

BYRON - I GIULLARI DEL TEMPO

A cura di Franco buffoni

INTRODUZIONE

“Perché è nato Lord ed è alto più di sei piedi!”: questa, nelle parole di John Keats, la vera ragione dello straordinario successo di George Gordon Noël, sesto conte di Byron. Un livore, dettato più che dall'avversione per un mito vivente, dalla frustrazione per la freddezza con cui la critica aveva accolto il suo *Endimione*. Per contro va detto che Byron, nei confronti dell'autore dell'*Ode a un usignolo*, manifestò sempre stima, giungendo ad accusare di assassinio morale - come appare nei brani dedicati a *John Keats* qui antologizzati - i critici che lo avevano tanto duramente boicottato.

In effetti come definire, se non travolgente, il successo di Byron, che riusciva a vendere quattromila copie di un canto di *Childe Harold* il giorno stesso dell'uscita del libro?

Sintonia con i gusti e le aspettative del proprio pubblico; forte ascendente e fascino del personaggio protagonista; fusione nell'immaginario collettivo delle vicende biografiche del poeta con le avventure del personaggio: queste le ragioni fondamentali della trasformazione di un libro di poesia in un *best seller*. Ma anche suprema abilità versificatoria e istintiva capacità evocativa, tali da permettere al poeta - dopo aver visto al British Museum la piccola statua del *Galata morente* - di inserire nel *Childe Harold* lo splendido passaggio del *Gladiatore morente* qui antologizzato.

La scelta di versi byroniani che presentiamo spazia dalle prime prove giovanili, come l'accattivante *Ella splendida incede* - che il lettore italiano non può non mettere in relazione intertestuale con l'incipit dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare* - agli ultimi frammenti composti sul letto di morte in Grecia nel 1824. All'interno pagine e pagine di viaggi e di emozioni, di amori carnalmente vissuti e di desideri insoddisfatti, ma anche e soprattutto di poeti letti, studiati e tradotti, come il Sommo prima citato, qui incluso con un ampio passo dal V canto dell'*Inferno*, che Byron volle intitolare *Francesca of Rimini*.

Anche attraverso le composizioni brevi, o addirittura gli epigrammi, Byron ci permette di ripercorrere la sua biografia e di seguirlo negli interminabili viaggi sul continente. Se il frammento *Ricordarmi di te!* ci consegna intatto lo sdegno del poeta nei confronti dell'ex amante Lady Caroline Lamb - che lo sottoponeva a un vero e proprio stalking e che in seguito lo avrebbe scolpito come un mostro vampiresco nel suo mediocre romanzo *Glenarvon* - le strofe iniziali di *Addio a Malta* ci ricordano il doppio soggiorno del poeta nelle terre di Calipso.

Prima e dopo il tortuoso biennio greco-albanese con meta finale a Costantinopoli, durante il *grand tour*, Byron soggiornò lungamente a Malta, e come i versi testimoniano non mancò di strizzare l'occhio anche ai militari mediterranei. Grazie alla mediazione del fedele servo William Fletcher, che li adescava in libera uscita per condurli alla splendida villa affittata dal padrone accanto a quella di Lady Constance Spencer, amante ufficiale del poeta sull'isola, Byron pure con loro amava intrattenersi.

La bisessualità del poeta era da tempo nota agli studiosi: solo la pruderie vittoriana e primo novecentesca aveva impedito di parlarne apertamente sia nelle biografie sia negli apparati delle varie edizioni delle opere. Dagli anni settanta, tuttavia, dopo che Harold Bloom ne definì “basically homosexual” la sensibilità erotica, si è cominciato ad indagare a tutto campo anche su questo aspetto segreto dell'indole di Byron, giungendo alla conclusione che la distruzione pressoché integrale dei diari (*The Memoirs*) custoditi a Londra dall'editore Murray, avvenuta subito dopo la morte del poeta per volontà dell'esecutore testamentario John Cam Hobhouse e della sorellastra Augusta Leigh, avesse avuto come unica motivazione quella di fare sparire gran parte delle prove dirette degli amori omosessuali del poeta. In sostanza, per preservarne la “reputazione”.

A chi si stupisse di tanta “prudenza” dobbiamo ricordare che, nell'Inghilterra del primo Ottocento, la pena per i “sodomiti” consisteva nell'impiccagione preceduta da gogna. E la gogna, che per i ladri ed i falsari, simpatici al popolino, poteva tradursi in una innocente passerella, per gli imputati del “crimine senza nome” diveniva di norma un atroce supplizio: legati al collo e alle mani a subire

per ore il lancio d'ogni lordura: persino pietre, escrementi e gatti morti. Tale era il discredito sociale che toccava a chi si macchiava del più increscioso dei "peccati". E le persone più scatenate erano le prostitute, che si sentivano tradite per concorrenza sleale, e le pescivendole che, in vista delle gogne, stocavano per giorni gli scarti putrescenti.

Inquadrato in questa prospettiva, l'intero corpus dell'opera byroniana può illuminarsi in modo completamente nuovo. L'insistenza sulla triangolazione e sull'incesto, per esempio, è spiegabile proprio in un'ottica d'autore volta a coprire tale "crimine".

In epoca romantica tutti i grandi poeti inglesi, da Coleridge a Keats, tentarono la carta dell'opera teatrale, ma solo Byron seppe farlo con successo. E grazie alle sue impareggiabili doti di creatore di *pièce*, il poeta di *Childe Harold* riesce a rivelarsi solo agli "iniziati": così a Cambridge si autodefinivano gli appartenenti a una ristretta cerchia di amici del poeta che, condividendone le preferenze in campo sessuale, si scambiavano messaggi sotto forma di criptiche citazioni in greco e latino.

La tipologia "teatrale" ricorrente è quella dell'eroe byroniano, palese proiezione sulla scena del poeta stesso. Costui è sempre molto attraente e affascina la protagonista femminile; ma è scontroso, tanto da apparire misogino; tuttavia è anche capace di slanci di generosità e talvolta persino di gesti affettuosi. Questi comportamenti servono a confondere le acque, a increspate la possibilità di leggere la verità: che consiste nell'innamoramento dell'eroe per il coprotagonista maschile. Letti in questa ottica tanti capolavori byroniani svelano il loro segreto, dall'*Assedio di Corinto* al *Corsaro* al *Giauro*. Nel *Corsaro*, per esempio, la triangolazione è quasi didattica. Medora è innamorata di Conrad, l'eroe byroniano, che però traccheggia e continua a non dichiararsi, facendo soffrire la povera fanciulla. Nel frattempo chi sa leggere si accorge immediatamente che Conrad è innamorato dell'aitante coprotagonista, il giovane marinaio Consalvo.

L'opera a nostro avviso più significativa dell'intera produzione byroniana, iniziata in Svizzera nell'autunno del 1816, al tempo della famosa scommessa con Mary Shelley - che scrisse *Frankenstein* - e John William Polidori - che scrisse *Il Vampiro* - è *Manfred*. Qui, invece della triangolazione, scatta l'altro grande espediente byroniano, quello dell'incesto.

Recenti studi hanno dimostrato che una relazione adolescenziale con la sorellastra Augusta, di cinque anni maggiore del poeta, effettivamente ci fu; ma anche che tale legame venne dal poeta stesso fortemente "rappresentato" (oggi diremmo "pubblicizzato") per tentare di coprire gli altri ben più numerosi e frequenti legami "gay" che il poeta intratteneva, e che Londra non avrebbe mai potuto ammettere e tanto meno perdonare. Mentre di un incesto con una sorellastra maggiore, per quanto disdicevole, in società si poteva almeno parlare. Ecco dunque che la "colpa indicibile" serpeggiante in molte opere e in particolare nel *Manfred* è solo apparentemente l'incesto.

Dal *Manfred*, che venne terminato a Venezia nella primavera del 1817, per questo volume abbiamo antologizzato la seconda scena del secondo atto e alcuni altri frammenti, tra i quali la famosa scena notturna ambientata al Colosseo, che mostra chiaramente come l'armamentario romantico di atri muscosi e fori cadenti (a far da fondale a sentimenti altrettanto forti e viscerali) stia per lasciare definitivamente il campo ad un'altra misura poetica ed estetica.

Che cosa accadde in quei primi mesi del 1817? Accadde che Byron apprese quel "bastardo latino" (così lo definiva) che è l'italiano, ma lo apprese in un modo speciale e indelebile per la sua poesia. Come? In particolare leggendo i nostri poeti rinascimentali, da Pulci a Boiardo a Casti ad Ariosto. Del *Morante Maggiore* addirittura cimentandosi in un'ottima traduzione.

Fu in quei mesi veneziani - e parzialmente romani, con una visita di tre settimane alla città eterna compiuta venendo a cavallo da Venezia, dove era stata lasciata la maestosa carrozza napoleonica - che mutò radicalmente la prospettiva di Byron sugli uomini e sul mondo. Il poeta *dark and gloomy* - parodiato da Peacock in *Nightmare Abbey* come Mr Cypress - il poeta romantico prima maniera, oscuro e tenebroso, sempre imbronciato e oppresso da un indicibile senso di colpa, cede il campo finalmente ad un poeta disincanto, lucido e freddo, dallo sguardo sornionamente ironico sul mondo. In sostanza, grazie ai nostri poeti rinascimentali, il Byron di *Childe Harold* lascia il bozzolo per sempre, ed entra prepotentemente in scena il Byron di *Don Giovanni*.

Del grande capolavoro byroniano qui antologizziamo diversi passaggi dal primo, dal terzo e dal quarto libro. Ci siamo anche permessi una specie di esperimento traduttivo: alternando a una traduzione di tipo tradizionale - quella che ogni lettore si aspetta di trovare a fronte di un'opera scritta nel primo Ottocento - una versione di genere straniante, assolutamente novecentesca, avente come modello il Pound di *Ripostes* e altri poeti persino successivi. Nella convinzione che la poesia, quando è grande come questa di Byron, possa felicemente "passare" anche se cambia apparentemente "pelle", abbandonando gabbie metriche o simil-metriche, e in qualche modo verticalizzandosi.

In questa antologia sono ampiamente testimoniate entrambe le misure stilistiche byroniane. Si passa infatti dai toni cupi e drammatici di *Tenebre*, in cui il mondo intero pare destinato a inaridire sterilmente in un futuro senza la luce del sole (l'impressionante eruzione del vulcano Tambora nelle Indie orientali olandesi del 1815 aveva condannato l'Europa alla cosiddetta estate senza sole del 1816), alle delicatissime *Strofe per musica* o alla deliziosa *Così più non andremo*, rielaborazione byroniana di una canzone popolare scozzese del XVI secolo; e ancora: dalla spietata pur se autoironica *Quando un uomo non deve lottare* (che in pratica giustifica la decisione "finale" del poeta di partire una seconda volta per la Grecia con ben diverso intendimento rispetto alla prima) ai sapidi versi di *Italia contro Inghilterra*, tratti da un'altra opera "veneziana" appartenente alla seconda maniera del poeta: l'eroicomica *Beppo, A Venetian Story*. Qui un marito torna da un lungo viaggio e trova la moglie in compagnia dell'amante... Ma saranno stati i viaggi in oriente, sarà per l'atmosfera molle e permissiva dell'inesauribile carnevale veneziano, fatto sta che - senza sfoghi e senza violenza - il *ménage* diventa *à trois* con evidente soddisfazione di tutte le parti in causa.

Come non riconoscere in questo dettaglio l'acquiescenza dell'anziano conte Guiccioli, l'uomo più potente della Romagna, marito della giovane e irrequieta Teresa Gamba (che chiama "il mio b-i-r-o-n", pronunciandone il nome all'italiana, il suo nuovo cavalier servente)? Un'acquiescenza ancor più sorniona e dongiovannesca se si pensa che, in realtà, la persona sulla quale erano concentrate le attenzioni emotive di Byron era Pietro Gamba, giovanissimo fratello della contessa, ma già rispettato capo carbonaro. Col quale poi il poeta salperà da Genova per l'ultima fatale avventura in Grecia.

A dimostrazione del legame indelebile stabilito da Byron con la nostra cultura e la nostra poesia in quei mesi veneziani si potrebbero portare molti esempi. Per rimanere ai componimenti già citati, si consideri in *Quando un uomo non deve lottare*, composta alla fine del 1820, l'espressione verbale *get knock'd*, retta - come per altro il *think* del verso precedente - dal *let* del terzo verso. Curiosamente simile è una vivace e popolare espressione che, al tempo della traduzione del *Morante Maggiore*, colpì molto Byron. Recita infatti il primo verso della LXIV strofa del I canto del Pulci: "Gli dette sulla testa un gran punzone". E Byron, dopo aver diligentemente tradotto "He gave him such a punch upon the head", osserva: "'A punch on the head', o 'a punch in the head' è precisamente la frase che di frequente usano i nostri pugili, che davvero non si sognerebbero di star parlando *the purest Tuscan*". Per la cronaca aggiungiamo che la palestra di pugilato era il ritrovo londinese prediletto da Byron, sia per l'innocente esercizio fisico, sia per la possibilità di conoscere attraenti *new entries*. Come è noto l'omosessualità ha contribuito molto - di fatto - ad abbattere le classi sociali.

Proprio per questo, Byron - che simpatizzava per Napoleone e detestava i *tories* - non ebbe pietà per il potentissimo Castlereagh, ministro degli esteri di sua maestà e *magna pars* con Metternich al Congresso di Vienna. Quando nel 1822 - disperato per il ricatto che stava subendo da parte di un travestito col quale si era intrattenuto in una casa chiusa - l'arcigno, severissimo e ultraconservatore uomo di stato si tagliò la gola con il rasoio, nel poeta non scattò la solidarietà dell'iniziato, bensì il più feroce *odium politicum*, come l'epigramma qui selezionato testimonia.

Si giunge così all'ultima fase della vita e della scrittura di Byron, dominata dall'infausta spedizione in Grecia del 1823 sul brigantino *Hercules*, con soste all'Elba, a Ponza e a Stromboli, prima di giungere a Itaca. Byron trentacinquenne appariva precocemente invecchiato, perdeva i capelli e lo stato della sua dentatura era alquanto infelice. Tuttavia riuscì ancora a innamorarsi - e perdutamente

- del giovane patriota greco Lukas Chalandritsanos, che seppe sfruttare la sua posizione di capoguarnigione fuggendo con il forziere contenente le paghe dei soldati il giorno stesso della morte del poeta. Tale disperata relazione è l'oggetto poetico della lunga composizione *Oggi compio trentasei anni*, che reca come data di composizione quella dell'ultimo compleanno del poeta, il 22 gennaio 1824.

"E' tempo che questo cuore non si accenda, / poi che ha smesso di accendere altri cuori. / Ma anche se non mi corrisponde, / ho voglia ancora di amare", scrive Byron in una convulsione di sincerità. E con l'immagine della foglia gialla, ripresa da *Don Giovanni*, nella seconda strofa, il poeta scandisce la propria consapevolezza di non essere più in grado di suscitare - perché l'involucro corporeo è ormai appassito - il sentimento amoroso in chi gli sta a cuore. Poi, tra lampi di orgoglio nazionalistico - quasi a simboleggiare un ritorno alle origini britanniche nella consapevolezza del tramonto - si giunge alla chiave interpretativa del componimento: "Distuggi quelle passioni che riaffiorano, / O virilità indegna! Allora / il volto corrucciato o il sorriso della bellezza / ti saranno indifferenti. / Se rimpiangi la tua giovinezza, perché vivi?". A illustrare, se mai ve ne fosse stato bisogno, i due nervi scoperti dell'artista: l'estremo narcisismo come uomo e come poeta; il senso di colpa (oggi parleremmo di omofobia interiorizzata) per le preferenze in campo sessuale. Il primo registrato nella mostruosa bravura raggiunta nell'arte versificatoria: impareggiabile, inarrivabile. Ci provò Auden - altro campione di narcisismo, oltre che sublime poeta - nel Novecento a rivaleggiare con Byron sul piano metrico, ma dovette gettare la spugna.

Il secondo nervo scoperto è invece registrato in una frase-confessione del poeta, freudiana *ante litteram*: "Forse il mio desiderio per i ragazzi è indotto dal fatto che non ho avuto né padre né fratelli?". Solo l'ultimo decennio del Novecento gli avrebbe reso giustizia (almeno nelle società anglosassoni) sancendo che il suo "peccaminoso" desiderio è solo una variante naturale della sessualità umana.

Molti critici ancora ritengono che *Oggi compio trentasei anni* sia l'ultima composizione di Byron. Invece è la prima di un breve ciclo - che potremmo idealmente intitolare *To Lukas*, o meglio *To Luke*, come Byron preferiva chiamare il ragazzo. Altre due poesie vennero infatti scritte nei giorni successivi, ma furono sequestrate dall'esecutore testamentario, che impedì a chiunque di leggerle fino alla sua morte, avvenuta nel 1869. E con i due frammenti *Sono lo scemo dell'amore* e *Sempre di più, sempre di più* si chiude la nostra antologia byroniana. Si potrebbe affermare che richiamino l'andamento di un sonetto shakespeariano, sia nell'intonazione sia nel tema. Più il giovane amato rifiuta col suo cipiglio le profferte amorose del poeta, più il poeta ne è irretito e soffre e gli offre doni. Brevi versi che descrivono perfettamente la disparità delle forze in campo. Il giovane dio stupendo, narciso, cinico e calcolatore; il poeta sfatto, indebolito, vittima dei fantasmi di sempre che stanno per sopraffarlo definitivamente.

Franco Buffoni