

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Op. cit., p. 333.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Giuseppe Ignazio Montanari, *Sull'arte del tradurre*, in Francesco Soave, *Istituzioni di Ugo Blair*, seconda edizione, dalle lezioni di Ugo Blair, seconda edizione, Ricordi e Compagno, Firenze nel 1839, (vol. II, pp. 260-284). Le citazioni qui riportate sono tratte dall'edizione del 1943 stampata a Foligno dall'editore Tomassini.

⁴³ Op. cit., p. 110.

⁴⁴ Op. cit., p. 122.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Op. cit., p. 135.

⁴⁷ Del discorso esistono due versioni. La prima versione è quella presentata al Collegio dei Nobili di Ravenna nel 1836 e pubblicata in Dionigi Strocchi, *Eloggi e discorsi accademici del cavaliere Dionigi*

Strocchi faentino, Pietro Faccadori, Parma, 1840, pp. 101-117. La seconda versione, che costituisce una rielaborazione del discorso presentato a Ravenna, è quella pubblicata in Dionigi Strocchi, *Poesie greche e latine volgarizzate dal cavaliere Dionigi Strocchi faentino*, Conti, Faenza, 1843, pp. I-XVI. La versione che pubblichiamo in questa sede è quella del 1840.

⁴⁸ Op. cit., p. 101.

⁴⁹ Op. cit., p. 105.

⁵⁰ Op. cit., p. 112.

⁵¹ Op. cit., p. 107.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Op. cit., p. 108.

⁵⁵ Op. cit., p. 110.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

Edoardo Zuccato

*Costruire la figura dello scrittore moderno:
i casi di Wordsworth e Byron*

Il canone letterario, la fama e ogni ordine di valore non dipendono solo dai testi, ma anche da altre componenti legate all'iconografia dello scrittore e alle mode. Le parti che gli scrittori recitano nel teatro del mondo contemporaneo sono parti non scritte, messe in atto individualmente con infinite variazioni. Esiste una vasta tipologia di 'figure di scrittore' (il poeta romantico, il rivoluzionario, il martire della società, l'emarginato, l'impegnato, l'avanguardista, la poetessa, il profeta, l'*enfant terrible*, il dandy, il bohémien e tanti altri), ma questa varietà si può ricondurre a pochi tipi base. Il rapporto arte-vita non va concepito come rapporto causa-effetto in nessuna delle due direzioni, ma come una catena di performance che si alimentano reciprocamente. In gioco ci sono maschera, immagine pubblica e mito dell'autore, ovvero come un autore si è presentato (anche tramite i testi), che immagine il pubblico se ne è fatto da vivo, e che immagine ne è scaturita dopo la morte.

La realizzazione di uno scrittore come figura pubblica dipende in parte da una serie di modelli biografici oltre che estetici. Il suo sviluppo umano e stilistico non è affatto un processo originale o spontaneo, ma segue dei *patterns* sedimentati nella cultura a cui appartiene. Il numero di tali percorsi è limitato e la loro attuazione appare ogni volta come la variazione su uno schema fisso di fondo. Margini di libertà più ampi di questo non sono disponibili, se non quando la società si trasforma in modo così radicale da produrre anche in questo ambito cambiamenti strutturali. Oggi un poeta o un romanziere europeo non può comportarsi come un *griot* ni-

geriano, un acedo della Grecia arcaica o uno scaldo della Norvegia medievale. In effetti, le immagini moderne dello scrittore trovano i loro veri antecedenti nel Rinascimento. Ci sono molte somiglianze fra quell'epoca e la modernità iniziata nel tardo Settecento, ma le differenze sono altrettanto significative. Dato lo spazio limitato di questo articolo, concentreremo l'attenzione su due delle più comuni figure moderne di scrittore emerse nella loro forma odierna nel periodo romantico, che possiamo denominare 'il bardo nazionale' e 'il guitto provocatore'. William Wordsworth e Lord Byron ne sono due ottimi archetipi.

Il bardo nazionale: William Wordsworth

La vicenda di Wordsworth mostra che cosa comporta costruire la figura di un poeta portavoce della nazione, e quanto costa farlo. Wordsworth ha cominciato come contestatore e terminato come celebratore della tradizione nazionale, un percorso non unico ma certamente esemplare. Le immagini biografiche prodotte da lui vanno collocate su due piani: da un lato ci sono le figure dei derelitti delle *Lyrical Ballads* (1798), celebrazione epica del popolo nel clima di entusiasmo rivoluzionario; dall'altro la mitizzazione di sé messa in atto in *The Prelude*, il primo lungo poema autobiografico della letteratura inglese, e in una serie di opere a esso collegate. Il legame fra i due piani sta nella volontà di celebrare epicamente la vita delle persone comuni, di cui il poeta sarebbe una versione ideale.

La cancellazione e la deformazione del proprio vissuto giovanile messa in atto da Wordsworth è impressionante per minuzia e ossessività. *The Prelude* è il più lungo poema autobiografico della letteratura inglese e copre circa i primi ventiquattro anni della vita dell'autore. Malgrado la lunghezza, anche solo per sommi capi Wordsworth omise dal poema o

sfigurò qualsiasi riferimento al suo buon status sociale, alla sua fedeltà agli interessi dei potenti Lowther, gli aristocratici Whig da cui la sua famiglia dipendeva economicamente, ai buoni risultati e all'allegria vita sociale di studente universitario a Cambridge (ritraendosi nel testo come studente non integrato e distratto), alle esperienze sessuali adombrate da alcuni brani sul suo viaggio a piedi lungo il lago di Como, espunti dall'ultima versione del *Prelude*, alla sua amante francese, Annette Vallon, alle manovre messe in atto nel 1794 per ricevere un vitalizio dai fratelli Calvert, alla partecipazione al periodico filo-rivoluzionario «The Philanthropist» nel 1795, al rapporto strettissimo e sentimentualmente opaco con la sorella Dorothy, a tutta la sua attività poetica di quegli anni (l'autore-protagonista del *Prelude* sembra non abbia mai scritto un verso).

L'immagine del venerato patriarca, del *national poet*, ha fatto sparire quella del giovane filo-rivoluzionario che attraverso mezza Europa a piedi nel 1790, trova un'amante francese da cui ha un figlio illegittimo che abbandona nel pieno della rivoluzione, è in conflitto con gli zii tutori che lo vorrebbero parroco con una rendita sicura e una famigliaola, viene coinvolto nell'editoria inglese filo-giacobina, forse agisce per i servizi segreti inglesi durante un soggiorno in Germania, e così via. In breve, l'immagine del vecchio saggio tradizionalista vittoriano ha potuto essere costruita solo occultando quella del giovane anticonvenzionale. Un'operazione che si sarebbe ripetuta infinite volte dopo di lui, per esempio ogni volta che nel Novecento uno scrittore ha cercato di cancellare le tracce del proprio passato fascista o comunista.

In sé, non c'è nulla di insolito in tutto questo. Ogni biografia è una stilizzazione e presenta un'immagine parziale del suo protagonista, dalla quale necessariamente molte cose restano escluse. Il problema con Wordsworth, e con mille altri che ne hanno seguito le tracce, è che il *Prelude* ha lo scopo didattico

di mostrare l'unità trascendentale dell'io del protagonista sotto il caos e la contraddittorietà dell'esistenza.

Al contrario di Hume o Sterne, Wordsworth e Coleridge erano convinti che l'io non fosse un fascio di elementi opachi e contraddittori, ma un nucleo coerente che non veniva mai meno per quanto la vita potesse farci allontanare da esso. L'autobiografia era intesa a dare voce a questo io autentico, che gli ardori giovanili, politici e sentimentali, avevano soffocato e travolto.

Poeticamente, questo io si sarebbe manifestato in una voce lirica singola, contrapposta all'inautenticità di tutto quello che è teatro e recita. Politicamente, avrebbe invece ritrovato se stesso nei valori della tradizione inglese, di cui Wordsworth divenne un sempre più strenuo difensore, fino ad assumere posizioni ultra-conservatrici.

L'idea che la lotta per gli ideali politici possa essere un traviamiento, e che il contatto con la natura, cioè con se stessi, sia il fondamento di maturità ed equilibrio interiore non è certo arbitraria. Ma questa idea, su cui il *Prelude* è costruito, produsse subito un ulteriore orizzonte politico, poiché secondo Wordsworth tale vita autentica a contatto con la (propria) natura poteva realizzarsi al meglio nelle piccole comunità rurali in cui vivevano i valori della tradizione, civile e religiosa. La visione di Wordsworth trovò ascolto soprattutto nelle classi medio alte, che mentre godevano i frutti imperiali di una crescente urbanizzazione e industrializzazione, sentimentalizzavano la vecchia Inghilterra rurale in fase di smantellamento proprio a causa di quei processi.

Era la borghesia cittadina a trovare convincente il ritratto della provincia inglese proposto da Wordsworth; i diretti interessati risposero con ben più tiepido entusiasmo se non con indifferenza, come dimostra il fatto che al funerale del poeta, svoltosi in quel Lake District a cui le sue poesie avevano dato fama mondiale, parteciparono solo ammiratori venuti da fuori ma nessuno degli abitanti del posto.

Come è facile immaginare, un progetto così complesso richiede manipolazioni biografiche mirate, che il poeta gestì con grande abilità, a volte incagliandosi. Malgrado l'enfasi sulla sincerità e la polemica contro la teatralità byroniana, Wordsworth non ebbe il coraggio di pubblicare la sua opera più *confessional*, ovvero *The Prelude*, proponendone una versione teatralizzata in *The Excursion* (1814), dove la personalità del poeta, come notarono alcuni recensori già allora, appare suddivisa fra i personaggi del Poet, dell'apolitico Pedlar e dell'iperpolitico Solitary.

Wordsworth non riuscì a dare forma compiuta e per lui convincente all'immagine unitaria di sé che si era ideologicamente convinto di dover avere, tanto che continuò a correggere *The Prelude* e non si decise mai a pubblicarlo. In altre parole, di Wordsworth esistettero sempre due figure: una pubblica, che lui manipolò abilmente nella direzione dell'ortodossia, l'altra privata, nota solo alla cerchia della sua famiglia allargata, che sapeva che le cose stavano in altro modo, poeticamente e biograficamente, ma stette al gioco e fece di tutto per assecondarlo. Wordsworth compose le sue opere migliori entro il 1805 e passò i quarantacinque anni seguenti a costruire una figura pubblica per accompagnarne la diffusione presso il pubblico.

I nove paragrafi aggiunti al "Preface" delle *Lyrical Ballads* nel 1802 sono tutti dedicati a definire meglio che cosa fosse un Poeta. Sono quindi un passo importante nel percorso di autodefinizione di Wordsworth. In queste pagine si sostiene che il linguaggio migliore per la poesia non è più quello del popolo, ma quello che il poeta elabora. L'oggetto principale della sua poesia non sarà più il popolo ma se stesso. Il Poeta, non più l'uomo comune, diventa il modello dell'Uomo da proporre alla società. Più che un "man speaking to men", come nella precedente edizione del volume, il poeta è ora un individuo dotato di maggiore sensibilità, immaginazione, memoria,

profondità, abilità retoriche ed espressive: in poche parole, non è un uomo comune.

Il Poeta descritto nel "Preface" delle *Lyrical Ballads*, il protagonista del *Prelude*, il Bardo del *Recluse*, il grandioso poema filosofico mai realizzato, di cui il *Prelude* doveva essere solo l'introduzione, sono tutte immagini del poeta come profeta-filosofo che annuncia al genere umano verità sulla natura, l'individuo e la società. Un'ambizione smisurata per un progetto smisurato, per altro suggeritogli insistentemente da Coleridge, che riteneva Wordsworth l'unico della loro generazione in grado di portarlo a termine. Coleridge perseguì gli stessi obiettivi come critico, politologo, filosofo e teologo. Entrambi crearono per il poeta e il critico un ruolo sacerdotale che la società poco per volta accolse, approvandolo anche in mezzo a perplessità e critiche.

Questa manipolazione funzionò, visto che dagli anni Dieci dell'Ottocento Wordsworth cominciò a venire descritto come un patriarca o un sacerdote, della poesia e della natura. I vittoriani lo considerarono anche una guida morale e un guaritore, indicando i suoi versi come una medicina contro lo spirito scientifico, arido e razionale, della loro epoca. Ma continuarono anche le reazioni opposte. Per alcuni era comunque permeato di spirito giacobino nelle sue opere migliori (quelle giovanili), per altri era un apostata della libertà, un reazionario. Per altri ancora era un eremita dedito alla celebrazione delle piccole cose quotidiane e della natura, un'idea che lo stesso Wordsworth smentì ripetutamente, ma che anticipa l'evoluzione che nel Novecento avrebbe avuto il tipo di poeta da lui incarnato.

Questo successo, che a metà Ottocento rese Wordsworth il poeta per antonomasia, fu conquistato a prezzo di compromessi che lesero la sua integrità, cosa che non accadde a nessuno degli altri romantici maggiori, più controversi socialmente ma più integri da questo punto di vista. Altre figure, ad

esempio molte scrittrici, ebbero grande fama ai loro giorni ma vennero poi dimenticate, per essere riscoperte dalla critica femminista pochi decenni fa. Ovvero, oltre Wordsworth solo Byron riuscì a vincere la scommessa di una fama stabile presso il pubblico. Ma fu il Wordsworth delle poesie liriche brevi, il poeta della natura e il tradizionalista celebratore delle virtù della vita di provincia inglese, non il poeta epico e politico del *Prelude* e del *Recluse*, testi infinitamente più instabili, incompiuti, tormentati, che sollevavano domande su tutti i fronti.

Malgrado non riuscisse a completare *The Prelude*, Wordsworth era convinto che la vita autentica di un poeta non potesse essere descritta in una biografia, ma fosse quella che emergeva dalle opere. La poesia era la vera biografia, ogni altro resoconto era parziale e inautentico: "of poets more especially, it is true - that, if their works be good, they contain within themselves all that is necessary to their being comprehended and relished" (Owen and Smyser III 122). Un'affermazione contraddittoria per un poeta la cui opera è essenzialmente autobiografica, un genere di scrittura che rimanda inevitabilmente alla vita reale descritta. L'attenzione con cui Wordsworth curò le numerose edizioni delle sue opere aveva come fine primario quello di dare una visione armonica e teleologica della sua esistenza. Quello che non quadrava con questo progetto venne messo da parte, fosse anche un lavoro centrale come il *Prelude*.¹

Vista nel suo insieme, l'operazione di Wordsworth fu quella di un borghese populista, che idealizzò il popolo presentandosi come suo portavoce. Operazione tipica di tutti i nazionalismi romantici, funzionale alla legittimazione dei nuovi ceti dirigenti in ascesa e dunque accolta con grande plauso, in Inghilterra come altrove.

Una funzione ideologica parallela la troviamo in Italia in Manzoni, figura simile a Wordsworth, filo giacobino da giovane, convertito e sempre più conservatore nella maturità, di-

fensore delle istituzioni e dei 'valori' tradizionali, fino a includere, nel caso di Wordsworth, elogi alla pena di morte, ostilità all'emancipazione dei cattolici e al Reform Bill. Entrambi vennero trasformati in icone del popolo-nazione.

Il guitto provocatore: Lord Byron

Grande aristocratico, bello, ricco, estroso, Byron è l'archetipo insuperato dell'artista trasgressivo. Anticonformista e bisessuale in una società omofoba e sessuofoba, capisce per primo che i borghesi amano la provocazione, cosa inaccettabile o semplicemente inconcepibile in altre società. "Born an aristocrat, I am naturally one by temper" disse Byron di sé (Hart 269). Convinto che "there is no comedy like real life" (MacCarthy 210), Byron esibiva le sue abitudini da nobile sapendo che erano obsolete o lo stavano diventando, e che proprio per questo suscitavano insieme fascino e riprovazione. Quello di Byron sarebbe stato un archetipo di grande successo nel mondo moderno, copiato all'infinito da imitatori che non riuscirono a riprodurre del tutto il modello, replicabile ma al contempo inimitabile per la particolare concomitanza di fattori storici e personali. Riproducibile era il meccanismo psicologico di fondo messo in atto nella società da questo genere di figure. Il lettore può godere della trasgressione, pur se in forma traslata, e contemporaneamente continuare a sentirsi una 'brava persona' condannandone l'autore. Moralmente è un modo di "have your cake and eat it". Almeno fino al Novecento inoltrato il patto non scritto fra l'artista trasgressivo e il baudelairiano lettore ipocrita è uno dei più efficaci in campo artistico, e perché funzionasse ognuno doveva recitare la sua parte di opposizione inconciliabile in assoluta serietà. Nel Novecento il rapporto fra norma e trasgressione si sarebbe molto complicato, ma già l'atteggiamento del ribelle Byron verso le istitu-

zioni mostra che la questione era fin dall'inizio meno lineare di quanto apparisse. Byron esibì sempre disprezzo e indifferenza verso il mondo della letteratura, salvo infuriarsi quando le sue opere venivano stroncate. Il provocatore desiderava essere accolto, compreso e apprezzato anche dalle istituzioni che criticava, un atteggiamento che nel Novecento sarebbe stato ripetuto fino alla caricatura da parte di tanti sedicenti 'artisti trasgressivi'. Anche sul presunto altro versante della barricata il desiderio era quello di "have your cake and eat it".

Byron sembrava predestinato al ruolo di provocatore: il padre era un libertino e la madre una donna violenta, combinazione che estremizzò l'indole del poeta (Hart 220). Già da studente a Cambridge Byron cominciò a costruire la propria immagine pubblica, dandosi al divertimento fra feste, bevute con gli amici, amori omo ed eterosessuali, e spese pazze che nel giro di un trimestre lo fecero indebitare di oltre mille sterline, una cifra astronomica per allora. Viveva all'università con servitori in livrea, una carrozza e vari animali fra cui un orso.

Lady Blessington osservò che Byron parlava solo per far colpo su chi ascoltava, creando così un'impressione di instabilità psicologica (Peck 451). Questo non solo nella vita sentimentale e sociale, ma anche in politica, come notò Thomas Moore, secondo il quale il liberalismo esibito da Byron era dovuto al suo gusto per la provocazione più che a convinzioni reali (Hart 73). Più in generale, tutti i memorialisti che parlano di Byron ne notano la costante posa, la recita di una parte, la simulazione. Tutti sottolineano l'assoluta mancanza di naturalezza nel comportamento, spiazzante perché non si capiva mai se scherzava o faceva sul serio (Hart 223). Come in ogni grande commediografo, anche in Byron comicità e leggerezza erano metodi di autodifesa dal dolore e dall'inquietudine di un temperamento malinconico (Hart 388). Recitare una parte era una strategia di distanziamento dalle emozioni

troppo forti e dalla loro esibizione, ritenuta segno di effeminatezza e popolarità.

L'aspetto fisico ebbe un ruolo centrale, in più sensi, nel determinare la figura pubblica di Byron. Molteplici sono le attestazioni della bellezza e della vivacità di espressione del poeta, salvo che, come sottolineò Trelawny, questi doni di natura serivano anche a rendere più doloroso il contrasto con l'unico difetto, il suo *club foot* (Hart 418-9). La deformità del piede (secondo Trelawny, addirittura di tutti e due) ebbe un peso notevole sul suo esibizionismo. Poteva camminare solo per brevi tratti e soffrendo (Hart 453-6). Zoppicava, e questo lo rese a volte uno zimbello, a scuola come anche per strada agli occhi dei mendicanti. Nella sintesi poetica che ne fece lui stesso in *The Deformed Transformed*:

*Deformity is daring;
It is its essence to o'ertake mankind
By heart and soul, and make itself the equal -
Aye, the superior of the rest.
(Pl. I, sc. I, vv. 314-7)*

*Deformità è ardirmento.
La sua essenza è sopraffare l'umanità
Con cuore e anima, diventando uguale,
Anzi, superiore agli altri.*

Byron divenne famoso di colpo nel marzo del 1812 con la pubblicazione dei primi due Canti di *Childe Harold's Pilgrimage*, che vendettero almeno ventimila copie in sei anni. Byron cercò di negare che ci fosse in *Childe Harold* un elemento autobiografico, se non occasionale, ma questo divenne parte del gioco di allusione e negazione con cui manteneva attraente la sua figura presso il pubblico.² L'interesse preponderante dei lettori di *Childe Harold* era proprio definire quanto di vero e quanto di *fictional* ci fosse nel poema. La sua strategia funzionava.

Byron capisce rapidamente di esser diventato la star dell'Inghilterra del primo Ottocento, ma capisce anche che per rimanerle non deve conformarsi all'etica di quella società. Le opere che lo resero rapidamente famoso, gli *Oriental Tales* e i primi Canti di *Childe Harold*, contenevano figure trasgressive che inducevano a una lettura autobiografica, incoraggiata dai comportamenti poco ortodossi del loro autore. Persona e personaggio in breve si confusero. A quel punto Byron non poté più tornare indietro, neanche volendo: la sua creatura gli era sfuggita di mano e, per la prima volta, un artista si trovò in balia del suo successo presso un pubblico moderno. A Byron non restò che stare al gioco, fomentandolo e sfruttandolo per quanto possibile visto che gli toccava comunque subito.

Nel giro di pochi anni, da beniamino divenne bersaglio degli strali del pubblico. L'esilio dall'Inghilterra nel 1816 fu dovuto a un insieme di accuse e sospetti legati sì al suo amore incestuoso per la sorellastra Augusta, ma soprattutto alle sue frequentazioni omosessuali a cui pubblicamente si poté solo alludere. Le minacce dell'infuriata Caroline Lamb di rivelare a tutti questo segreto, incautamente rivelate da Byron, furono probabilmente decisive per la fuga.³ Si tenga conto che l'incesto, a differenza dell'omosessualità, non era un reato penale nell'Inghilterra di quegli anni. Al di là del profilo penale c'era l'omofobia diffusa, di cui Byron e i suoi amici più stretti erano consapevoli, tanto che ritennero opportuno non farsi vedere troppo in giro nelle ultime settimane prima della partenza dall'Inghilterra (MacCarthy 276).

Il romanzo biografico di Byron non si interrompe con la fuga sul continente. Informato di queste vicende, Goethe scrisse che la vita di Byron era così poetica che Byron non avrebbe potuto inventare un soggetto migliore per un'opera letteraria (MacCarthy 280). Alle parti che già recitava, Byron aggiunse allora anche quella del perseguitato, un ruolo primario per gli artisti moderni agli occhi del pubblico, anche quando questi è

il persecutore. L'attenzione ossessiva da parte dei connazionali non fece che crescere negli anni seguenti, a Venezia come a Roma, a Pisa come a Genova. Per non deluderli, Byron rinnovò costantemente le proprie interpretazioni. Al personaggio sinistramente gotico del periodo ginevrino subentrò a Venezia quello del libertino cinico e divertito, che poi trovò espressione poetica nelle maggiori opere italiane del poeta, a cominciare da *Don Juan*. Anche in questo caso, Byron si diede da fare per alimentare a vicenda poesia e leggenda biografica sfruttando tutti i mezzi a disposizione, dai ritratti pittorici alle lettere, scritte solo all'apparenza private. Quelle di Byron vennero stilate pensando non solo alla circolazione fra gli amici, ma per il pubblico generale, sia presente che futuro.⁴ Le epistole veneziane, in particolare, vennero scritte per dare forma compiuta a Byron come don Giovanni.

Mentre Byron era in Italia, l'editore Murray gli chiese di tornare allo stile del *Corsair*, che piaceva molto alle lettrici. Shelley reagì dicendo che gli editori pensano solo ai profitti, non alla qualità estetica delle opere. Byron obiettò che Murray aveva ragione: lui aveva scritto prevalentemente per le donne, e solo dopo i quarant'anni, quando il loro influsso sarebbe scemato, lui avrebbe potuto dedicarsi a qualcosa di più elevato. Shelley gli replicò di non aspettare: era lui a dover consigliare i saggi invece di prendere consiglio dagli sciocchi.

Malgrado Byron continuasse a scrivere *Don Juan* fino al termine della vita, si stufo delle dissipazioni veneziane. Nel 1819 si innamorò di Teresa Guiccioli, moglie dell'anziano conte Guiccioli di Ravenna, dove si trasferì iniziando un *ménage à trois*. A questa fase appartiene l'immagine meno problematica di Byron, quella dell'amante appassionato coinvolto nelle attività della Carboneria e perciò costretto a una romantica fuga insieme all'amante nel 1821. Trovò rifugio a Pisa, dove con gli Shelley e altri formò un circolo di poeti da leggenda, cosa di cui fu pienamente consapevole chi gli stava attorno. Thomas

Medwin, ad esempio, si calò subito nella parte del memorialista, trascrivendo tutto ciò che faceva e diceva Byron, il quale stava al gioco romanzando *ad hoc* gli aneddoti della sua vita.

Pur divertendosi, Byron era proiettato al di là di tutto questo, se già nel 1818 aveva scritto: "I have been cloyed with applause & sickened with abuse" (MacCarthy 352). Nel momento in cui sia l'elogio che l'insulto lo avevano saziato, come tutto il resto, il poeta poteva prendere una posizione di maggior distacco dal pubblico. In altre parole, Byron poté assumere una posizione già postuma, con l'autorità del classico defunto pur essendo ancora vivo. Dal 1822 in poi, chiudendo il suo periodo italiano, passò a Genova un momento di relativo isolamento e sobrietà, segnalati dalla forma fisica più asciutta. Era proiettato nel futuro, verso l'appoggio concreto, non più solo poetico, alla guerra di indipendenza greca, e verso la fama postuma.

Se ogni teatrante desidera una morte a effetto, quella di Byron in Grecia nel 1824 fu all'altezza del personaggio per il suo amalgama di realtà e finzione, rapidamente tramutate in leggenda. Byron si spese generosamente per la causa dell'indipendenza greca, ma in realtà morì di una febbre, probabilmente infettiva da morso di zecca di uno dei cani che si teneva sempre attorno. Ma questo non ha nessuna importanza. Una presunta morte eroica durante la guerra d'indipendenza di un popolo straniero spazzò via la cappa di cinico satanismo che avvolgeva la sua figura, trasformandola in quella di un fulgido martire della libertà. Al funerale a Missolonghi partecipò tutta la popolazione. Si disse che il suo cuore venne lasciato in un'urna in Grecia; in realtà rimasero lì i polmoni e la laringe, con cui aveva cantato l'Ellade (MacCarthy 527). In altre parole, la retorica politica celebrativa e il feticismo si diffusero istantaneamente. Come nota Fiona MacCarthy (MacCarthy 544), la morte di Byron divenne un soggetto ideale per pittori e poeti, che lo raffigurarono come un martire o una figura cri-

stica, paragonabile all'icona novecentesca di Che Guevara o a quella ottocentesca di Garibaldi. A fine carriera, dunque, Byron trovò il modo di interpretare anche un ultimo ruolo, quello del martire della libertà. Come disse lui stesso facendo un bilancio della propria esistenza: "They made me a popular idol without my ever wishing, and kicked me down from the pedestal upon which caprice had raised me. But the idol did not break in the fall, and now they would like to raise it again, but they shall not" (Hart 283). Invece sul piedestallo ci è tornato, più stabilmente che mai negli ultimi trent'anni come teatrante anticonformista e icona gay. A ogni epoca il suo idolo.

TESTI CITATI

Hart, Chris (a cura di), *Lives of the Great Romantics by Their Contemporaries*, vol. 2, Byron, Pickering, London, 1966.

MacCarthy, Fiona, *Byron: Life and Legend*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2002.

Owen, W.J.B., e Worthington Smyser, Jane (a cura di), *The Prose Works of William Wordsworth*, tre voll., Clarendon Press, Oxford, 1974.

Peck, Walter Edwin, *Shelley. His Life and Works*, due voll., Ernest Bennet, London, 1927.

NOTE

¹ Uscito a cura della moglie, che ne decise il titolo, nel 1850. La versione del 1805 apparve nel 1926.

² La proiezione autobiografica di Byron in *Childe Harold's Pilgrimage* è evidente tenendo conto, fra l'altro, che in origine il protagonista si chiamava Childe Buran, l'antico nome della famiglia.

³ Lady Lamb informò di questi comportamenti Anne Isabella Milbanke, che rafforzò la sua decisione di troncare il matrimonio (MacCarthy 270).

⁴ In una lettera del 1812 Byron parla esplicitamente del rebus che creerà una sua abbreviazione per i lettori del Ventesimo secolo (a Lady Melbourne, cit. in Hart, p. IX).