenzavano l’interpretazione della poesia, o come gli *illustrated annuals* condizionavano il modo in cui la letteratura veniva percepita. Difatti, molti scrittori – anche quelli stessi che contribuivano a questo tipo di pubblicazioni – erano preoccupati per l’effetto che le illustrazioni potevano avere sulla qualità della letteratura prodotta e di come queste potessero trasformare le modalità di percezione del lettore e riconfigurare i modi di leggere e guardare un testo.

Non si trattava di riproporre il dibattito settecentesco del rapporto tra le “arti sorelle” e dell’*Ut pictura poesis*. Agli occhi dei romantici il complesso rapporto semantico tra immagini e testo letterario rischiava di trasformare la conoscenza in spettacolo, il libro di poesia in una raccolta di illustrazioni con gravi conseguenze per la poesia stessa. Diversi autori romantici non nascosero il loro profondo scetticismo nei confronti della materialità del visibile coerentemente con la preferenza assegnata all’immaginazione sull’occhio, alla mente sui sensi, all’invisibile sul visibile. Coleridge, ad esempio, com’è noto definiva l’immaginazione primaria come «the living power and prime agent of all human perception»<sup>48</sup> e mostrava scetticismo persino nei confronti di figure retoriche come l’allegoria considerata una semplice «picture language», al pari di Wordsworth che lapidariamente affermava: «sight is... a sad enemy to imagination»<sup>49</sup>. Non sorprende, dunque, se Gillen D’Arcy Wood nel suo *The Shock of the Real* sottolinei la sempre maggiore distanza tra le teorie romantiche che

esaltavano l'originalità del genio e dell'immaginazione, e la nascente industria legata alla cultura visiva che commerciava in riproduzioni di massa, in diverse forme di spettacolo e di illusionismo ottico che rispondevano al crescente gusto borghese per lo spettacolo del reale.

In questo contesto *Italy* rimane un testo chiave per comprendere il cambiamento di relazione tra letteratura e immagini durante il XIX secolo e ci fornisce preziose informazioni circa il rapporto simbiotico che si andava sviluppando tra cultura visiva e verbale.

Come visto, Rogers lavorò ad *Italy* con notevole consapevolezza, nella convinzione che poesia e illustrazioni dovessero essere trattati nel loro complesso e che insieme dovessero essere sottoposti a una preparazione minuziosa e al controllo dell'autore. Ovvero Rogers non condivideva la posizione dei suoi contemporanei romantici che cercavano di separare la lettura dall'osservazione delle immagini. Nota è, ad esempio, l'avversione di un autore come Lamb nel vedere i lineamenti di un personaggio shakespeariano rappresentati in un'opera grafica o pittorica in una delle *literary galleries* che erano di moda in quegli anni o, addirittura, vederli incarnati a teatro nelle fattezze di un attore. In una lettera del dicembre 1832 indirizzata proprio a Rogers, con una certa dose di ironia ma anche di vero rifiuto Lamb esclama: «to be tied down to an authentic face of Juliet! To have Imogen's portrait! To confine the illimitable!». Secondo Lamb la rappresentazione visiva comportava una riduzione di sublimità, e la combinazione tra le due arti era del tutto dannosa e controproducente. Meglio era lasciarle distinte e farle «sparkle apart»<sup>50</sup>.

In *Italy* le illustrazioni non intendono sopravanzare il testo, né avere un semplice ruolo “di servizio” e di accompagnamento decorativo alla visualizzazione del contenuto. Oltre a fornire piacere visivo, in molti casi, specie nelle incisioni di Turner, le illustrazioni hanno un'importanza vitale nel rendere più intensi ed efficaci i brani dei testi da cui erano tratte. La conseguenza fu che di *Italy* fu apprezzato proprio l'equilibrio tra verso e immagine, un equilibrio che fu subito sottolineato in una delle prime recensioni al volume apparsa sull'*Edinburgh Literary Journal*:

Aided by thy [Rogers'] verse and Turner's pencil, we gaze on the placid beauty of the lake of Geneva, and advance past the wilder scenery which surrounds Tell's Chapel and St Maurice, up to the topmost summit of the Great St Bernard. And here we are somewhat at a loss to determine which had succeeded best – the painter,

in bodying forth to us the wild and frozen crags, the massive convent walls, the dead dark lake – or the poet, in animating this stern outward show, by his homely but hearty picture of the inhabitants and their occupations<sup>51</sup>.

Come scrive Ellis Roberts: «le immagini dividono la pagina con il testo, in molti casi occupando lo spazio maggiore; ed ogni figura è volutamente disposta in modo che arricchisca una descrizione, illustri un racconto o evochi uno stato d'animo». A questo Vincenzo Salerno aggiunge «Una perfetta sinergia di *pictura e poesis*, che si completano vicendevolmente, che sono commento e supporto l'uno dell'altro, creando in tal maniera un prodotto editoriale di eccellente originalità»<sup>52</sup>. Segno di tale raggiunto equilibrio è anche la testimonianza di Tennyson che il 23 marzo 1867 con riferimento al controllo che Rogers esercitò sulla realizzazione delle incisioni di Turner e di Stothard, scriverà a Francis Turner Palgrave: «On the whole I am against illustrators, except one could do with them as old Mr. Rogers did, have them to breakfast twice a week and explain your own views to them over and over again»<sup>53</sup>.

Anche grazie a Rogers e al suo *Italy*, progressivamente nel corso dell'Ottocento molti autori arrivarono a trattare la scrittura e le immagini, la pagina scritta e le illustrazioni, come elementi comunicativi indispensabili, le cui diverse proprietà potevano essere utilizzate per ottenere nuovi effetti di significato. Si comprese cioè che nell'incontro tra parola poetica e immagine si liberano nuove possibilità comunicative ed estetiche, anche se ciò presuppone una comprensione che va oltre la dimensione linguistica del testo poetico. E se già William Hazlitt nel 1818 scriveva che «the arts of painting and poetry are conversant with the world of thought within us, and with the world of sense around us»<sup>54</sup>, sarà poi Ruskin – ostile a tutte quelle posizioni oltranziste a cui questo dibattito aveva condotto – a identificare nella dimensione “poetica” di un quadro o di un testo l'elemento comune e unificatore:

Infinite confusion has been introduced into this subject by the careless and illogical custom of opposing painting to poetry, instead of regarding poetry as consisting in a noble use, whether of colours or words. [...] Poetry is the employment of either for the noblest purposes<sup>55</sup>.

*Due Italie*

Ma c'è un ulteriore punto di interesse. Infatti, grazie al crescente desiderio di arte italiana Rogers rafforzò la sua immagine di autorevole intenditore e collezionista a tutto beneficio della fortuna editoriale di *Italy*. La sua reputazione si basava innanzitutto sul suo gusto raffinato e sulla vastità e diversità della sua collezione che comprendeva artisti che in quell'epoca non riscuotevano particolare interesse come Giotto, Cimabue, Mantegna, Masaccio e altri cosiddetti "Primitivi". Ovvero, come sottolinea Maureen McCue<sup>56</sup>, per quanto l'Italia rinascimentale e medievale, specie nella sua declinazione fiorentina, cominciava ad attirare il pubblico inglese, la scelta di artisti come quelli citati segnala un gusto *insolitamente* innovativo e progressista da parte di Rogers, come è testimoniato dall'attenzione che in *Italy* ricevono gli affreschi di Masaccio a Santa Maria del Carmine all'inizio della sezione dedicata a Firenze. Questo è un ciclo di affreschi che veniva quasi del tutto ignorato dai viaggiatori del tempo, mentre Rogers gli dedica spazio e attenzione, ed oggi occupa un posto di rilievo nella storia dell'arte perché considerato il punto di partenza per tutte quelle ricerche sulla luce, la prospettiva, il colore e la plasticità delle figure che sono del Rinascimento.

A differenza dei viaggiatori settecenteschi e dello stesso Byron, l'attenzione di Rogers non fu quindi solo rivolta alle rovine dell'antichità classica, ma al ricordo che l'Italia ha avuto "due vite", due epoche d'oro: il periodo classico e il Rinascimento. In una nota ad *Italy* Rogers esplicitamente dichiara:

*Twice hast thou lived already;  
Twice shone among the nations of the world,*  
All our travellers, from Addison downward, have diligently explored the monuments of her former existence; while those of her latter have, comparatively speaking, escaped observation. If I cannot supply the deficiency, I will not follow their example; and happy should I be, if by an intermixture of verse and prose, of prose illustrating the verse and verse embellishing the prose, I could furnish my countrymen on their travels with a pocket-companion<sup>57</sup>.

Rogers era dunque meno interessato all'antica Roma di quanto non lo fossero stati i viaggiatori del XVIII secolo. Il riferimento alle "due vite" della storia italiana e il rilievo dato al Rinascimento sono il segno dell'attenzione per un periodo storico e per una città, Firenze, che non doveva essere conside-

rato un pallido riflesso dell'antica magnificenza latina, ma essere visto come il frutto di una vivace epoca creativa che poteva suscitare ammirazione e ispirare imitazione.

Lo spostamento dell'attenzione da Roma a Firenze è indicativo del cambiamento nel modo di comprendere l'evoluzione della storia occidentale che in quegli anni iniziava a circolare in Europa e a cui lo stesso Rogers contribuisce: la Classicità non era più la sola fonte di autorevolezza e di civiltà; il Medioevo e il Rinascimento meritavano la stessa attenzione, al pari del processo storico grazie al quale la cultura del Rinascimento si era affermata<sup>58</sup>.

Quindi, se dell'Italia medievale Rogers ricerca soprattutto il colore locale, le tragedie toccanti o le impressionanti storie gotiche che parlano di torture, di sepolti vivi, di morti accidentali, di stregoneria e di possessione demoniaca, la valorizzazione dei Primitivi e del Rinascimento segnava il passaggio non solo a una nuova estetica che modificava il discorso sull'arte, ma soprattutto spostava l'autoidentificazione nazionale britannica dall'eredità classica di Roma al passato repubblicano di Firenze. Difatti per i sudditi di Sua Maestà il rispecchiamento ideologico e l'investimento immaginativo nell'arte rinascimentale italiana erano connessi alla loro storia, alla politica e all'identità inglesi in quanto la Firenze del XV secolo fu identificata come la culla di una civiltà che – al pari di quella inglese – era fondata sulla ricchezza mercantile e sulla libertà, i cui benefici effetti erano stati capaci di generare una straordinaria bellezza.

Come altri viaggiatori in Italia all'inizio del XIX secolo, Rogers conosceva l'opera di William Roscoe<sup>59</sup> (1753-1831) il quale aveva descritto la storia di Firenze come un percorso in cui – nonostante le faziosità e i conflitti interni – la fertile contaminazione tra libertà di pensiero, individualismo, spirito di industria e commercio si era dimostrata estremamente propizia al fiorire della letteratura e della filosofia, e aveva permesso alle arti di prosperare.

Rogers contribuì quindi fattivamente a gettare le basi per quella che sarà la consacrazione vittoriana di Firenze che diverrà la città italiana preferita dai viaggiatori inglesi per la sua bellezza, il suo fascino e la sua storia, e che porterà alla stesura di fondamentali studi sul Rinascimento. Un luogo della mente sospeso tra passato e presente nel quale sfuggire all'ordinario.

Dunque, nonostante non si possa dire che l'interesse per Rogers risieda nell'originalità della sua musa, è pur vero che con *Italy* il poeta-banchiere a suo modo contribuisce allo sviluppo dell'estetica romantica. Di quell'estetica, cioè,

che si era nutrita dell'immaginario medievale e rinascimentale italiano che Rogers offre in modo splendido ed elegante al lettore. Ed è proprio nella mescolanza tra poesia, prosa e illustrazioni, nell'attenta costruzione della sua figura autoriale, nell'uso innovativo della cultura italiana medievale e rinascimentale, e infine nella volontà di soddisfare le esigenze e le aspettative di un pubblico attento e alla moda che risiede il successo di *Italy*, un'opera che ha contribuito a modellare il gusto del XIX secolo stimolando un crescente interesse per Firenze e la sua storia a discapito dell'antichità romana classica.

Certamente Rogers non rinegozia il canone romantico e il seguente ritratto ci rimanda con molta precisione l'immagine di ciò che probabilmente lui fu e rappresentò:

He was [...] an elegant, pale watch-tower, showing for ever what a quiet port literature and the fine arts might offer, in an age of 'progress,' when every one is tossing, struggling, wrecking, and foundering on a sea of commercial speculation or political adventure; where people fight even over pictures, and if a man does buy a picture it is with the burning desire to prove it is a Raphael to his yelping enemies, rather than to point it out with a slow white finger to his breakfasting friends<sup>60</sup>.

Ma per quanto sia difficile liberarsi dell'idea di un poeta "fuori tempo massimo", *Italy* rappresenta come sostiene Kenneth Churchill: «a significant growth-point of feeling, since it applies the viewpoint of the wealthy, cultivated Grand Tourist not to Classical but to Renaissance Italy». E se il XVIII secolo aveva trovato ispirazione e motivo di autocelebrazione nella grandezza dell'Antica Roma, «the nineteenth would seek refuge from the ugliness of the new industrial society in the beauty of Italian culture. Rogers's *Italy* is the pleasant link between two quite different attitudes»<sup>61</sup>.

Ed è singolare notare, insieme a Diego Saglia, come il rinnovato interesse per l'arte, la letteratura, la politica e le tradizioni italiane degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento fosse parte di «a wider revisionist movement that progressively dismantled neoclassical aesthetics through the rediscovery and reappropriation of the national past, thus effectively paving the way for new poetic principles and forms of writing»<sup>62</sup>. Si può anzi affermare che l'interesse per Rogers nasce proprio da questo apparente ironico paradosso, ovvero che *Italy* è parte di questo finale smantellamento dell'estetica neoclassica proprio per mano di un poeta che era uno degli ultimi eredi di quella stessa tradizione.

Note

<sup>1</sup> Lord Byron, *Lord Byron's Verses on Sam Rogers*. In *Question and Answer* (1818), «Fraser's Magazine», 7, gennaio 1833, p. 82-4.

<sup>2</sup> M. Bishop (ed. by), *Recollections of the Table-Talk of Samuel Rogers*, London, The Richards Press, 1952, p. xi.

<sup>3</sup> Per una descrizione della casa, vedi *Athenaeum*, 29 dicembre 1855.

<sup>4</sup> Alla sua morte Rogers donerà alla National Gallery i suoi dipinti più importanti, mentre la sua ampia collezione di oggetti ed opere d'arte andò all'asta presso Christie & Manson il 28 aprile 1856 e riempì un catalogo di oltre 220 pagine. Vedi *Catalogue of the Very Celebrated Collection of Works of Art, The Property of Samuel Rogers, Esq., Deceased*, 1856.

<sup>5</sup> Si veda l'incisione del 1823 di Charles Mottram *Samuel Rogers at his Breakfast Table* custodita presso la Tate Gallery di Londra. Anche Madame de Staël, Benjamin Constant e Ugo Foscolo si sedettero al suo tavolo.

<sup>6</sup> Di questo lato del suo carattere spesso si scusava affermando di avere una voce così flebile che nessuno lo avrebbe ascoltato se avesse detto solo cose piacevoli.

<sup>7</sup> M. Bishop, *Op. cit.*, p. xvi.

<sup>8</sup> Rogers, però, non amava tanto la discussione intensa e profonda di un Wordsworth o di un Coleridge, ma preferiva il tono semplice e raffinato della buona società colta ed erudita.

<sup>9</sup> La sua opera poetica comprende: *An Ode to Superstition, with some Other Poems*, London 1786; *The Pleasures of Memory, with Other Poems*, London 1792; *An Epistle to a Friend, with Other Poems*, London 1798; *The Voyage of Columbus*, London 1810; *Poems*, London 1812-1814; *Jacqueline, a Poem*, London 1814; *Human Life, a Poem*, London 1819; *Italy, a Poem* (1822, 1828, 1830), *Poems*, London 1834.

<sup>10</sup> S. Rogers, *Recollections of the Table-Talk of Samuel Rogers*, London, E. Moxon, 1856, p. 18.

<sup>11</sup> L'apprezzamento del mondo letterario perdurò per tutta la sua lunga vita tanto che quando Wordsworth morì, a Rogers – che allora aveva 87 anni – fu proposta la corona di Poeta Laureato. Ma lui la rifiutò sostenendo che ormai era «a shadow» che presto sarebbe scomparsa, in qualche modo presagendo non solo la sua fine terrena ma anche l'eclissi che la sua poesia avrebbe subito. Più maliziosamente Mario Praz ha sostenuto che ciò fu dovuto al fatto che Rogers aveva come unico merito quello di essere vivo «in un momento di rarefazione di geni, quando erano precocemente scomparsi i grandi romantici, e non si erano ancora affermati i grandi vittoriani, prima fra tutti Tennyson.» M. Praz, *Il mondo che ho visto*, Milano, Adelphi, 1984, p. 22. Comunque sia, in modo lungimirante, per la successione a Wordsworth Rogers fece il nome del suo amico Alfred Tennyson.

<sup>12</sup> Che l'ammirazione di Byron fosse sincera è testimoniato dalla dedica anteposta a *The Giaour* nel 1813 («as a slight but most sincere token of admiration for his genius»), nonché dalla pubblicazione l'anno successivo di *Lara* di Byron insieme a *Jacqueline* di Rogers. Dopo la recensione apparsa sulla «Quarterly Review» in cui *Lara* veniva elogiato mentre *Jacqueline* veniva stroncato, Byron così commentò: «The man is a fool. *Jacqueline* is as superior to *Lara* as Rogers is to me» in V. H. Collins (ed. by), *Lord Byron In His Letters*, London, John Murray, 1927, p. 150.

<sup>13</sup> P. Quennell, *Byron: A Self Portrait. Letters and Diaries 1798 to 1824*, vol. I, London, John Murray, 1950, p. 220.

<sup>14</sup> J. R. Hale, *Samuel Rogers the Perfectionist*, «Huntington Library Quarterly», 25, n. 1, novembre 1961, p. 61.

<sup>15</sup> Sono molti gli scrittori che gli dedicheranno i loro libri. Oltre al già citato Byron, tra i più noti annoveriamo Wordsworth, *Yarrow Revisited* (1835) e Mary Shelley, *Rambles* (1840s) che intese scrivere la sua narrativa di viaggio nello stile «light» e «amusing» di Samuel Rogers.

- <sup>16</sup> J. R. Hale (ed. by), *The Italian Journal of Samuel Rogers*, London, Faber & Faber, 1956, p. 51.
- <sup>17</sup> J. Mackintosh (1765-1832) era un giurista scozzese, nonché storico e politico Whig che nel 1791 aveva pubblicato *Vindiciæ Gallicæ: A Defence of the French Revolution* in risposta alle *Reflections on the Revolution in France* di Edmund Burke dell'anno prima.
- <sup>18</sup> J. R. Hale, *Op. cit.*, p. 94.
- <sup>19</sup> *Ivi*, p. 93-4.
- <sup>20</sup> S. Rogers, *Italy. A Poem*, London, E. Moxon, 1830, p. iii.
- <sup>21</sup> S. Rogers, *The Pleasures of Memory. With Some Other Poems*, vv. I, 169-176, London, J. and Davies Cadell, 1795, p. 20-1.
- <sup>22</sup> S. Rogers, *Italy, Op. cit.*, p. 243.
- <sup>23</sup> *Ivi*, p. 170. Questo in accordo con i principi del suo *The Pleasures of Memory*, ma come non pensare – anche per un confronto – a Wordsworth e alla sua *Tintern Abbey* (vv. 26-42).
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 171.
- <sup>25</sup> Si veda T.H.E. Travers, *Samuel Smiles and the Origins of 'Self-Help': Reform and the New Enlightenment*, «Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies», vol. 9, n. 2, Summer 1977, p. 161-187.
- <sup>26</sup> S. Rogers, *Italy, Op. cit.*, p. 171.
- <sup>27</sup> *Ivi*, p. 173.
- <sup>28</sup> Dall'essere un volumetto poco attraente con diciotto sezioni e note di chiusura dell'edizione del 1822, *Italy* nel 1830 si trasformò in un elegante volume con cinquanta sezioni, note esplicative e una cinquantina di illustrazioni: venticinque erano opera di Turner, venti di Stothard e due di Prout. Nella successiva edizione del 1834 furono aggiunte altre due sezioni.
- <sup>29</sup> Per la tiratura di diecimila copie Rogers si espose per oltre £ 7.300, una cifra davvero notevole per l'epoca, ma che fu quasi del tutto recuperata in meno di due anni attraverso le vendite. Ma ciò che all'autore stava più a cuore non era tanto il ritorno economico quanto l'apprezzamento – che non mancò di arrivare – dei lettori e dei critici letterari, specie di quelli considerati più severi tra cui Walter Scott.
- <sup>30</sup> J. R. Hale, *The Italian Journal, Op. cit.*, p. 111.
- <sup>31</sup> J. R. Hale, *Samuel Rogers the Perfectionist, Op. cit.*, p. 62-3.
- <sup>32</sup> M. Praz, *La Letteratura Inglese dai Romantici al Novecento*, Milano, Sansoni, 1992, p. 74.
- <sup>33</sup> T. B. Macaulay, ad esempio, era solito dire a Rogers «if your *Italy* were dug up in some Pompeii or Herculaneum two thousand years hence, it would give to posterity a higher idea of the state of the arts amongst us than anything else which lay in an equally small compass.» Cit. in P. W. Clayden, *Rogers and His Contemporaries*, London, Elder Smith & Co., 1889, II, p. 88. Il successo fu tale che nel 1834 Rogers pubblicherà un'edizione altrettanto ricca ed elegante dei suoi *Poems*, ottenendo la stessa entusiastica accoglienza.
- <sup>34</sup> «The Athenaeum» del 21 agosto 1830, p. 526.
- <sup>35</sup> W. Scott, *Letters of Sir Walter Scott*, ed. by H.J.C. Grierson, London, Constable, 1932-37, vol. 11, p. 459-60.
- <sup>36</sup> R. Altick, *Paintings from Books. Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985, p. 417.
- <sup>37</sup> Cit. in J. R. Hale, *Rogers the Perfectionist, Op. cit.*, p. 62.
- <sup>38</sup> J. Ruskin, *Praeterita*, London, George Allen, 1907, I, p. 26. A seguito del grande successo a Turner fu chiesto di illustrare le opere di altri noti scrittori tra cui Byron e Walter Scott.
- <sup>39</sup> C. Lamb, *To T. Stothard, Esq. On his Illustrations of the Poems of Mr. Rogers*, vv. 4-5, in C. Lamb, *The Poetical Works*, London, Edward Moxon, 1836, p. 204.

---

<sup>40</sup> S. Rogers, *Italy, Op. cit.*, p. 41.

<sup>41</sup> M. Praz, *Il mondo che ho visto, Op. cit.*, p. 23. Il giudizio di Praz è in generale tutt'altro che lusinghiero: «I versi hanno un'aria di parenti dimessi di quelli di Wordsworth e di Keats» (p. 24).

<sup>42</sup> F. Buffoni, *Prefazione*, in “*In lontananza, una leggera foschia avvolgeva Napoli...*”, a cura di V. Salerno, Bologna e Ragusa, Ismecca, 2005, p. 9.

<sup>43</sup> S. Rogers, *Preface*, in *Italy, Op. cit.*, p. iii.

<sup>44</sup> L'indice dell'edizione del 1830 contava cinquanta “episodi”: *The Lake of Geneva, Meillerie, St. Maurice, The Great St. Bernard, The Descent, Jorasse, Margaret De Tours, The Alps, Como, Bergamo, Italy, Coll'alto, Venice, Luigi, St. Mark's Place, The Gondola, The Brides of Venice, Foscarini, Marcolini, Arquà, Ginevra, Bologna, Florence, Don Garzia, The Campagna of Florence, The Pilgrim, An Interview, Rome, A Funeral, National Prejudices, The Campagna of Rome, The Roman Pontiffs, Caius Cestius, The Nun, The Fire-Fly, Foreign Travel, The Fountain, Banditti, An Adventure, Naples, The Bag of Gold, A Character, Paestum, Amalfi, Monte Cassino, The Harper, The Feluca, Genoa, Marco Griffoni, A Farewell*. Questa stessa edizione, con più note e con due nuovi racconti – *The Two Brothers* e *Montorio* – venne infine ripubblicata nel 1890.

<sup>45</sup> L. Bandiera and D. Saglia (ed. by), *British Romanticism and Italian Literature. Translating, Reviewing, Rewriting*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, p. 18.

<sup>46</sup> W. St Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 134.

<sup>47</sup> E. Bulwer, *The Siamese Twins: A Satirical Tale of the Times*, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831, p. 50.

<sup>48</sup> S. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. by G. Watson, London, Dent, 1984, p. 167.

<sup>49</sup> W. Wordsworth, *Prose Works*, ed. by A. B. Grosart, London, E. Moxon, Son & Co., 1876, vol. III, p. 89.

<sup>50</sup> E. V. Lucas (ed. by), *Letters of Charles and Mary Lamb, 1821-1842*, London, Methuen & Co., 1912, vol. II, p. 985.

<sup>51</sup> «The Edinburgh Literary Journal», n. 92, 14 agosto 1830, p. 101.

<sup>52</sup> R. Ellis Roberts cit. in V. Salerno, *Op. cit.*, p. 31-2.

<sup>53</sup> C. Y. Lang and E. F. Shannon Jr. (ed. by), *The Letters of Lord Alfred Tennyson*, vol. II 1851-1870, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, p. 456.

<sup>54</sup> W. Hazlitt, *Lecture III. On Shakespeare and Milton*, in *Lectures on the English Poets*, London, Taylor and Hessey, 1818, p. 89.

<sup>55</sup> J. Ruskin, *Works*, ed. by E. T. Cook and A. D. O. Wedderburn, London, 1902-12, vol. V, p. 31.

<sup>56</sup> M. McCue, *British Romanticism and the Reception of Italian Old Master Art, 1793-1840*, Farnham, Ashgate Publishing Ltd, 2014.

<sup>57</sup> S. Rogers, *Italy, Op. cit.*, p. 244.

<sup>58</sup> Questo spostamento di attenzione diviene esplicito anche nelle guide di viaggio che si cominciarono a pubblicare negli anni Quaranta dell'Ottocento. Vedi, ad esempio, il trattamento riservato a Firenze in *Hand-book for Travellers in Northern Italy* di John Murray (London, 1842).

<sup>59</sup> W. Roscoe, *Life of Lorenzo de' Medici*, Liverpool, 1795. Un po' come Rogers, anche Roscoe era un ricco banchiere che si dedicò, oltre che alla sua professione, a collezionare libri e quadri, e a scrivere poesie e libri di storia. Costruì la sua dimora, allo stesso tempo museo e biblioteca, e fu un generoso mecenate.

<sup>60</sup> Da *Mr. Hayward's Letters*, citato in *Art Sales. A History of Sales of Pictures and Other Works of Art*, London, 1888, vol. 1, p. 153.

<sup>61</sup> K. Churchill, *Italy and English Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1980, p. 51.

<sup>62</sup> L. Bandiera and D. Saglia, *Op. cit.*, p. 8.



SAVERIO TOMAIUOLO

*Adattare i classici: David Copperfield nella televisione italiana*

---

Abstract

*Charles Dickens's David Copperfield (1850-51) is a novel about memory, and about its power not only to evoke and stimulate a reflection on the past, but also to meditate upon it through the ability that memory has to construct a series of strikingly visual images of bygone times. Despite the obvious cultural, linguistic and historical differences, the Italian black and white TV version of David Copperfield, directed by Anton Giulio Majano and broadcast on the Italian Public Italian Broadcasting Company RAI in 1966, stimulates reflections on the issue of (national) memory. Many Italian television historians have remarked that the "Reithian" style of the BBC (from the name of its first Director-General, Sir John Reith) had an enormous impact on the television schedule of post-war European televisions, which alternated educational pieces (on history, art, culture etc.) and television adaptations from the classics. Majano's version of David Copperfield thus offered its Italian viewers an idealised image of the (Victorian, and implicitly Italian) past based on memory, adapted and adopted to face the challenges of the present.*

---

*David Copperfield* (1850-51) di Charles Dickens è un romanzo sulla memoria, e sul suo potere di stimolare o evocare riflessioni sul passato, meditando su di esso. Nel corso della narrazione, i ricordi di David sono letteralmente "montati" come se essi fossero singoli fotogrammi o sequenze in movimento, prefigurando una vera e propria tecnica cinematografica. In questo senso, la decisione di Dickens di narrare in prima persona – una strategia che egli adotterà anche in *Great Expectations* (1861), un altro romanzo parzialmente autobiografico, e nella prima sezione di *The Old Curiosity Shop* (1841), una narrazione più picaresca – enfatizza il ruolo rivestito dallo sguardo "in soggettiva", che presenta al tempo stesso una "narrazione" del passato e una sua "descrizione", nella quale ricorrono elementi fortemente visivi. La qualità cinematografica del romanzo dickensiano è una delle ragioni del successo e della diffusione dei suoi adattamenti sul piccolo e sul grande schermo. Come prevedibile, la BBC ha fatto di *David Copperfield* una presenza costante nella sua programmazione televisiva nel corso dei decenni, anche in virtù del fatto che questo testo – sovente riconosciuto come IL romanzo di Dickens e IL romanzo vittoriano per eccellenza – può essere interpretato come un'occasione per riflettere in termini nostalgici sia sulla storia dei personaggi che esso include, sia sulle vicende di un'intera na-

zione, assumendo i contorni di una vera e propria narrazione memoriale sull'Inghilterra che fu. Dopo aver introdotto il tema della memoria in Dickens, e in *David Copperfield* in particolare, questo saggio accennerà alle principali traduzioni per lo schermo a cura della BBC, per poi concentrarsi sulla versione televisiva italiana dell'ipotesto dickensiano. Nonostante le ovvie differenze linguistiche, culturali e storiche rispetto al *source text* di Dickens, l'adattamento italiano *David Copperfield*, diretto da Anton Giulio Majano e trasmesso dalla RAI tra il 1965 e il 1966, suggerisce riflessioni simili sul concetto di memoria nazionale.

L'importanza dello sguardo, inteso come strumento di percezione e conoscenza, è immediatamente posta in risalto già nelle prime pagine di *David Copperfield*, e nello specifico nel secondo capitolo, significativamente intitolato «I Observe». La scelta di questa espressione suggerisce l'intento di Dickens di declinare nella sua duplice accezione il verbo *to observe*, che indica l'idea di osservare attentamente e, al tempo stesso, di riflettere. In questa sezione il più maturo David introduce mediante una percezione (e una meditazione) retrospettiva i suoi ricordi:

The first objects that assume a distinct presence before me, as I look far back, into the blank of my infancy, are my mother with her pretty hair and youthful shape, and Peggotty with no shape at all [...]. I believe I can remember these two at a little distance apart, dwarfed to my sight by stooping down or kneeling on the floor, and I going unsteadily from the one to the other [...]. Looking back, as I was saying, into the blank of my infancy, the first objects I can remember as standing out by themselves from a confusion of things, are my mother and Peggotty. What else do I remember? Let me see. There comes out of the cloud, our house – not new to me, but quite familiar, in its earliest remembrance<sup>1</sup>.

In questo caso verbi ed espressioni che alludono alla percezione, alla riflessione e infine alla memoria sono associati l'uno con l'altro («I remember», «I look back», «sight», «Let me see»), di modo che lo sguardo retrospettivo di David diviene l'unica strategia possibile per dissolvere le nubi («cloud») del passato. Vedere (a ritroso) è quindi sinonimo di credere, *seeing is believing*, o nelle parole di David «I believe I can remember», trasformandosi nello strumento principale per riversare la percezione sensoriale in racconto. Dopo aver introdotto – come se fossero *frames* cinematografici – gli ambienti che lo circondavano da bambino, nei quali dimoravano la fida e amorevole domestica

Peggotty e sua madre Clara («Here is a long passage [...] leading from Peggotty's kitchen to the front door», p. 19; «Here is our pew in the church», p. 21; «And now I see the outside of the house», p. 21), il giovanissimo David, inconsapevole delle intenzioni di Mr Murdstone di sposare Clara, sembra «glad to recollect» (p. 30) l'immagine della affettuosa vedova Copperfield. Queste saranno le ultime 'liete' memorie del ragazzo, che – dopo il suo soggiorno a Yardmouth presso la nave-abitazione di Dan Peggotty, fratello della domestica di Rookery House – scoprirà al suo ritorno di avere un nuovo padre e un brutale padrino nella figura di Murdstone.

Se accettiamo che i fatti e gli eventi, benché siano *well-remembered* (come David afferma), possano essere sempre soggetti a revisioni e alterazioni, dobbiamo dunque presumere che *David Copperfield* sia tutt'altro che un romanzo realista, bensì un testo che offre solo una descrizione limitata e parziale della *Personal History, Adventures, Experience and Observation* del suo protagonista. Al pari dei vari adattamenti filmici e televisivi ispirati a *David Copperfield*, il cui fine non è quello di descrivere la “verità” (poiché il cinema si basa su di una manipolazione tecnologica di immagini in movimento), anche il romanzo offre ai suoi lettori la caratterizzazione di un personaggio mediante uno strumento implicitamente imperfetto, perché guidato da una prospettiva tutta “in soggettiva” (la *first person narration* di David). Nonostante ciò, David non descrive la verità, ma “la dice”. Ecco dunque che, secondo il critico Robert Tracy «though David warns us that the ‘mist of fancy’ may intervene to alter the truth of his childhood recollections, an autobiographical fiction like *David Copperfield* [...] tells us everything there is to tell about David, and everything it tells us is true»<sup>2</sup>. La scelta di questa modalità discorsiva è anche motivata dal fatto che, precedentemente alla stesura di *David Copperfield*, Dickens aveva intenzione di scrivere un'autobiografia, come egli rivela a John Foster. In seguito, convinto dai suggerimenti dell'amico Foster (che sarebbe diventato il suo primo biografo ufficiale), Dickens decise di trasformare le sue memorie personali in una storia nella quale avrebbe potuto riformulare in chiave “euforica” molti eventi personali (spesso tragici), sostituendo ad esempio il matrimonio fallimentare con Catherine Hogarth con la perfetta sintonia tra David e Agnes Wickfield (personaggio, questo, probabilmente ispirato alla figura della cognata Mary Hogarth, morta prematuramente nel 1837)<sup>3</sup>.

La critica ha ripetutamente evidenziato come in *David Copperfield* Dickens avesse anticipato specifiche tecniche cinematografiche e che, in termini

più generali, le sue opere «played some part, however small, in the cultural and material movements that eventually made [cinema] possible», nelle opinioni di Grahame Smith<sup>4</sup>. Unitamente all'importanza attribuita da Dickens alle pubblicazioni seriali (e alla scrittura seriale), il cui impatto sulla società medio-vittoriana, e sul mercato editoriale coevo, può essere paragonato a quello delle più importanti serie televisive odierne, egli si dimostrò inoltre molto curioso nei confronti di tutti quei *devices* vittoriani che anticipavano il cinema moderno (la fotografia, i “panorami” in movimento, le lanterne magiche, ecc.), al punto da utilizzare – egli stesso – questi apparati tecnologici come fonte di influsso per il suo stile “visivo”. Ne è una riprova la presenza di allusioni alle *magic lanterns* nelle sue lettere, nei suoi saggi (*American Notes*, del 1842 e *Pictures from Italy*, del 1846), in romanzi quali *Martin Chuzzlewit* (1843) e, ovviamente, in *David Copperfield*, nel quale il narratore scrive – riferendosi ad Agnes – che «I had a dim recollection of having seen her at the theatre, as if I had seen her in a pale magic lantern» (p. 315, corsivi miei), utilizzando l'allusione a questo strumento ottico in chiave metaforica. Come la ‘pallida lanterna magica’, anche il cinema mescola visione e inganno, essendo entrambi basati su di un’illusione ottica che si fonda sulla rapida successione di fotogrammi, percepiti (erroneamente) dall’occhio come un’unica immagine in movimento. In *David Copperfield* la presenza di un narratore che fa uso di un *point-of-view-shot* al fine di descrivere eventi e, al tempo stesso, di riflettere su di essi (secondo il principio dello «I observe» o, in altri termini, dello *observing I/eye*) anticipa l’idea di cinema come arte nella quale le storie sono raccontate, spiegate, e commentate mediante quello che rimane sostanzialmente *a trick of the eye*<sup>5</sup>.

In più circostanze David ammette che la sua memoria (pre-cinematografica) sia l’unica cosa che possiede per assemblare e raccogliere («recollect») le immagini del passato e organizzarle in un racconto coerente che ripercorre non solo la sua *Bildung* da ragazzino sofferente a scrittore di successo (e marito felice) ma anche la storia di tutta l’Inghilterra in una fase specifica della sua evoluzione come nazione. Se *David Copperfield* è, come afferma Hillis Miller, «before everything a novel of memory [...] recollecting from the point of view of a later time the slow formation of identity»<sup>6</sup>, è anche e soprattutto un romanzo sulla “formazione” di una storia nazionale. In esso Dickens rievoca un’Inghilterra pre-industriale e rurale (quella della sua infanzia), paragonandola implicitamente alla nazione che vede l’affacciarsi di tensioni rivoluzionarie: dal Cartismo fino al dilagare delle rivolte contro le nuove forme di

sfruttamento della manodopera, che sarebbero state in seguito introdotte sotto forma narrativa in *Hard Times* del 1854, romanzo nel quale si rivaluta il primato della *fancy* sui *facts*, e dell'immaginazione sul mero calcolo economico. Benché l'Inghilterra, e le istituzioni inglesi, uscirono quasi indenni dai cosiddetti «hungry forties» (imponendo la politica del *laissez-faire* come soluzione e panacea), Dickens ritenne che tuttavia qualcosa fosse andato inevitabilmente perduto, e che l'unico strumento da lui posseduto per rievocare un'epoca e una nazione ormai distanti nel tempo potesse risiedere in una prospettiva saldamente collocata nel passato. Attraverso il punto di vista volutamente “innocente” di David bambino, cui dà voce il David maturo, Dickens riesce a «recollect» un idilliaco ricordo personale e collettivo, nel quale non erano ancora emersi i segni evidenti del disagio post-industriale, dove i rapporti tra individui sembravano più “naturali” e dove le persone continuavano ancora a muoversi a ritmi più lenti, prima di quella vera e propria rivoluzione nel modo di spostarsi (e per molti aspetti di vivere) nota come la *railway experience*, di cui egli stesso sarà vittima a seguito dell'incidente ferroviario di Staplehurst del 9 giugno 1865.

Prodotto da David O. Selznick per la Metro-Goldwyn-Mayer, per la regia di George Cukor, il *David Copperfield* datato 1935 è ritenuto la pietra di paragone dei successivi adattamenti sullo schermo, caratterizzati da un approccio “educativo”. È emblematico come il 16 maggio 1934 il regista e i rappresentanti legali dell'impero cinematografico hollywoodiano decisero di incontrare i membri della *Dickens Fellowship* in una sala del Savoy Hotel di Londra, come a voler sancire la necessità di trovare un terreno comune tra le spinte del mercato americano e lo spirito tipicamente anglosassone del romanzo. Non sorprende che nella pellicola sarà lo studioso dickensiano J. C. Fildes a vestire i panni di Wilkins Micawber, sostituendo l'attore Charles Laughton (che era stato inizialmente scelto per il ruolo). Il film aspirava dunque a introdurre e istruire le masse sulla letteratura classica e su valori sociali ben definiti (il lavoro duro, il sacrificio, la famiglia, la capacità di controllare i sentimenti *undisciplined*, come li chiama David, ecc.); per tale ragione vennero eliminati dallo *script* personaggi scandalosi o marcatamente peccaminosi come Annie Strong, Martha Endell o Rosa Dartle. Nel bene e nel male, il *David Copperfield* di Cukor e Selznick è stato un punto di riferimento per tutte le future generazioni di produttori, soggettisti e registi televisivi e cinematografici.

Grazie al suo retaggio e alla sua impostazione programmatica ed editoriale, la BBC rimane un esempio evidente di come i classici (incluso *David Cop-*

*perfield*) siano stati utilizzati in senso “educativo” e come, grazie anche al modello narrativo che tale rete televisiva ha contribuito a costruire, l’ipotesto di Dickens abbia potuto viaggiare in altri paesi, culture e lingue, compresa l’Italia degli anni ’60. Fin dagli albori delle proprie trasmissioni, l’adattamento di opere letterarie principalmente anglosassoni è stato uno dei *trademarks* della BBC, capace di stabilire un vero e proprio genere televisivo a sé, caratterizzato da ben precisi tratti distintivi: grande recitazione, ricerche quasi filologiche sul contesto storico-culturale, sontuose ambientazioni, costumi ricercati e (presunta) aderenza al testo di partenza. Le traduzioni dei classici a marchio BBC ebbero origine in radio, secondo le precise direttive di Sir John Reith, il suo primo direttore generale dal 1923 al 1937. Reith, che in precedenza aveva lavorato come Segretario del Partito Conservatore e che era stato descritto dal giornalista americano John Gunther come colui che comandava la BBC «with a hand of granite», credeva che la radio «should inform, educate, and entertain, and that a significant part of that objective would be delivered by bringing culture to a mass audience»<sup>7</sup>. La BBC inizialmente propose *television dramas* che imitavano i modelli dei precedenti drammi radiofonici, con attori che recitavano opere tratte da autori canonici quali Dickens, Jane Austen, Anthony Trollope o da classici letterari americani (significativamente, i primi adattamenti televisivi della BBC furono il romanzo trollopiano *The Warden*, del 1951, seguito l’anno successivo da *Pride and Prejudice*, entrambi preceduti da *Little Women* nel 1950). Si poneva dunque il problema della responsabilità “educativa” che i classici possedevano, e che stava alle reti televisive pubbliche porre in risalto. Nonostante l’evoluzione della tecnologia televisiva e delle tecniche di ripresa (inizialmente i drammi televisivi erano girati in studio, con telecamere molto goffe e pesanti, mentre a partire dagli anni ’50 fu possibile girare in spazi aperti, montando tra loro scene e ambienti diversi), il messaggio e lo scopo del cosiddetto *Saturday Serial Drama* rimase sostanzialmente identico negli anni. La percezione dell’età vittoriana da parte del pubblico era dunque influenzata dai romanzi selezionati in base al loro potenziale “educativo” e dalle scelte stilistico-adattative in seguito operate. Soprattutto, James Thompson commenta che « [the] complexities of the Victorians on the BBC are nicely exemplified by the career of Dickens», aggiungendo che « [as] the currency of the adjective ‘Dickensian’ suggests, images derived from Dickens have done much to colour perceptions of the Victorian past»<sup>8</sup>. Sebbene lo stile narrativo degli adattamenti della BBC sia ancora riconoscibilissimo, la rilettura televisiva di Dickens è mutata nel corso degli ul-

timi decenni, dando risalto a quelli che sono ritenuti i suoi romanzi più “cupi”: si veda l’esempio di Sandy Welch con il suo *Our Mutual Friend* del 1998, o il pluripremiato *Bleak House* di Andrew Davies del 2005, o ancora il recente *The Mystery of Edwin Drood* di Gwyneth Hughes del 2012, realizzato nell’ambito delle celebrazioni per il bicentenario della nascita di Dickens.

Non deve dunque stupire che, fin dal 1956, ci siano stati vari adattamenti da parte della BBC di quello che Dickens riteneva il suo romanzo “più caro”. Del 1966 è invece il *television drama* in tredici episodi per la regia di Joan Craft, nel quale l’attore Ian McKellen recita il ruolo di David (con una media di 11-12 milioni di telespettatori), seguito dalla versione di Barry Lett del 1986-87, di dieci puntate. Infine, è opportuno citare l’adattamento di successo in due puntate del 1999 (una co-produzione della BBC America e della stazione televisiva WGBH), diretto da Simon Curtis e scritto da Adrian Hodges, con attori del calibro di Bob Hoskins (Micawber), di Maggie Smith (la zia Betsey), di Ian McKellen (questa volta nei panni dell’odioso Creakle, direttore del collegio di Salem House, dove David viene mandato dal patrigno Murdstone subito dopo il suo matrimonio con la madre) e di un giovanissimo Daniel Radcliffe, nel ruolo del piccolo David. I tempi sono certamente cambiati, dato che in quest’ultima versione Rosa Dartle (l’attrice Clare Holman) è consumata da una passione insana e morbosa per James Steerforth (Oliver Milburn), il ricco e annoiato compagno di David che tradisce la sua amicizia seducendo l’amica d’infanzia, e prossima alle nozze, Emily Peggotty (Aislin McGuckin), qui caratterizzata esplicitamente come una prostituta. Eppure il tipico “marchio di fabbrica” della BBC resta intatto, e la solennità narrativa – quasi paternalistica – di questo adattamento non appare mutata rispetto alle versioni precedenti. Come molte altre opere realizzate da Dickens, questo romanzo conferma dunque quella che Juliet John ha definito come la «translatability» dickensiana, e la sua «portability», vale a dire «the ability of his novels and indeed his image [...] to travel across various media and national boundaries, and after his death, across historical periods»<sup>9</sup>.

La BBC ha costituito un importante modello da imitare per la nascente Radiotelevisione Italiana (RAI), nata come palinsesto radiofonico nel 1924 e le cui trasmissioni televisive ebbero inizio il 3 gennaio 1954 alle 11.00 di mattina. Nel 1958 quasi il 98% degli italiani assisteva ai programmi trasmessi dalla RAI, che si trasformarono così in uno strumento ineludibile per informare, istruire ed “educare” un pubblico ancora solo parzialmente alfabetizzato (il tasso di alfabe-

tismo durante gli anni '50 e '60 si assestava tra l'8,3 e il 12,9). Come hanno avuto modo di rilevare numerosi storici della televisione, lo stile "Reithiano" della BBC ebbe un profondo impatto prima nella programmazione radiofonica postbellica e in seguito in quella televisiva, che alternava – unitamente ai programmi di evasione – rubriche espressamente culturali (sulla storia, l'arte, la musica) e adattamenti televisivi tratti dai classici. Bisogna tener conto che all'epoca lo stato italiano era l'unico ed esclusivo proprietario delle frequenze televisive; per questa ragione il Consiglio di Amministrazione della RAI e tutti i suoi direttori includevano rappresentanti scelti dal governo incaricato. Di conseguenza, tutti i programmi dovevano essere necessariamente "approvati" da un consiglio direttivo politicamente orientato, che – durante gli anni '50 e '60 – vedeva la prevalenza di membri designati dalla Democrazia Cristiana, il partito di maggioranza. Istituzioni politiche quali la Democrazia Cristiana ebbero dunque un ruolo determinante nelle modalità sia di scelta, sia di elaborazione e diffusione della programmazione televisiva. Ettore Bernabei, Direttore Generale durante il periodo di messa in onda del *David Copperfield* di Anton Giulio Majano (e fino al 1971), era stato ad esempio già direttore nel 1956 del quotidiano «Il Popolo», organo di stampa ufficiale della Democrazia Cristiana, e si era mostrato molto vicino alle posizioni politiche del segretario del partito Amintore Fanfani. Anche Bernabei, come John Reith in Inghilterra, riteneva che la televisione dovesse "educare" il paese secondo precisi dettami culturali, politici e ideologici.

Le istituzioni, dunque, «give the process of television (including viewing experience) their specificity, a specificity with a historical, national character which is the product of given political, social, and cultural factors interacting with available technology», come sottolinea John Corner<sup>10</sup>. Gran parte dell'unificazione linguistico-culturale e dell'istruzione dell'Italia postbellica nella seconda metà del ventesimo secolo fu determinata da quella che Tullio De Mauro ha definito come la «normalizzazione comunicativa» dei programmi trasmessi dalla RAI, che prevedeva l'assenza di dialetti (finalizzata a rendere omogenea la lingua) e l'esclusione di storie immorali o sensazionalistiche, in modo da poter veicolare messaggi rassicuranti. L'«immaginazione collettiva» italiana venne così *domesticated* grazie alla presenza di specifici programmi educativi, notizie giornalistiche debitamente selezionate e vagliate, e adattamenti televisivi che erano orientati a istruire il pubblico durante (e per far fronte a) una fase di grandi cambiamenti politici, culturali e di costume<sup>11</sup>. Ciò non

equivale ad affermare che la televisione italiana visse un'epoca di censura oscurantista, poiché indubbiamente numerosi dei programmi prodotti dopo la metà del 1900 furono di notevole spessore e qualità. Piuttosto è il caso di rilevare che determinati sistemi di “potere” (nell’accezione del termine offerta da Michel Foucault in *Histoire de la sexualité, volume 1: La volonté de savoir*, del 1976) determinarono un certo orientamento della programmazione televisiva e, più sottilmente, di gran parte del pubblico che di quella programmazione era fruitore assiduo. Nelle opinioni di traduttologi quali André Lefevere, tutte le forme di traduzione (incluso, dunque, l’adattamento) possono essere intrepertate come “riscritture” più o meno direttamente influenzate da due principali strumenti di potere (anche qui inteso in senso foucaultiano): nel suo studio *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992), Lefevere identifica gli «Specialisti» (critici, recensori, insegnanti, etc.), che contribuiscono a inserire un certo testo nel canone letterario di un determinato paese, e gli esponenti del «Patronato» (editori, politici, sponsor, ecc.), che possono favorire o limitare la trasmissione di opere che non si allineino alla prospettiva ideologica di coloro che detengono il potere. In Italia, dunque, la RAI identificava, soprattutto nel periodo storico nel quale fu prodotto il *David Copperfield* di Anton Giulio Majano, quella che Lefevere chiama «the Patronage».

Durante gli “anni d’oro” della televisione pubblica europea (vale a dire il periodo che va dal ’50 al ’60), la maggioranza dei canali televisivi era di proprietà pubblica. Come ricorda Pamela Atzori, il risultato fu che tali televisioni «could afford to produce prestigious but costly products without worrying about viewing figures»<sup>12</sup>. La RAI proponeva di conseguenza adattamenti televisivi che rispondevano e imitavano i modelli ormai consolidati dalla BBC. Tra i più noti “sceneggiati televisivi” ci fu una predominanza di versioni da classici italiani e soprattutto stranieri, rispetto alla presenza di soggetti originali. Tali versioni includevano *Piccole donne* (1955, diretto da Anton Giulio Majano), *Cime tempestose* (1956, diretto da Mario Landi), *Jane Eyre* del 1957 (diretto da Majano) e *Orgoglio e pregiudizio*, trasmesso sempre nello stesso anno, per la regia di Daniele D’Anza, passando per *Padri e figli* (diretto da Guglielmo Morandi nel 1958). A questi seguono *Le avventure di Nicola Nickleby* del 1958 (di Daniele D’Anza) e *L’isola del tesoro* (diretto nel 1959 da Majano), il *Tom Jones* del 1960 di Eros Macchi, *Delitto e castigo* del 1963 (sempre per la regia di Majano), *La figlia del capitano* (1965, per la regia di Leonardo Cortese) fino allo “sperimentale” *Il circolo Pickwick* del 1968, diretto da Ugo Gregoretti. Come

suggerisce quest'elenco, a prevalere erano classici ottocenteschi inglesi (e russi), al punto che lo storico della televisione Oreste De Fornari commenta ironicamente: «È televisione sull'Ottocento e Ottocento della televisione», con lo schermo concepito come «scuola serale, dove gli sceneggiati fungono da biblioteca circolante»<sup>13</sup>. Seguendo l'esempio della BBC, i primi sceneggiati televisivi erano interamente girati in studio e possedevano tratti marcatamente “teatrali”, con pochissime cineprese, con un montaggio minimo e con ritmi piuttosto lenti per la dinamica televisiva. Un grande mutamento avvenne nel 1962 con l'introduzione della tecnologia Ampex, che permetteva di registrare e montare agilmente scene girate in esterni e interni, con il risultato di rendere questi prodotti più adatti allo schermo che al palcoscenico.

Anton Giulio Majano, che ha scritto e diretto la propria versione di *David Copperfield*, è stato certamente tra i più prolifici e influenti autori di sceneggiati televisivi. Oltre ad aver diretto, come indicato, adattamenti da *Piccole donne*, *Jane Eyre* e *L'isola del tesoro*, Majano ha anche realizzato adattamenti da *Vanity Fair* di William M. Thackeray (*La fiera delle vanità*, 1967), da *The Black Arrow* di Robert Louis Stevenson (*La freccia nera*, 1968), forse il suo adattamento più noto, e da *The Moonstone* di Wilkie Collins (*La pietra di luna*, 1972), dimostrando un'ineguagliabile versatilità. Il “suo” *David Copperfield* fu trasmesso dalla RAI dal 26 dicembre 1965 al 13 febbraio 1966, e presentato in sette episodi della durata di circa settanta minuti l'uno. Data la monumentalità del progetto, la versione televisiva di Majano è tra le trasposizioni più complete del *source text* dickensiano, e la sua traduzione per lo schermo comprende quasi tutti i personaggi del romanzo (inclusi Annie Strong, Tommy Traddles, Rosa Dartle, Martha Endell, ecc.), che invece altri adattamenti avevano dovuto necessariamente elidere. Al pari di altri sceneggiati televisivi da lui curati, anche *David Copperfield* vede la presenza di noti attori cinematografici, teatrali e televisivi quali Giancarlo Giannini (David adulto), Ileana Ghione (Clara), Alberto Terrani (Uriah Heep), Carlo Romano (Micawber) e in particolare Ubaldo Lay (Murdstone), che all'epoca delle riprese era all'apice del proprio successo sul piccolo schermo dopo aver recitato nel ruolo del Tenente Sheridan in una nota serie televisiva. La fattura degli abiti fu affidata ai famosi costumisti teatrali Pier Luigi Pizzi e Gabriella Pescucci (quest'ultima vincitrice dell'*Academy Award* come *Best Costume Design* nel 1993 con *The Age of Innocence* di Martin Scorsese), mentre la colonna sonora venne realizzata da Riz Ortolani, autore di più di duecento musiche da film e insignito nel 2013 del *Lifetime Achieve-*

*ment Award* dalla *World Soundtrack Academy*. Questa versione di *David Copperfield* era dunque concepita come un prodotto televisivo di grande spessore e qualità, il cui esito fu un grande successo di pubblico, con una media di quindici milioni di telespettatori a puntata. La trasmissione di questo sceneggiato (come degli altri sceneggiati) aveva luogo di domenica, con le famiglie riunite attorno alla televisione. Questo evento “domestico”, trasformato in un momento “ritualistico” collettivo dalla programmazione della RAI, rifletteva la stessa natura *homely* dell’adattamento di *David Copperfield*, al cui centro vi è il tema della famiglia. Gli schermi televisivi divennero dunque simbolo della casa, proiettando una specifica visione familiare dei valori e dei rapporti tra individui<sup>14</sup>.

Il primo episodio si apre con un’immagine della copertina interna del romanzo nell’edizione Bradbury and Evans del 1851 (come era già avvenuto nel caso del film di Cukor) e con in sovraimpressione la scritta «David Copperfield di Charles Dickens», quasi a voler suggerire che questa versione televisiva è una resa fedele del romanzo dickensiano, priva di qualsiasi mediazione testuale. La musica di sottofondo, realizzata da Riz Ortolani, è molto malinconica, quasi a rimarcare la natura nostalgica della narrazione. A questo punto la telecamera si sposta verso alcune illustrazioni di “Phiz” (pseudonimo di Hablot Knight Browne) sparse su di un tavolo, cui fa seguito la foto di un bambino (lo stesso David). La voce fuori campo del David adulto (Giancarlo Giannini) riproduce quasi alla lettera le parole utilizzate da Dickens in apertura del romanzo:

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show [...]. I was born at Blunderstone, in Suffolk, or ‘there by’, as they say in Scotland. I was a posthumous child. My father’s eyes had closed upon the light of this world six months, when mine opened on it (p. 9).

Se io stesso risulterò l’eroe della mia vita, oppure se questa posizione sarà occupata da qualcun’altro, è cosa che dovrà risultare da queste pagine. Nacqui a Blunderstone, nel Suffolk, o giù di lì, come dicono in Scozia. Ero un figlio postumo. Gli occhi di mio padre si erano chiusi alla luce di questo mondo da sei mesi, quando io ebbi aperto i miei (min. 1:10)<sup>15</sup>.

In seguito viene mostrata la foto di una persona che presumibilmente è il padre di David. A prescindere dal parziale anacronismo di questa scelta (volendo essere coerenti con la cronologia del racconto, nei primissimi anni dell’800

la fotografia non era ancora diffusa), l'intento di Majano è di richiamare, mediante questa scelta "memoriale", non solamente l'epoca di Dickens, ma anche quella dell'Italia pre-industriale, e i suoi valori centrati sulla famiglia, sulla religione, sul sacrificio e sull'abnegazione. Il testo di Dickens è deliberatamente "sovrascritto" alla luce della politica editoriale della RAI in anni caratterizzati da notevoli mutamenti socioeconomici e politici (il divorzio in Italia, ad esempio, sarebbe stato legalizzato dopo un lungo dibattito solo nel 1970). Questo utilizzo della memoria visiva dickensiana come strumento per descrivere il presente costituì una delle ragioni del successo di questo adattamento. Gli spettatori assistevano in televisione alla trasmissione di una versione di *David Copperfield*, un romanzo vittoriano, e al tempo stesso era loro rammentato che i valori esaltati nello sceneggiato televisivo sarebbero potuti essere validi anche nell'Italia degli anni '60. Questo perché Majano resta un grande narratore, dotato di una competenza letteraria e tecnica quasi senza pari nella televisione dell'epoca, e capace – al tempo stesso – di intrattenere un dialogo quasi "intimo" con il proprio pubblico. Per citare Mario Gerosa, «[pur] conoscendo a fondo la materia che tratta, non esita a imporre la sua visione, e inevitabilmente tende a ricondurre le vicende all'Italia, a conferire una certa familiarità, a tradurre in un lessico locale (sempre aulico, mai dialettale) molte delle vicende, che siano tragedie americane o inglesi, vestendole con la sensibilità nostrana»<sup>16</sup>.

Se l'età dello *young David* (interpretato da Roberto Chevalier) è leggermente superiore a quella del suo omologo dickensiano, facendone un ragazzo più consapevole, appare invece sostanziale la differenza che separa la caratterizzazione di Clara offerta da Dickens – una persona allegra e dal carattere quasi infantile – e quella di Majano, che la ritrae come una donna molto seria, perennemente vestita di nero. Le ragioni di questa e altre scelte estetiche potrebbero essere dettate dalla natura "educativa" di questa versione televisiva, poiché sarebbe stato, in questo frangente, improprio descrivere la vedova Copperfield come una creatura frivola. Nell'adattamento di Majano l'impressione è che Clara sia sempre vittima del senso di colpa verso il suo defunto coniuge. Dal canto suo e in ragione della sua età (attorno ai tredici anni), il David di Majano è meno ingenuo di quello dickensiano, e comprende immediatamente le ragioni dell'insistente presenza di Murdstone a Rookery House. Infine è possibile notare come tutti i personaggi, provenienti dalle più diverse classi sociali, parlino un perfetto italiano, privo di qualsiasi accento regionale. La decisione di adottare una lingua italiana standard è motivata dal fatto che uno degli scopi della RAI

era di creare un'omogeneità linguistica in una nazione che ancora contava un'alta percentuale di analfabeti, e di persone che utilizzavano solo ed esclusivamente il dialetto per comunicare<sup>17</sup>.

Molte scene di questo e di altri episodi sono debitrice all'adattamento hollywoodiano di Cukor, che per molti anni costituì l'unico precedente e la fonte principale di influsso per gli adattatori. Si vedano, ad esempio, le chiacchierate tra David ed Emily di fronte al mare in tempesta a Yarmouth, le peregrinazioni di David in cerca della zia Betsey Trotwood (dopo essere fuggito al lavoro umiliante presso la ditta di imbottigliamento "Murdstone and Grinby" a Blackfriars), i costumi dell'eccentrico Mr. Dick o di Micawber, ecc. Sebbene Majano utilizzi i medesimi nomi di Dickens (con alcune leggere modifiche nella pronuncia), la scelta di tradurre "Ham Pegotty" come "Cam Peggotty" dimostra l'attenzione filologica dell'adattatore, interessato il più possibile anche a rendere le sfumature simboliche degli appellativi presenti in *David Copperfield*, dato che "Cam" traduce in italiano il nome biblico scelto da Dickens per il promesso sposo di Emily ("Ham"). In alcune rare circostanze Majano sceglie di eliminare scene estremamente drammatiche, come nel caso di Clara, nel momento in cui saluta per l'ultima volta David, sollevando tra le braccia il figlio appena avuto da Murdstone. Nella versione di Majano vediamo semplicemente Clara che, nel congedarsi dal figlio in partenza per Salem House, guarda fuori da una finestra circondata da grate; essa simbolicamente rappresenta la prigioniera nella quale Murdstone e la sua arcigna sorella hanno rinchiuso la madre del piccolo David, condannandola a morire lentamente di dolore. Sebbene la recitazione di Ubaldo Lay nei panni del severo Murdstone sia piuttosto convincente, egli è tuttavia meno brutale dell'originale dickensiano<sup>18</sup>. Lo stesso vale per Salem House, dove si accenna solo alle frustate e alle punizioni corporali di Creakle, senza mai mostrarle. Anche in questi ultimi casi, il contesto "domestico" della programmazione televisiva di *David Copperfield* motivò con molta probabilità la scelta di censurare scene che potessero apparire troppo violente per le famiglie riunite attorno allo schermo televisivo di domenica sera.

La passione di David per la letteratura e il valore dell'istruzione sono continuamente poste in rilievo nel *Copperfield* majanesco: ad esempio Murdstone in questa versione accusa David di leggere libri "proibiti" quali *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding (un riferimento testuale assente in Dickens). Più di molte altre riscritture per lo schermo, Majano interpreta *David Copperfield* come un *Künstlerroman* centrato sull'evoluzione e formazione di David come ar-

tista, utilizzandolo come uno strumento per introdurre gli spettatori televisivi alla figura dello scrittore Dickens. La presenza, in apertura del primo episodio, della copertina di Bradbury and Evans, della foto del piccolo David e di una scrivania colma di illustrazioni del romanzo tende ad associare esplicitamente la figura di David Copperfield a quella di Charles Dickens. La scelta di identificare il personaggio con l'autore è comune anche ad altri adattamenti (escluso quello di Cukor, che è piuttosto generico a riguardo), benché in Majano questo aspetto rivesta un ruolo primario. Un caso interessante è rappresentato dalla versione per la BBC del 1999: nell'ultima scena le fattezze fisiche del David adulto (interpretato da Ciarán McMenamin) sono volutamente modellate su numerose raffigurazioni di Dickens all'inizio della propria carriera, ritratto come un aitante giovanotto con lunghi capelli castani.

Non solo Betsey Trotwood si affida completamente (*relies upon*, come afferma Dickens) al giudizio di Mr Dick, ma anche Majano attribuisce una grande importanza a questo personaggio secondario. Nella lettura che egli offre di *David Copperfield* come *Künstlerroman*, Mr Dick è un'ennesima incarnazione della figura dell'artista sognatore, descritto come una creatura libera, indipendente e quasi infantile, costruita in maniera antitetica rispetto a quella dello scrittore David Copperfield, sempre alle prese con dubbi e difficoltà. Di solito la presenza di Mr Dick è associata all'utilizzo di una musica malinconica, come a voler sottintendere che la perdita di innocenza di David (quella stessa innocenza che invece Mr Dick conserva) corrisponde alla perdita di innocenza di un'intera nazione come l'Italia, che si trova ad affrontare cambiamenti radicali. I primi episodi in particolare (dove David è ancora un ragazzo) conferiscono forma visiva alla narrazione memoriale e nostalgica di Dickens, con le centinaia di pagine del "Memoriale" di Mr Dick (nelle quali costantemente si insinua la figura del sovrano Carlo I) e con gli aquiloni che egli fa volare, che assurgono a simbolo di una creatività artistica immacolata e quasi edenica, sull'orlo tuttavia del collasso.

Majano ridimensiona il tono umoristico del romanzo dickensiano (tranne che per la retorica lussureggiante di Micawber, che è resa in maniera convincente grazie all'interpretazione dell'attore Giulio Romano), tendendo a offrire una lettura più seria del testo di partenza. Questa soluzione, che rende talvolta il ritmo della narrazione piuttosto lento<sup>19</sup>, proprio perché non alleggerito da *comic asides*, è dovuta all'importanza e al peso assegnato agli sceneggiati televisivi, la cui solennità doveva essere veicolo d'istruzione, educazione e (implici-

tamente) proporre un modello socio-culturale. Ciò non vuol dire che Majano semplifichi Dickens. Al contrario, l'impressione è che il regista enfatizzi e lavori volutamente sugli aspetti melodrammatici, caricando «le tinte, il rosa ma anche il nero». Infine Oreste De Fornari chiarisce che, se nel caso di Cukor prevaleva un tono a tratti fiabesco, «Majano resta con i piedi per terra e prende tutti abbastanza sul serio, come si conviene al teatrino della domenica e come si aspetta il suo pubblico»<sup>20</sup>.

Le finalità «educative» di questo adattamento sono ancora più esplicite nelle scene iniziali del quarto episodio (che corrisponde al capitolo 25 del romanzo), dove è possibile contemplare la corruzione morale di David, a seguito della sua frequentazione dell'amico d'infanzia, ormai adulto, Steerforth. È domenica mattina (un giorno sacro per la Chiesa), e David appare ancora reduce di bevute e bagordi; inoltre gli ambienti indicano la presenza di donne (probabilmente dame di compagnia o prostitute), segnalata metonimicamente da alcuni accessori femminili sparsi nella camera<sup>21</sup>. Majano offre ai telespettatori un esempio di corruzione morale dal quale bisogna rifuggere; se nel romanzo di Dickens era David stesso a leggere la lettera inviatagli da Agnes nella sua residenza londinese (per poi raggiungerla), qui è Agnes a visitare la dimora di David nel tentativo di salvarlo dal peccato. I valori della famiglia nucleare sono dunque al centro di numerosi episodi, come nel caso dell'infatuazione di Annie Strong per il cugino Jack Maldon. Se Dickens è più ambiguo sull'eventuale adulterio della donna, Majano invece appare esplicito, mostrando la fatale attrazione di Annie per Maldon e la sua probabile infedeltà coniugale. Rivolta al cugino, Annie ammette: «Mi fai orrore, come ne faccio a me stessa» (episodio 6, min. 1:06:35), per poi confessare di fronte al marito «Io ho una sola speranza, che tu possa perdonarmi», il quale le risponde: «Ti ho già perdonata» (min. 1:10:00). Il matrimonio è quindi un'istituzione da difendere contro tutte le avversità, e gli episodi che includono gli Strong, così come la decisione finale di David di sposare la quasi asessuata Agnes confermano la «portability» e la «translatability» (come l'aveva definita Juliet John) di Dickens nello specifico contesto storico-culturale nel quale Majano ha realizzato il proprio adattamento, evidenziando le strategie attraverso le quali la RAI (in quanto espressione di quella che Lefevere definisce come «the Patronage») direttamente o indirettamente veicolava i propri contenuti. Ciò non equivale ad affermare che Majano fosse un semplice portavoce dei sistemi di potere coevi, quanto piuttosto che egli lavorò e produsse i propri adattamenti all'interno di un ben preciso sistema.

Riguardo Dora Spenlow, la prima moglie di David, Majano non la caratterizza come una donna frivola e infantile (come aveva fatto Dickens) ma come una creatura riflessiva e pacata, motivando in maniera diversa le ragioni della sua dipartita. Se nel romanzo Dora muore a seguito delle complicità di un aborto spontaneo, in Majano viene menzionata la leucemia, con David intento a citare gli ultimissimi studi del patologo tedesco Rudolf Virchow. Volendo esulare dall'anacronismo (il termine leucemia fu introdotto non prima del 1856, circa sei anni dopo la pubblicazione di *David Copperfield*), la decisione di fare morire Dora di questa malattia è dovuta al fatto che un'allusione all'aborto spontaneo sarebbe stata troppo forte per il pubblico domenicale dell'epoca.

Gli episodi finali si concentrano soprattutto sulla scalata al successo di David come scrittore. Per esempio, sul letto di morte Dora auspica che «i suoi libri faranno di lui l'amico del mondo» (episodio 8, min. 4:30), mentre nelle scene successive ci viene mostrata prima la crisi creativa, e poi la risalita di David (min. 19:30). Di particolare rilevanza sono le parole utilizzate da un postino nel rivolgersi a lui: «La conosciamo tutti. Lei è diventato un amico nelle nostre case» (episodio 8, min. 22:15). La frase è emblematica poiché, oltre a suggerire l'identificazione assoluta che Majano opera tra David Copperfield e Charles Dickens, indica che questa versione del romanzo si rivolge direttamente a tutti quegli italiani riuniti la domenica per assistere allo sceneggiato televisivo, per i quali Dickens (e indirettamente lo stesso Majano) sono divenuti una figura familiare, «un amico». Anche in questa circostanza, Majano ricorre a un testo del passato per parlare “al” e “del” presente.

L'epilogo ha un tono diverso da quello del romanzo dickensiano, nel quale Agnes è al centro delle parole di David:

And now, as I close my task, subduing my desire to linger yet, these faces fade away. But one face, shining on me like a Heavenly light by which I see all other objects, is above them and beyond them all. And that remains.

I turn my head, and see it, in its beautiful serenity, beside me.

My lamp burns low, and I have written far into the night; but the dear presence, without which I were nothing, bears me company.

O Agnes, O my soul, so may thy face be by me when I close my life indeed; so may I, when realities are melting from me, like the shadows which I now dismiss, still find thee near me, pointing upward! (p. 737)

Benché in conclusione ci sia mostrata Agnes che si affianca a David, in un perfetto quadro di famiglia, è David a essere al centro della scena, mentre la sua voce fuori campo ribadisce il progetto “educativo” di questa versione televisiva e dello stesso romanzo *David Copperfield*, di cui David è autore (al contrario, Dickens non fornisce indicazioni precise riguardo i titoli e le tematiche delle opere scritte dal protagonista del racconto eponimo):

Sì, la mia storia è finita. Ma tutte le care creature del mio cuore e della mia fantasia, e della mia vita, sono qui, intorno a me, Ma forse quei volti non svaniranno, e se ne andranno in giro per il modo a raccontare la loro storia, quella da me prediletta, la storia vissuta e sognata di David Copperfield (episodio 8, 1:02:48).

In quest’ultimo monologo Majano conferma il proprio desiderio di associare il passato al presente: se da un lato egli allude al fatto che *David Copperfield* fosse il romanzo preferito di Dickens, dall’altro sottolinea come questa stessa storia del passato possa essere raccontata alle future generazioni e a popoli diversi. Il regista sembra qui condividere le parole di Betsey Trotwood, la scontrosa ma giusta zia di David: «[it]’s in vain, Trot, to recall the past, *unless it works some influence on the present*» (p. 297, corsivi miei). Questa riflessione sul valore della memoria in un romanzo dotato di una forte carica visiva come *David Copperfield*, capace di essere facilmente “tradotto” in altri contesti culturali, geografici e linguistici, intende mostrare come le grandi opere d’arte possano viaggiare agilmente nel tempo e nello spazio. Allo stesso tempo, l’adattamento per lo schermo di Majano ha confermato alcune tra le più diffuse opinioni degli studiosi di traduttologia, vale a dire che ogni passaggio da un sistema semiotico all’altro – come in questo caso – implica inevitabilmente permutazioni e cambiamenti. Ciascuna di queste trasformazioni testuali deve essere interpretata non come un fraintendimento e una *misreading* quanto piuttosto come il frutto di un processo testuale che può essere meglio valutato alla luce di ciò che Simone Murray ha definito come la «sociology of adaptation», che «takes us well beyond textual specifics and enables us to ask how the mechanisms by which adaptations are produced influence the kinds of adaptations released»<sup>22</sup>. Nel caso di Majano, i “meccanismi” e le strategie su cui si fondava la sua rilettura di Dickens si identificavano spesso con quelli della RAI dell’epoca (e con le istituzioni e i “poteri” ai quali la RAI doveva rispondere). In un paese di fronte al quale si affacciavano le sfide del cambiamento, il romanzo memo-

riale di Dickens diventa dunque parte del patrimonio culturale e televisivo italiano, veicolando un'immagine (idealizzata) dell'Italia, fondata sulla famiglia tradizionale, su di un'economia pre-capitalistica e sulla presenza costante della religione come guida spirituale.

L'Italia di oggi è un paese certamente diverso da quello descritto (o meglio immaginato) da Majano nel suo *David Copperfield*, e questo sceneggiato televisivo appare quasi una reliquia di un'epoca ormai lontana della televisione. Le promesse di cambiamento che si prospettavano sono state solo parzialmente realizzate, e l'Italia è ancora un paese che affronta il presente con incertezza. Quello di Majano, tuttavia, non è stato l'unico adattamento televisivo italiano del romanzo di Dickens. La più recente versione – due puntate, sempre prodotte dalla RAI – è stata trasmessa il 26 e 27 aprile 2009 e diretta da Ambrogio Lo Giudice. Sebbene questa recente traduzione per lo schermo si discosti volutamente (e inevitabilmente, vista la distanza temporale) dall'adattamento di Majano, anche in questo caso prevale una visione nostalgica. Uno dei più significativi cambiamenti operati da Lo Giudice sul *source text* dickensiano è costituito dalla presenza di due grossi corvi di pietra all'ingresso di Rookery House (da ciò deriverebbe il suo nome), che vengono immediatamente rimossi da Murdstone (Stefano Dionisi) dopo aver sposato Clara (Chiara Conti). Nell'ultima scena di questa trasposizione, che appare lontana dai fasti della versione di Majano non solo in ragione della sua ridotta durata ma anche a causa di uno *script* decisamente poco incisivo, ci viene mostrato David (Giorgio Pasotti) che ripone al proprio posto i corvi di pietra di Rookery House. Questo gesto evoca certamente un senso di continuità tra presente e passato, tra tradizione e innovazione che, tuttavia, appare difficile da realizzare. Dopo aver guardato Agnes (Maya Sansa), David promette che «tornerà tutto come prima» (episodio 2, min. 1:37:00), a conferma di come il desiderio dickensiano di celebrare il passato vittoriano continui a parlare, in maniera spesso intermittente e paradossale, all'Italia del presente.

### Note

---

<sup>1</sup> C. Dickens, *David Copperfield. Authoritative Texts, Backgrounds, Criticism. A Norton Critical Edition*, ed. by J. H. Buckley, London and New York, W.W. Norton & Company, 1990, p. 18-9. D'ora in avanti questa sarà l'edizione di riferimento, con a seguire indicati i numeri di pagina.

<sup>2</sup> R. Tracy, *Stranger Than Truth: Fictional Autobiography and Autobiographical Fiction*, «Dickens Studies Annual», 15, 1986, p. 275-89; p. 288.

<sup>3</sup> Nelle parole di R. L. Patten, «in his own act of writing, David/Dickens himself creates the world of his desire and discovers for himself and us its design and meaning» (*Autobiography Into Autobiography: The Evolution of 'David Copperfield'*, in *Approaches to Victorian Autobiography*, ed. by G. P. Landow, Athens, Ohio University Press, 1979, p. 269-91; p. 287).

<sup>4</sup> G. Smith, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2003, p. 10. Per J. Marsh, « [if] cinema, born 1895, was the child of Victorian visual technology and the entrancement of the eye, than the Victorian novel stood its god-parent [...]. And from no other author did film inherit so much as from the Victorian writer who most imaginatively absorbed the influences of those other ancestors: Charles Dickens.» (*Dickens and Film*, in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by J. O. Jordan, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 204-23; p. 204).

<sup>5</sup> J. Bowen asserisce che *David Copperfield* sia un «deeply cinematic novel», nel senso che in questo romanzo la memoria «is presented not just as having a visual dimension [...] but as constitutively visual and indeed cinematic. Remembering is seeing, many times in this novel» (*David Copperfield's Home Movies*, in *Dickens on Screen*, ed. by J. Glavin, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 29-38; p. 29).

<sup>6</sup> J. H. Miller, *Charles Dickens. The World of His Novels*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1958, p. 152.

<sup>7</sup> J. Butt, *The Classic Novel on British Television*, in *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, ed. by D. Cartmell, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, p. 159-75; p. 160. Secondo S. Cardwell, questo approccio spiega in parte «television adaptations' preoccupation with fidelity. If the public is to depend upon these representations of great literature for their educative and informative value, then the adaptations must provide a fair representation of the source novels» (*Literature on the Small Screen: Television Adaptations*, in *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. by D. Cartmell, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 181-95; p. 188).

<sup>8</sup> J. Thompson, *The BBC and the Victorians*, in *The Victorians Since 1901. Histories, Representations and Revisions*, ed. by M. Taylor and M. Wolff, Manchester and New York, Manchester University Press, 2004, p. 150-66; p. 161.

<sup>9</sup> J. John, *Dickens and Mass Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 15.

<sup>10</sup> J. Corner, *Critical Ideas in Television Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 12.

<sup>11</sup> T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.

<sup>12</sup> P. Atzori, *Dickens in Television*, in *The Reception of Charles Dickens in Europe*, ed. by M. Hollington, London, Bloomsbury, 2013, p. 595-9; p. 596. Per uno studio sulla ricezione di Dickens in Italia, si veda F. M. Casotti, *Italian Translations of Dickens*, «The Dickensian», vol. 95 (part. 1), n. 447, Spring 1999, p. 19-23. Casotti conclude il suo contributo affermando che «in Italy Dickens is not only popular, but [he] has become also a permanent feature of the Italian cultural background» (p. 22).

<sup>13</sup> O. De Fornari, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2011, p. 22.

<sup>14</sup> Nel rilevare questo aspetto, J. Corner sottolinea che « [television] services and programmes have largely been designed to be transmitted to the home and both to fit in with, and yet also to exert a kind of benign regulation over, household routines. The spaces of the home and the use of these spaces in daily life have been changed by the physical presence of television just as the times of the home have been changed by its schedules.» (*Op. cit.*, p. 87).

<sup>15</sup> A. G. Majano (regia di), *David Copperfield*, RAI, LU Multimedia, 2004. Ulteriori riferimenti saranno tratti da questa edizione.

<sup>16</sup> M. Gerosa, *Anton Giulio Majano. Il regista dei due mondi*, Alessandria, Falsopiano, 2016, p. 15.

---

<sup>17</sup> Nel suo articolo P. Venturi biasima la «linguistic simplification» del regista e adattatore, «which erases, elevates and homogenizes the different linguistic varieties of the source» (*David Copperfield Conscripted: Italian Translations of the Novel*, «Dickens Quarterly», vol. 26, n. 4, December 2009, p. 234-47; p. 236). Non condivido pienamente il punto di vista estremamente critico di Paola Venturi riguardo la scelta di annullare le sfumature dialettali adottata da Majano, motivata da specifiche ragioni legate alle aspirazioni “educative” della RAI, che andrebbero contestualizzate.

<sup>18</sup> Il personaggio di Murdstone nella caratterizzazione di Majano non è certo esente da malvagità e sotterfugi, al punto che egli arriva a corteggiare Dora Spenlow, spingendo David ad accelerare la sua proposta di matrimonio (risolto, questo, totalmente assente nel testo di partenza di Dickens).

<sup>19</sup> J. R. Kincaid ha più volte riflettuto sul valore della comicità e dello humor nel macrotesto dickensiano, asserendo nel caso di *David Copperfield* che nonostante questo sia uno dei romanzi più divertenti di Dickens (grazie soprattutto alla presenza della famiglia Micawber), «the humour in the novel is subverted by the very nature of the tragic themes introduced.» (*Dickens's Subversive Humour: 'David Copperfield'*, «Nineteenth-Century Fiction», vol. 22, n. 4, March 1968, p. 313-29; p. 329).

<sup>20</sup> O. De Fornari, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>21</sup> Bisogna tenere presente che il tema della prostituzione era ancora molto dibattuto in Italia, e che le cosiddette “case di tolleranza” erano state dichiarate illegali nel 1958, a seguito dell’approvazione del disegno di legge noto come “Legge Merlin”.

<sup>22</sup> S. Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, London and New York, Routledge, 2012, p. 4.

*Democrazia e comparatistica nella società post-fattuale*

---

Abstract

*The debate on democracy is essentially supported by ideas which are typically developed in the field of social sciences, statistics, or, even worse, in the field of corporate engineering (if these can be actually considered proper “ideas”). The exclusion of humanistic knowledge from the debate on democracy is justified by a perpetual series of emergencies, which leads to an oversimplification of the issues at stake and confusion between truth and propaganda. The dismissal of all critical approaches to facts and truths, now addressed as a waste of time or a form of betrayal of the values on which the “Western Civilization” has established and preserved freedom, has been likely facilitated by the withdrawal of philological investigation and the dramatic surge of deconstructionist approaches which proclaim that facts and truths are nothing but cultural constructs.*

---

1. *Saperi umanistici e verità fattuale*

In circostanze celebrative di questa natura si è soliti andare a rovistare nei cassette, alla ricerca di qualche cosa che esca buono per cavarsela senza troppo impegno. Si ammetterà che la tentazione di operare in questa direzione è stata forte anche in questa circostanza, come lo scaltrissimo celebrato saprà benissimo da solo. Si è però alla fine optato per una soluzione diversa, cogliendo l'occasione per mettere insieme una serie di riflessioni circa la comparatistica filologica e letteraria in genere nell'attuale congiuntura sociale, culturale e politica, volendo così fare omaggio all'irriducibile impegno civile che si accompagna in maniera indissolubile al magistero del comparatista e all'arte del poeta.

Le osservazioni che seguono vertono su argomenti che rimangono al di sotto della soglia di percezione non soltanto delle grandi masse di comunicatori semi-analfabeti dei social network, ma anche dei residui appartenenti alle *élite* intellettuali, dotati di solida cultura tradizionale e, supremamente, del mondo accademico, che balla sul Titanic come se niente fosse. Il proposito di far emergere aspetti della relazione che intercorre tra la comparatistica letteraria, le discipline umanistiche, il sapere in genere e la vita pubblica delle grandi masse appare oggi con tutta evidenza velleitario, forse fuori luogo. Anche le modalità secondo le quali si dà seguito a questo proposito, una lunga e articolata rifles-