



“Malinconica gaiezza”. Lord Byron a Venezia

di GREGORY DOWLING

Ci sono molte ragioni per parlare di Byron a Venezia. La prima è che egli è divenuto una delle numerose leggende della città per la sua vita notoriamente dissoluta, le innumerevoli donne, le baldorie carnevalesche, il palazzo sul Canal Grande corredato di scimmie, cani e volpi e, naturalmente, la storica nuotata dal Lido fino a Santa Croce, o la consuetudine di tornare a casa dalle *conversazioni* a nuoto, sospingendo una candela collocata su una tavoletta. La seconda ragione è che la sua permanenza qui è stata importante non solo per il mito byroniano ma anche per il mito veneziano: ha infatti contribuito a formare un certo modo di percepire la città. Perfino Ruskin riconobbe di dovere molto a Byron. Ma c'è anche un'ulteriore ragione che ai fini letterari è senza dubbio la più importante: Venezia è stata cruciale per lo sviluppo della sua poesia.

Byron giunse a Venezia nel novembre del 1816 avendo lasciato l'Inghilterra nell'aprile dello stesso anno dopo la fine del suo matrimonio durato un anno appena e dopo la nascita della figlia Ada. Aveva abbandonato il suo paese sotto il peso di scandali e dicerie sulla sua vita matrimoniale e extra-matrimoniale, soprattutto sulla presunta relazione con la sorellastra Augusta. Fino a quella separazione era stato la mascotte dei salotti inglesi. Nella Londra alla moda aveva goduto di uno status sociale simile a quello di una pop star dei giorni nostri: dopo la pubblicazione dei primi due canti di *Childe Harold's Pilgrimage* nel 1812, per usare le sue stesse parole, “si svegliò e scoprì di essere famoso”. Dopo *Childe Harold* pubblicò una serie di racconti orientali in versi, tutti ispirati ai suoi viaggi giovanili in Grecia e nel vicino Oriente, e tutti divenuti immediati best-sellers (*The Corsair* aveva venduto 10.000 copie il giorno della pubblicazione). Gli scandali associati al suo nome – come ad esempio la focosa relazione che ebbe con Caroline Lamb, che tra l'altro lo minacciò con un coltello ad un ballo, si travestì da paggetto per fargli visita, gli inviò una lettera contenente un ciuffo di peli pubici -

erano considerati scandali “accettabili”, che avevano contribuito ad accrescere il suo mito. Ma ad un tratto Lord Byron si accorse di aver oltrepassato il limite della rispettabilità e scoprì di essere snobbato dalla società londinese. Come scrisse in seguito: “hanno fatto di me, mio malgrado, una sorta di idolo popolare e, senza ragione né giudizio che non fosse il capriccio del loro Buon Divertimento, hanno fatto precipitare l'immagine dal suo piedistallo”.

Si recò in Belgio, visitò i luoghi della Battaglia di Waterloo, sui quali in seguito scrisse versi famosi, quindi trascorse l'estate a Ginevra in compagnia di Shelley, Mary Godwin (divenuta più tardi Mary Shelley che in Svizzera concepì l'idea di *Frankenstein*) e la sorellastra di Mary Godwin, Claire Clairmont, che era già in attesa della seconda figlia di Byron a cui verrà dato inappropriatamente il nome di Allegra. Infine, nel mese di ottobre con il suo compagno di università, John Cam Hobhouse, partì per l'Italia con destinazione finale Venezia. La fitta corrispondenza epistolare di Byron con i suoi amici in Inghilterra ci offre un'idea chiara di come egli avesse reagito alla città. In una lettera datata 17 novembre 1816, indirizzata al poeta irlandese Thomas Moore (che diverrà in seguito il biografo di Byron), scrisse:

L'altro giorno ti ho scritto da Verona una lettera sui miei progressi da queste parti; spero la riceverai. Mi ricordo che circa tre anni fa ... mi dicevi di aver ricevuto dal nostro comune amico Sam una lettera datata “a bordo della sua gondola”. La mia gondola, in questo momento, mi attende ormeggiata nel canale, ma io preferisco scriverti da casa, perché è autunno – un autunno più che mai inglese. È mia intenzione rimanere a Venezia durante l'inverno, probabilmente perché, dopo l'Oriente, è sempre stata l'isola più verde della mia fantasia. E non mi ha deluso, anche se i segni evidenti della sua decadenza, a quanto pare, producono tale effetto sugli altri. Ma io sono stato troppo a lungo a contatto con le rovine perché la desolazione possa rattristarmi.

† *Ritratto di Lord Byron, artista sconosciuto, Atene, Museo della città di Atene*



Joseph Mallord William Turner, Temporale a Venezia, 1840, Londra, British Museum

Questo è un tipico esempio dello stile sciolto e colloquiale delle sue lettere. “Preferisco scriverti da casa” è un tipico esempio di come Byron sgonfia la pretenziosità: una nota di realismo umoristico che sottende le sue poesie più belle, e che si accosta con naturalezza al romanticismo della frase “l’isola più verde della mia immaginazione”.

In una lettera al suo editore John Murray, otto giorni dopo, scrisse:

Venezia mi piace tanto quanto mi aspettavo, e mi aspettavo molto. È uno di quei luoghi che conosco prima di vederli, e che più mi ha stregato, dopo l’Oriente. Amo la malinconica gaiezza delle gondole e il silenzio dei canali. Non mi dispiace perfino l’evidente decadimento della città, anche se rimpiango la singolarità delle sue usanze scomparse; ne sopravvivono ancora, tuttavia; sta per arrivare anche il carnevale. San Marco, ma in realtà tutta quanta Venezia, di notte specialmente è pieno di vita. I teatri non sono aperti fino alle *nove*, e la gente vi arriva ancora più tardi. Tutto ciò è di mio gusto; ma ai vostri nostalgici compatrioti manca per lo più il fracasso delle vetture da nolo senza il quale non riescono a dormire. Ho preso in affitto ottime stanze in una casa privata: incontro a volte quelli che vi abitano [...]; mi sono trovato una gondola; leggo un po’ e fortunatamente tempo fa ho imparato a parlare italiano (con disinvoltura più che con correttezza). Così, per curiosità, studio il dialetto *veneziano*, ingenuo, tenero, curioso, e niente affatto classico; [...] mi sono innamorato, il che, salvo cadere in canale (e sarebbe inutile perché so nuotare) è la cosa migliore (o peggiore) che potessi fare. Sono quindi innamorato

– follemente; [...] la mia divinità è [...] la moglie di un “mercante di Venezia” [...] carina come una cerbiatta [...]. Ma il suo grande merito è l’aver scoperto il mio, e non c’è niente di più gradevole dell’intuizione.

“La malinconica gaiezza delle gondole” è una frase piacevolmente allitterativa nell’originale (“*The gloomy gaiety of the gondolas*”) e dice molto sull’attrazione che Venezia esercitava su di lui: quando scrisse il quarto Canto di *Childe Harold’s Pilgrimage* l’enfasi era posta sulla malinconia, ma nelle sue poesie più belle fa emergere anche la gaiezza. La “malinconia” era il sentimento con cui la maggior parte dei suoi lettori lo identificava. Ma certamente i suoi amici sapevano che la sua poesia era molto più complessa.

Nel 1816 Venezia era una città in rapido declino: era sottoposta al dominio austriaco e i giorni splendidi della Serenissima erano un ricordo lontano. Byron era felice di trovarsi in un luogo abbastanza periferico: infatti aveva scelto Venezia perché aveva di gran lunga meno visitatori inglesi di Firenze o Roma, pur mantenendo una certa atmosfera cosmopolita.

La decadenza del luogo gli offriva una sorta di malinconica gratificazione e, tuttavia, come dimostrano le lettere sopra citate, la vita mondana della città era sufficiente a renderlo felice. Ma soprattutto apprezzava gli atteggiamenti disinvolti del luogo, particolarmente riguardo alle questioni di cuore (e non solo di cuore).

La sua “Dea”, Marianna Segati, ovvero la moglie del padrone di casa (aveva affittato un appartamento in Frezzeria, dietro San Marco), fu il primo di una numerosa serie di legami; come scrisse in un’altra lettera:

La morale corrente qui è più o meno la stessa che al tempo dei Dogi; una donna è virtuosa (secondo la regola) quando si limita a suo marito e ad un amante; quelle che ne hanno due, tre, o più, sono un po’ *sregolate*; ma solo di quelle che sono disponibili indiscriminatamente, e si mettono in relazioni di bassa lega ... si pensa che offendano il decoro coniugale.

Non vi è dubbio che trovasse piacevole il contrasto con l’Inghilterra, “la ristretta piccola isola”, come gli piaceva chiamarla. Iniziò scegliendosi una donna del tutto diversa da sua moglie, la “Principessa dei parallelogrammi”, come la definiva, riferendosi alla sua passione per la matematica. Annabella Milbanke

aveva sposato Byron con il proposito di trasformarlo e per un certo periodo egli aveva sentito il bisogno di una trasformazione, o per lo meno di una vita più tranquilla di quella vissuta con Caroline Lamb. Senonché le buone intenzioni non sono mai una buona ricetta per un matrimonio riuscito.

Tuttavia ciò che lo ferì maggiormente dopo la separazione fu l'atteggiamento rigido di Lady Byron e della sua famiglia e il rifiuto assoluto a giungere a un compromesso. Uno dei più grandi talenti di Byron fu la sua capacità di comporre i contrasti; nelle lettere troviamo numerosi e toccanti esempi della sua abilità a riappacificarsi con amici che ritenevano di essere stati insultati o offesi. Pertanto fu per lui sorprendente incontrare una simile ostinazione in risposta alle sue amichevoli aperture. Così a Venezia rispose a caldo: reagì per istinto, scegliendosi una donna dal temperamento e dagli appetiti passionali, sfruttando la facilità senza ipocrisia con cui ciò si poteva fare. Scrisse: "Posso tollerare qualsiasi cosa tranne un animale dal sangue freddo come Miss Milbanke".

Non solo lo divertiva il contrasto rispetto a sua moglie e all'Inghilterra, ma amava l'idea del contrasto di per sé, come nella frase sopra citata, "gloomy gaiety". Lo affascinava l'Italia in quanto paese cattolico: il modo in cui riti apparentemente pagani come le feste di Carnevale fossero perfettamente conciliabili con la pietà, senza l'ipocrisia dell'Inghilterra. Di una sua successiva amante scrisse: "Era molto devota, faceva il segno della croce se sentiva suonare la campana della preghiera, perfino quando quella cerimonia era in contrasto con ciò che stava facendo in quel momento".

Lo stesso Byron visse a Venezia una vita di contrasti:



Byron nella Biblioteca dei Padri Mechitaristi nell'isola di San Lazzaro

prendeva parte con entusiasmo alle celebrazioni notturne del Carnevale (allora iniziavano a Natale), come pure passava spesso la giornata nell'isola di San Lazzaro, studiando l'armeno con i monaci. Disse: "Mi rendevo conto che la mia mente aveva bisogno di qualcosa di duro su cui spaccarsi...". Inoltre era un modo per tenersi in contatto con il tanto amato Oriente. I monaci nutrivano un grande rispetto per lui e tuttora sono fieri di quella relazione. Continuava a leggere e a scrivere, spesso al ritorno dal teatro o da una festa e concludeva molte delle sue lettere agli amici annunciando l'alba.

Non è sorprendente che, a conclusione delle feste di Carnevale nella città, Byron si trovasse leggermente debilitato. Espresse la sua stanchezza in una graziosa poesia che inviò per lettera a Thomas Moore:

Così noi non andremo più vagando
Tanto tardi nella notte, anche se ancora
Come sempre ama il cuore e come sempre
Splende la luna.

Perché la spada consuma il fodero,
E dall'anima il petto è consumato;
Deve aver posa il cuore per rivivere
E riposare amore.

Benché la notte sia fatta per amare
E troppo presto il giorno ritorni,
Pure noi non andremo più vagando
Al lume della luna.¹

Dopo il Carnevale raggiunse il suo amico Hobhouse a Roma. Questo viaggio aveva lo scopo di raccogliere materiale per il quarto Canto del *Childe*



Byron nell'isola di San Lazzaro

Harold's Pilgrimage, interamente ambientato in Italia. *Childe Harold*, come già accennato, è il poema che lo aveva reso famoso: i primi due canti pubblicati nel 1812, descrivono i viaggi di un giovane prematuramente stanco del mondo: Harold, che in una precedente versione si chiamava più candidamente Burun. In quest'opera fissò una volta per tutte l'immagine dell'eroe byroniano, descritto in modo memorabile da Thomas Macaulay come "un uomo orgoglioso, lunatico, cinico, con un bagliore di sfida nello sguardo e pieno di tristezza nel cuore, sprezzante del genere umano, implacabile nella vendetta e tuttavia capace di profondo e intenso affetto". Con quest'ultima qualità, di fatto, implorava di esser assediato da tutte le signore londinesi d'animo generoso, convinto che potessero "redimerlo". E sfortunatamente Lady Byron lo sposò con questa convinzione.

L'eroe byroniano deriva in definitiva dal Satana del *Paradiso Perduto* di Milton, e presenta molti legami con varie figure demoniache del romanzo gotico. Dopo Byron, la tradizione è continuata con personaggi come Heathcliff, Rochester e, nel XX secolo, Lawrence d' Arabia, Hemingway, James Dean – oppure per arrivare ai giorni nostri, Eminem. Nella vicenda personale di Byron ci sono elementi che spiegano come sia giunto a creare il suo mito: ad esempio, l'ossessione per il suo piede deforme che vedeva come una sorta di marchio di dannazione, il marchio di Caino, oppure la percezione di sé come di un perpetuo estraneo. Oltre al piede, c'era il fatto che aveva inaspettatamente ereditato il suo titolo all'età di dieci anni e fu così catapultato da un ambiente borghese scozzese a Harrow e nell'alta società inglese.

Tuttavia, è doveroso precisare che Byron, paradossalmente, non era "byronico", ovvero il byronismo era solo un aspetto del suo carattere e, dal punto di vista del valore letterario, non certo il più interessante o il più importante. È ciò che lo rese famoso e fu estremamente importante per l'influsso che esercitò: basti pensare all'enorme produzione musicale ispirata ai temi byroniani: Verdi, Berlioz, Schumann, Tchaikovsky, scrissero tutti grandi composizioni sulle sue opere. Tuttavia, rimane il fatto che nei poemi come *Childe Harold*, Byron non esprimeva tutto se stesso. Byron giunse a riconoscerlo definendo i suoi racconti in versi come opere che "avevano corrotto il gusto collettivo". Proprio a Venezia iniziò a sentire la necessità di esprimere tutto se stesso e trovò il mezzo poetico

per raggiungere questo obiettivo.

Tuttavia, all'inizio dei suoi viaggi non era ancora pronto per un cambiamento così radicale, né per quanto riguardava le sue abitudini letterarie né le aspettative dei suoi lettori. Al momento di lasciare l'Inghilterra Byron sapeva che per mantenere il suo pubblico inglese bisognava continuare a produrre ciò che aveva già dimostrato di apprezzare. Pertanto, come un produttore cinematografico contemporaneo di Hollywood, Byron si affidò al trucco del "comeback" – ovvero "*Childe Harold 3*". Pubblicò il terzo canto del *Childe Harold's Pilgrimage* nel 1816, prima del suo arrivo a Venezia; in esso raccontava i suoi viaggi attraverso il Belgio e lungo il Reno fino alla Svizzera. Sul terzo Canto scrisse a Moore:

Sono contento che ti piaccia; è una bella, lunga tirata di desolazione poetica ... Sono quasi impazzito nel periodo in cui l'ho composto, tra metafisica, montagne, laghi, amori eterni e pensieri ineffabili e l'incubo dei miei delitti. Più di una volta mi sarei sparato un colpo, se non avessi pensato che avrei fatto un piacere a mia suocera.

E ora, dopo il suo viaggio a Roma, che includeva la visita ad Arquà, Ferrara e Firenze, iniziò il quarto Canto. Diede inizio ai lavori nella sua residenza estiva di La Mira, sul fiume Brenta, in un grande palazzo. Il Canto si apre, naturalmente, con una visione di Venezia:

Stetti a Venezia sul Ponte dei Sospiri – da una parte un palazzo, dall'altra una prigione. Vidi i suoi edifici sorgere dalle onde come al tocco della bacchetta del mago; mille anni stendono attorno a me le loro ali nebulose, ed una gloria morente sorride sui tempi lontani allorché tante terre soggetteolgevano lo sguardo verso le marmoree moli dell'alato Leone, ove Venezia sedeva nella sua pompa, troneggiante sulle sue cento isole! ²

In queste parole, che esprimono in prosa lo spirito dei versi originali, emerge un piccolo ma significativo problema. Per ottenere la vista di cui parla, avrebbe dovuto sostare sul ponte della Paglia, davanti al ponte dei Sospiri; tuttavia, per rendere suggestiva l'immagine, era ovviamente più efficace piazzarsi come narratore sul ponte dei Sospiri. Per la verità, l'intera poesia può essere in sintesi considerata un sospiro prolungato. L'enfasi è incentrata sulla fine della gloria della città. Byron

non è interessato alla vita presente, ma al suo passato e ai suoi legami letterari. Come afferma nella quarta strofa, la sua Venezia è interamente una Venezia dell'immaginazione, precisamente dell'immaginazione letteraria:

Il nostro è un trofeo che non si sgretolerà col Rialto;
Shylock ed il Moro e Pierre non possono essere
distrutti o consunti – chiavi di volta dell'arco! Anche
se nulla più fosse, per noi la solitaria costa sarebbe
ripopolata.³

Questa Venezia – la Venezia di Shakespeare e Otway (Pierre è un personaggio della tragedia *Venice Preserved* di Otway) – non è la città che Byron descrive nelle sue lettere dell'epoca, un luogo con una sua vita di società triviale ma tuttavia vitale. Come Rosella Mamoli Zorzi ha scritto di un altro autore, egli “aveva creato la sua Venezia letteraria [...] in qualche modo aggirando la città vera così come l'aveva vista”. La città descritta nel poema è un ambiente puramente immaginario fatto di incanto e di intrigo, di splendore e di morte (“*A palace and a prison on each hand*”). In seguito attingerà a questa stessa tradizione letteraria per comporre i suoi drammi veneziani, *Marino Faliero* e *I Due Foscari*. Infatti, in *I due Foscari*, l'azione si svolge quasi interamente all'interno del Palazzo Ducale che è al contempo una prigione e un palazzo. Questi due lavori raggiungeranno una forma più memorabile come opere liriche (rispettivamente di Donizetti e di Verdi).

Nel *Childe Harold*, Byron ha creato la versione ottocentesca della città, che influenzerà tutti i visitatori successivi: Ruskin, Dickens, James, Proust, Thomas Mann, per non dire di tutti i visitatori meno noti che vi giungevano con il Baedeker in una mano e *Childe Harold* nell'altra. (A quanto pare lo stesso Baedeker fu influenzato da *Childe Harold*.) Tuttavia lo stesso Byron si era ispirato a precedenti interpretazioni letterarie della città. Un chiaro esempio è evidente nei primi versi che richiamano la descrizione fatta da Anne Radcliffe che non aveva mai visitato la città. In *The Mysteries of Udolpho* ella aveva scritto che “le terrazze, coronate con drappi leggeri eppure maestosi... sembravano tratte dall'oceano con la bacchetta magica di un incantatore, più che dalle mani di un mortale”. In tal modo una visione irrealistica della città – la città smaterializzata e inabitata, nella definizione di Tony Tanner – diede origine ad un'altra città, da cui derivano innumerevoli altre.

Tuttavia, già durante la stesura del *Childe Harold*, ebbe l'ispirazione per un'altra opera che avrebbe dato una visione completamente diversa di Venezia. Durante la permanenza a La Mira con la sua amante Marianna Segati, sopraggiunse il marito di questa, non già per far visita alla moglie, ma perché egli stesso aveva un'amante che abitava nelle vicinanze. Durante l'incontro raccontò a Byron un pettegolezzo del momento che lo divertì molto poiché stigmatizzava gli atteggiamenti morali di Venezia. Era la storia di una donna che aveva perduto il marito in mare e si era presa un *amoroso* o *cavalier servente*. Alcuni anni dopo un turco si presentò a lei e rivelò di essere il marito, proponendole tre possibilità: “O lasci il tuo amoroso e vieni con me, o resti con il tuo amoroso, oppure accetti una buona



William Etty, Ponte dei sospiri, 1833-1835, York City Art Gallery

uscita e vivi da sola". La donna non aveva ancora preso una decisione. Byron accolse l'aneddoto come lo schema per un nuovo racconto in versi – un racconto che era quasi il contrario dei suoi racconti in versi precedenti, drammi della gelosia e della passione che avvenivano tra cristiani e turchi. In questo nuovo racconto, la donna, Laura, dopo un attimo di sorpresa alla vista del marito, ordina che venga servito il caffè ed esclama:

[...] Beppo! Come
ti chiami da pagano? Mamma mia!
Che barba lunga ti è cresciuta! E come
Hai potuto star via per tanto tempo?
Ti rendi conto che non è carino?

E adesso sei *davvero, proprio* un turco?
Ti sei sposato con qualche altra donna?
E vero che mangiate con le dita?
Questo scialle è il più bello... te lo giuro!
Me lo regali? Dicono che i turchi
non mangiano maiale. E come hai fatto
per tutti questi anni... Santo cielo!
Chi ha mai visto una faccia tanto gialla?
Sei sicuro che il fegato funziona?⁴

Alla fine tutti e tre si accasarono insieme e vissero felici e contenti. Era una storia della Venezia contemporanea e dei suoi veri abitanti. Ma più del contenuto era importante la maniera del racconto: Byron aveva finalmente trovato una forma poetica che gli permetteva di esprimere tutto se stesso – e la trovò nell' *ottava rima* italiana, usata da Tasso, da Ariosto e da Pulci. Secondo quanto racconta lo stesso Byron, egli ne colse le potenzialità come mezzo poetico per la lingua inglese, durante la lettura di un'opera di uno scrittore contemporaneo, John Hookman Frere, *The Monks and the Giants*. L'ottava rima non era del tutto sconosciuta nella letteratura inglese ed era stata usata da alcuni scrittori elisabettiani, ma sia Frere che Byron ebbero la capacità di usarla in una maniera più italiana, almeno da un punto di vista tecnico.

Hai mai visto una gondola? Ho paura
Di no: te la descrivo fedelmente.
E una tipica barca lunga e chiusa,
leggera ma compatta, a prua intagliata;
due cosiddetti gondolieri ai remi,
guizza e nereggia sopra l'acqua, e pare
una bara inchiodata a una canoa,

che non lascia filtrare un suono o un gesto.
Se ne vanno su e giù per i canali,
sfrecciando sotto il ponte di Rialto,
lente o veloci, di notte e di giorno.
Si assembrano in attesa, a foschi grappoli,
sotto i teatri, in livree brune a lutto:
ma il lutto non le tocca, e spesso portano
scherzi e risate, come le carrozze
dei dolenti, finito il funerale.⁵

La differenza tra questi versi e quelli di *Childe Harold* non sta solo nel tono, ma anche nella qualità dell'osservazione. Si ha a prima vista la sensazione che questi versi siano stati scritti da qualcuno che ha davvero osservato una gondola e non che ne avesse semplicemente sentito parlare. Il paragone tra una gondola e una bara non è affatto originale, tuttavia Byron aggiunge a questa similitudine un tocco personale introducendo nei versi finali in rima l'elemento dell'allusione sessuale, oltre al gioco di parole che deriva dall'accostamento dei termini "*funeral*" e "*fun*".

Si potrebbe dire che la gondola è un simbolo efficace per la stessa strofa in ottava rima: anch'essa infatti, in mano a Byron, è "*built lightly, but compactly*", e sebbene tratti di argomenti seri può anche "*contain a deal of fun*". Può essere sia "*swift or slow*", può narrare azioni come fermarsi per loquaci digressioni.

Byron non aveva mai trovato una forma che si adattasse al suo genio. Nei suoi racconti in versi usava tetrametri in rima, che gli consentivano di creare agili storie di azione, ma che non gli davano l'opportunità di esplorare altri ambiti. *Childe Harold* è scritto in un'intricata stanza Spenseriana che forse gli consentiva un'eccessiva meditazione e lo incoraggiava a indulgere in uno stile declamatorio artificiale. Nelle opere satiriche giovanili aveva usato la rima eroica della poesia di Pope, ma questa forma richiedeva una capacità di concentrazione e di concisione che Byron non possedeva. Come dimostrano le lettere, il tono naturale era espansivo, colloquiale e sciolto; nell'ottava rima trovò finalmente una forma che gli consentiva di trasferire questo tono informale dalle lettere alle poesie. Il poeta Auden ha dimostrato che sono stati appunto i limiti della forma a stimolare Byron. L'ottava rima non è affatto facile da usare in inglese, poiché la lingua inglese offre meno rime dell'italiano: è spesso necessario ricorrere a notevoli riempitivi per creare la rima. Byron trasforma questo limite in un pregio, cogliendo ogni opportunità per introdurre

digressioni, per esprimere commenti personali sull'Italia, sul clima e sulla gente. Insomma egli dialoga con il lettore. E così, sebbene non usi la forma che Pope – il suo grande idolo – aveva usato, riesce a creare un poema che possiede tutte le virtù che ammirava nella poesia di Pope, un poema sulla società, sulla gente reale, le sue relazioni e i suoi comportamenti. (Come scrisse in una lettera: “Odio ciò che è solo finzione”.) Particolarmente importante è l'uso, ispirato alla lingua italiana, di frequenti rime femminili (o polisillabiche) e versi endecasillabi. Così riesce a far sembrare libera e agevole questa forma, tecnicamente così rigida.

Byron tornò a Venezia e si trasferì a palazzo Mocenigo sul Canal Grande. Qui mise su casa con una nuova amante che aveva conosciuto a Mira, Margarita Cogni, moglie di un fornaio che descrisse come “adatta a generare gladiatori” e “alta ed energica come una Pitonessa (sacerdotessa di Apollo)”. Questa signora, “la Fornarina”, presto prese in pugno la casa – con le quattordici persone di servizio, le scimmie, i cani e le volpi – e anche la figlia illegittima, Allegra, che era stata riportata a lui da Shelley. Effettivamente Allegra era l'unica persona della casa, a parte Byron, che voleva davvero bene a questa travolgente signora, “selvaggia come una strega e feroce come un demone”.

Quando divenne troppo ingovernabile, facendo tremare di paura la servitù, Byron le disse di andarsene; lei se ne andò, ma tornò il giorno dopo sfondando una porta a vetri e minacciandolo con un coltello; alla fine venne disarmata e messa su una gondola, dalla quale immediatamente balzò nell'acqua del Canal Grande. Il tutto nello stile di Caroline Lamb, come disse Byron. Venne recuperata, rianimata e spedita a casa, per l'ultima volta. Fu da allora che Byron si lasciò davvero andare – scandalizzando persino Shelley, che pure era uno spirito libero – come scrisse in una lettera a Hobhouse: “Quello che guadagno col mio cervello – lo spenderò per i miei lombi finché avrò ancora un testicolo o un testicolo. Non vivrò a lungo e per questa ragione devo vivere finché posso. Insomma, che Murray sborsi e che io riceva ‘prima che scenda la Notte’”. Continuò questa vita finché, come disse lui stesso, “stanco di concubinage promiscuo” finalmente si innamorò della giovane contessa Teresa Guiccioli – in apparenza seriamente; ella sarebbe stata “il suo ultimo affetto”, al quale restò fedele davvero. Alla fine si stancò di Venezia – o piuttosto del tipo di

vita che qui aveva condotto. Durante un viaggio a Ravenna (dove viveva Teresa Guiccioli), raccontò di aver notato una pietra tombale con queste semplici parole: “Martini Luigi implora pace” e scrisse al suo amico Richard Hoppner, console inglese a Venezia: “Se verrò sepolto nel cimitero del Lido – finché ci sei tu – fai che io abbia come epitaffio “implora pace” e nient'altro”.

Comunque pur essendo febbrilmente coinvolto in ardenti storie d'amore si apprestava ad iniziare il suo capolavoro letterario: *Don Juan*. Vi continuerà a lavorare fino alla morte e si tratta di una delle opere più originali e affascinanti del Romanticismo: come disse Auden, è il solo poema lungo che non annoia mai.

Non c'è spazio ora per descrivere questo lavoro nel dettaglio – ma una cosa che forse va detta è che, nonostante ciò che ci si potrebbe aspettare da Byron e dalla vita che conduceva in quel periodo, il suo *Don Juan* non è il satanico amante-padrone della leggenda, ma un giovane innocente, che viene sedotto più che sedurre. Se c'è un libertino nel poema è Byron, il narratore, che è assolutamente libero e “licenzioso” nell'uso dell'inglese, sperimentando tutte le combinazioni possibili, se così si può dire. O, per metterla in altro modo, in questo poema Byron si è lasciato dietro le spalle il *Byronic hero* per mostrare un tipo di eroismo diverso, più vistoso: quello dell'audace creatore di rime:

But oh ye lords of ladies intellectual
Inform us truly, have they not henpecked you all?⁶

(Ma voi che siete a donne intellettuali maritati,
Dite il vero: non venite da loro maltrattati?)

Beppo si era dimostrato un primo esperimento di successo riguardo al nuovo stile e Byron era deciso a tentare questo stesso stile su scala più ambiziosa. In *Beppo* aveva trovato il suo metodo, la sua voce e si ostinò nello sforzo con effetti gloriosi nel *Don Juan*. Uso la parola “ostinarsi” perché dovette scrivere a dispetto di continue resistenze da parte degli amici – compreso il suo fino ad allora fedele editore Murray – che cercarono tutti di farlo desistere, scoraggiati da ciò che vedevano come una nota scandalosa nell'opera. Ma Byron sapeva, senza alcun dubbio, che *Don Juan* era migliore di ogni altra opera che egli avesse mai scritto prima. Probabilmente i migliori commenti mai espressi su questo lavoro sono i suoi: “Confessa... ciò che è

sublime in questa scrittura è la vita. E non è forse questo che conta? ". E aggiunge: "Insomma amico mio, l'anima di questa scrittura è la sua licenza...". Nel *Don Juan* Byron creò uno stile di poesia completamente nuovo; la grandezza del poema sta nella sua struttura sciolta, la sua prontezza ad accomodare ogni materiale: passa dalla tragedia alla commedia, dall'epica alla farsa, dalla satira al racconto. Per citare solo un piccolo esempio della varietà di tono: nel secondo Canto, durante la scena d'amore più toccante del poema, tra Juan e Haidée, Byron si preoccupa di descrivere la cameriera di Haidée sullo sfondo, che sta preparando la colazione: così "Juan dopo un bagno in mare tornava sempre dal caffè e da Haidée". Byron non introduce il caffè con l'intenzione di allontanare cinicamente la realtà dell'amore; sottolinea invece che la vita consiste in tutte due le cose, forti emozioni e... caffè. Aveva trovato una forma che gli permetteva di includerle entrambe. È chiaro che non potremmo immaginare Childe Harold o il Corsaro che sorseggiano una tazza di caffè. Il suo editore, per quanto lo riguardava, aveva ragione: l'opera fu considerata scandalosa in Inghilterra; agli ammiratori di Byron non piacque e alla fine non la acquistarono. Ma a Venezia Byron era abbastanza lontano da non preoccuparsene. La storia della pubblicazione del *Don Juan* è in effetti molto interessante; come ha dimostrato William St Clair, le prime costose edizioni che fece uscire Murray furono un fallimento; il che significa che i ricchi lettori che avevano acquistato i suoi precedenti poemi non furono divertiti dal *Don Juan*, il quale comunque in seguito uscì in un certo numero di edizioni pirata – favorite dal fatto che nel 1823 una corte fece ingiunzione contro uno di questi editori pirata adducendo che *Don Juan* era un lavoro così immorale che non poteva essere protetto dalla legge. L'effetto di questa ordinanza, per dirlo con William St Clair, fu "splendidamente perverso": si calcola che in dieci anni *Don Juan* abbia venduto oltre 150.000 copie. Byron aveva perduto i lettori "eleganti", ma aveva guadagnato un pubblico completamente nuovo. Per quanto riguarda la moralità del poema, Byron stesso ebbe a dire: "Affermo che è il più morale dei poemi – ma se la gente questa morale non la scopre è colpa sua, non mia". E aveva ragione: *Don Juan* è un poema che elogia l'onestà – e, cosa più importante, la tolleranza. Vi sono dei momenti di satira, ma il tono generale non è di giudizio: c'è interesse a comprendere il comportamento umano e

grande partecipazione immaginativa poiché Byron riesce sempre a vedere i due lati delle questioni. Ecco perché oggi è più rilevante che mai – i suoi passi sulla crudeltà della guerra, ad esempio, non hanno perso nulla della loro forza: "La guerra è l'arte di schizzare cervelli, di spaccare trachee". La lingua italiana ha aperto nuove possibilità per Byron; la letteratura italiana gli ha fornito forme e tecniche nuove. Ma è stata forse proprio Venezia, questa città estremamente paradossale con la sua "malinconica gaiezza", "divertimenti" e "funerali", splendore e decadenza, che ha procurato il più forte stimolo immaginativo al suo genio. Qualcuno ha detto che la Serenissima è la musa di *Don Juan*. Io penso che sia giusto concludere affermando che a Venezia Byron da poeta alla moda è diventato uno splendido poeta⁷.

¹ "So we'll go no more a roving / So late into the night, / Though the heart be still as loving, / And the moon be still as bright. / For the sword outwears its sheath, / And the heart must pause to breathe, / And Love itself have rest. / Though the night was made for loving, / And the day returns too soon, / Yet we'll go no more a roving / By the light of the moon" (*So We'll Go No More A-Roving*).

² "I stood in Venice, on the Bridge of Sighs, / A palace and a prison on each end: / I saw from out the wave her structures rise / As from the stroke of the enchanter's wand: / A thousand years their cloudy wings expand / Around me, and a dying Glory smiles / O'er the far times, when many a subject land / Looked to the winged Lion's marble piles, / Where Venice sate in state, throned on her thousand isles!" (*Childe Harold*, IV, 1).

³ "Ours is a trophy which will not decay / With the Rialto; Shylock and the Moor, / And Pierre, cannot be swept or worn away - / The keystones of the arch! though they were o'er, / For us repeopled were the solitary shore" (*Childe Harold*, IV, 4).

⁴ "Beppo! what's your pagan name? / Bless me! your beard is of amazing growth! / And how came you to keep away so long? / Are you not sensible 'twas very wrong? / And are you really, truly, now a Turk? / With any other women did you wive? Is 't true they use their fingers for a fork? / Well, that's the prettiest shawl – as I'm alive! / You'll give it me? They say you eat no pork. / And how so many years did you contrive / To – Bless me! Did I ever? No, I never / Saw a man grown so yellow! How's your liver?" (*Beppo*, 91-92).

⁵ "Didst ever see a Gondola? For fear / You should not, I'll describe it exactly: / 'Tis a long cover'd boat that's common here, / Carved at the prow, built lightly, but compactly, / Row'd by two rowers, each call'd 'Gondolier.' / It glides along the water looking blackly, / Just like a coffin clapt in a canoe, / Where none can make out what you say or do. / And up and down the long canals they go, / And under the Rialto shoot along, / By night and day, all paces, swift or slow, / And round the theatres, a sable throng, / They wait in their dusk livery of woe, - / But not to them do woeful things belong, / For sometimes they contain a deal of fun, / Like mourning coaches when the funeral's done" (*Beppo*, 19-20).

⁶ I corsivi, ad indicare l'arditezza della rima, sono miei.

⁷ Le traduzioni da Byron sono, nell'ordine, di D. Fink, E. Mazzarotto, C. Dapino, A. Ricci, Ludovica Koch, Gregory Dowling.