

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI SUL RINASCIMENTO

**AUTOBIOGRAFIA
E
FILOSOFIA**

L'ESPERIENZA DI GIORDANO BRUNO

ATTI DEL CONVEGNO
(Trento, 18-20 maggio 2000)

a cura di
NESTORE PIRILLO



ROMA 2003
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI SUL RINASCIMENTO

AUTOBIOGRAFIA
E
FILOSOFIA

L'ESPERIENZA DI GIORDANO BRUNO

ATTI DEL CONVEGNO
(Trento, 18-20 maggio 2000)

a cura di
NESTORE PIRILLO



ROMA 2003
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Volume pubblicato con il contributo
di un finanziamento MURST (40%).

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00186 Roma - Via Lancellotti, 18
Tel. 06.68.80.65.56 - Fax 06.68.80.66.40
e-mail: edi.storialett@tiscalinet.it
www.weeb.it/edistorialett

*a Paolo Prodi
per il suo settantesimo compleanno*

SOMMARIO

NESTORE PIRILLO		
<i>Introduzione al convegno</i>	p.	XIII

PRIMA SESSIONE L'esperienza di Giordano Bruno. Autobiografia, religione e filosofia nel Cinquecento

MICHELE CILIBERTO		
<i>Introduzione alla prima sessione</i>	»	3
SIMONETTA BASSI		
<i>Immagini di Bruno 'mago'</i>	»	7
ANGELIKA BÖNKER-VALLON		
<i>«Non disputo per amor della vittoria per se stessa». Presentazione autobiografica, metodo filosofico ed etica nel De l'infinito di Giordano Bruno</i>	»	21
NICOLETTA TIRINNANZI		
<i>«Materia prima» e «scala della natura»: dalla Lampas triginta statuarum alle opere magiche</i>	»	37
ELISABETTA SCAPPARONE		
<i>Magia, politica e filosofia dell'amore nel De vinculis</i>	»	53
FABRIZIO MEROI		
<i>Il vasaio e l'argilla. Bruno e l'epistolario paolino</i>	»	69
FRANCA TOMIZZA		
<i>Autoritratti bruniani</i>	»	87

SECONDA SESSIONE

Da Bruno a Vico.

Il tribunale della coscienza e l'io moderno

PAOLO PRODI	
<i>Introduzione alla seconda sessione</i>	p. 123
DIEGO QUAGLIONI	
<i>Il processo e l'autodifesa</i>	» 127
GIUSEPPE CACCIATORE	
<i>Vico e Bruno</i>	» 147
ENRICO NUZZO	
<i>Gli occultamenti dell'io' e il tempo della guerra. La Vita di D. Andrea Cantelmo di Leonardo di Capua</i>	» 163
MIRIAM TURRINI	
<i>Giordano Bruno e il sapere della coscienza tra i domenicani nella seconda metà del Cinquecento</i>	» 231
LEEN SPRUIT	
<i>La psicologia di Bruno nel processo</i>	» 263
MAURIZIO CAMBI	
<i>Bruno commentatore di Aristotele: il De progressu et lampade venatoria logicorum</i>	» 287
GENNARO CARILLO	
<i>L'«ischiettezza» e l'astuzia. Qualche appunto sull'autobiografia vichiana</i>	» 321

TERZA SESSIONE

L'autobiografia e il tribunale della coscienza.
Percorsi del pensiero europeo

GIUSEPPE BESCHIN	
<i>Introduzione alla terza sessione</i>	» 337

CARLA LOCATELLI <i>Osservazioni sullo statuto dell'autobiografia nel pensiero della modernità</i>	p. 341
MICHELE STANCO <i>Per un'autobiografia intellettuale in forma di sonetto: On His Blindness di John Milton</i>	» 353
NESTORE PIRILLO <i>La fantasticheria e il 'tribunale dell'intelletto'. Rappresentazione e osservazione dell'io nelle lezioni kantiane di antropologia</i>	» 385
ANITA BERTOLDI <i>Ferdinand Ebner. Autobiografia e critica dell'io</i>	» 407
GIUSEPPE FERRANDI <i>Orientamenti filosofici e scelte politiche: Disertori e Pischel scrittori di sé</i>	» 415
Indice dei nomi	» 427

MICHELE STANCO

PER UN'AUTOBIOGRAFIA INTELLETTUALE IN FORMA
DI SONETTO: *ON HIS BLINDNESS* DI JOHN MILTON*

Why was my breeding orderd and prescrib'd
As of a person separate to God,
Design'd for great exploits; if I must dye
Betray'd, Captiv'd, and both my Eyes put out,
[...]

But patience is more oft the exercise
Of Saints, the trial of thir fortitude,
Making them each his own Deliverer,

(*Samson Agonistes*, vv. 31-34; 1287-1289)

1. *A mo' di premessa: le ragioni di una scelta*

1.1. *Il trial of fortitude come processo spirituale*

Quando Nestore Pirillo mi ha invitato a presentare una relazione per un Convegno sull'"autobiografia" avente come sottotema *il tribunale della coscienza*,¹ il pensiero è andato immediatamente – quasi un riflesso condizionato – alla formula (e alla modalità eti-

* Le citazioni miltoniane sono tratte dalle seguenti edizioni: *The Poetical Works of John Milton*, Edited by H. DARBISHIRE, II, Oxford 1952 e J. MILTON, *Selected Prose*, Edited by C. A. PATRIDES, Harmondsworth 1974. La traduzione di *On His Blindness* riportata in appendice è mia; la traduzione di *Samson Agonistes* è di Alessandro Ceni, in ID., *Sansone agonista*, Pordenone 1988. I riferimenti di pagina all'opera di Milton saranno dati direttamente nel testo. Per il riscontro con le parabole evangeliche presenti nel sonetto mi sono avvalso della seguente ristampa della *Authorized Version: The Holy Bible*, with an Introduction by A. W. POLLARD, Oxford 1985. I corsivi sono sempre miei.

¹ Sul tema rimando, oltre che naturalmente agli interventi del Convegno raccolti nel presente volume, anche alla preziosa opera a cura di N. PIRILLO, *Il vincolo del giuramento e il tribunale della coscienza* (e, in particolare, ai saggi dello stesso Pirillo, di Paolo Prodi, di Silvano Zucal), Bologna 1997.

ca), tipicamente puritana, del *trial of fortitude*. Formula rinvenibile, in chiave autobiografica, nel *Samson Agonistes* (v. 1288), tragedia 'greca' di John Milton, pubblicata nel 1671 (ma composta, presumibilmente, tra il 1646 e il 1653).

Com'è noto, il termine *trial* unisce al significato generico di 'prova', i significati più specificamente giuridici di 'processo', 'giudizio'. *Fortitude*, invece, denota 'fermezza', 'forza morale', 'forza d'animo'. E, dunque, l'intero sintagma *trial of fortitude* designa una 'prova di fermezza morale'; prova che, anche in virtù delle valenze giudiziarie di *trial*, può considerarsi quasi un equivalente del nostro argomento convegnistico, del 'tribunale della coscienza'.

Per poter essere pienamente compreso, il *trial of fortitude* va contestualmente analizzato nel quadro dell'*ethos* puritano, del costante autointerrogarsi, della prassi quotidiana di un diario spirituale – brillantemente esaminata da Max Weber² – in cui venivano scrupolosamente registrate virtù e colpe.

La forma, simbolicamente giudiziaria, di un 'processo' interiore comporta, di per sé, uno scindersi e un articolarsi multiplo della coscienza. Nella sua tormentosa autointerrogazione, l'io si moltiplica configurandosi, di volta in volta, nelle varie *personae* di imputato, accusatore, difensore. L'io si costituisce, cioè, in quanto pluralità di voci (semanticamente e attanzialmente ben distinte) e recita polifonica.

Un 'processo' del genere, registrato in chiave apparentemente autobiografica, è individuabile tra le righe del sonetto miltoniano *On His Blindness*, composto, a quanto sembra, tra il 1652 e il 1655 (in una data, cioè, abbastanza vicina o forse coincidente con quella di *Samson Agonistes*). Qui l'io si suddivide, e si articola, in almeno due diverse posizioni 'processuali' – e, dunque, in due voci distinte – segnalate, oltre che da un'evidente partitura semantica (il *but* del v. 8), anche sintatticamente dal passaggio dalla prima («I») alla terza persona («patience»). Proprio nel v. 8, la personificazione della *patience* svolge una funzione abbastanza simile a quella svolta dalla *fortitude*, dalla prova di fermezza, nel *Samson*.

² M. WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1922 (trad. it. di P. Burrelli *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, a cura di E. SESTAN e P. BURRESI, Firenze 1945 [1965²]). Sullo stesso argomento, cfr. anche l'opera di R. H. TAWNEY, antecedente ai saggi weberiani: *Religion and the Rise of Capitalism. An Historical Study* (Holland Memorial Lectures 1922), London 1926 (*La religione e la genesi del capitalismo*, nota introduttiva di CH. GORE, trad. it. di O. Pedruzzi, Milano 1967 [1977²]).

Ad ogni modo, come si tenterà di chiarire nelle pagine che seguono, il nucleo di maggior interesse del sonetto non è dato tanto dal suo conformarsi alle posizioni convenzionali dell'etica puritana quanto, al contrario, dalle sue deviazioni eterodosse – ovvero, dalla specificità del *processo coscienziale* che ivi si svolge. Se è vero, come Max Weber ha ancora mostrato, che il richiamo alla parabola dei talenti riveste un ruolo centrale nella fondazione dell'etica economica protestante,³ è altrettanto vero che Milton, pur richiamandosi alla medesima parabola, ne sovverte decisamente il senso per riscriverla in chiave anticapitalistica e – per così dire – 'antiweberiana'.

1. 2. *Autobiografia o finzione? Due possibili percorsi di lettura miltoniana*

Delineate, sia pure per sommi capi, la matrice religiosa e le modalità retoriche del *trial of fortitude* e dell'appello alla *patience* (ma vi si ritornerà, più in dettaglio, nell'analisi critica del sonetto), occorre ora confrontarsi con l'altro elemento-chiave della nostra indagine – vale a dire l'aspetto 'autobiografico'. Occorre, cioè, stabilire se l'io 'testuale' che si sottopone al giudizio del tribunale della coscienza – ovvero, lo *I* che apre il sonetto – abbia una qualche relazione con l'io empirico 'autorale'.

A favore di una lettura autobiografica sembra schierarsi una serie di convergenze, ovvero di analogie semantiche tra testo e vissuto autorale: innanzitutto, naturalmente, la tematizzazione della cecità. Sicché, sin dal verso iniziale

When I consider how my light is spent,

il sonetto rinvierebbe a una precisa situazione esperienziale – istituirebbe, cioè un rapporto di referenza tra testo ed extratesto. Del resto, la stessa datazione del sonetto proposta dalla critica (1652-55) parte, evidentemente, proprio da un assunto autobiografico; così com'è stato, verosimilmente, proprio l' assunto autobiografico ad aver suggerito, a Newton, di titolare il sonetto *On His Blindness* (ove il possessivo *His* pare doversi appunto intendere come un riferimento alla persona dell'autore empirico).⁴

³ WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, cit., p. 274.

⁴ Tra i dati biografici più noti e maggiormente rilevanti ai fini della datazione, basti ricordare che fu intorno al 1644 che John Milton probabilmente co-

Viceversa, contro l'ipotesi autobiografica si allinea una serie di questioni teoriche. Generalmente, in un testo poetico, l'io 'testuale' rappresenta un io finzionale ben distinto dall'io 'autorale'. Anzi, le distinzioni risultano essere più complesse. Com'è infatti noto, l'io testuale, a sua volta, si sdoppia nell'io agente (quell'io, cioè, che – nel nostro caso – sperimenta la condizione dell'essere cieco) e nell'io enunciante (quell'io, cioè che espone la sua situazione) – in altri termini, in soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione. L'io enunciante è, dunque, anch'esso, un io finzionale: è mera istanza narrativa, testualizzazione di un processo enunciativo. È evidente che una lettura autobiografica tenderebbe a superare – o, almeno, ad attraversare – entrambe le distinzioni: ovvero, a 'ritrovare', *nel testo*, l'autore empirico nelle due vesti complementari dell'io agente e dell'io enunciante.

E, dunque, com'è inevitabile, sia il percorso di lettura autobiografico che quello finzionale generano tutto un insieme di domande. È legittimo – ci si chiede *in primis* – che l'interpretazione testuale sia influenzata da dati e conoscenze extratestuali (quali, appunto, quelli relativi al vissuto autorale)? E, in secondo luogo – ove si ammetta la liceità di introdurre i dati autorali nell'atto interpretativo –, in che modo, e perché, tali dati esperienziali possono essere considerati 'analogici' rispetto al testo: vale a dire, cos'è che legittima l'equazione tra il «my light is spent» (v. 1) e la cecità dell'autore empirico? In altri termini ancora, non è possibile ipotizzare che la cecità che affligge lo *I* del sonetto sia mera rappresentazione finzionale e non rinvii in alcun modo alla cecità dell'autore empirico?

In sintesi, l'ipotesi autobiografica poggia su un doppio presupposto metodologico: 1) la necessità di una conoscenza e un 'recupero' dei dati autorali; 2) l'assunzione di un rapporto analogico – e, dunque, di un rinvio referenziale – tra testo e dati autorali.

Nella nostra ipotesi di lavoro, la questione autobiografica si sdoppia in due aspetti complementari: un aspetto *teorico* – relativo cioè allo statuto generale della scrittura autobiografica, e un

minciò a intuire che nel giro di qualche anno sarebbe divenuto cieco; che ciò effettivamente accadde nel 1651; che, infine, nell'edizione dei *Poems* del 1645 – naturalmente – non v'era ancora traccia del sonetto. Riguardo all'aspetto autobiografico del sonetto, Marialuisa Bignami, nella sua pregnante analisi di alcuni sonetti miltoniani, giustamente fa notare che *On His Blindness* «is possibly the most personal sonnet of all» (M. L. BIGNAMI, *Milton's Sonnets and the Dignity of English Poetry, in Italy and the English Renaissance*, Edited by S. ROSSI and D. SAVOIA, Milano 1989, pp. 233-240: 238).

aspetto *critico* – relativo cioè alla lettura specifica del sonetto. Di fatto, nel caso del sonetto miltoniano, accettare o scartare l'interpretazione autobiografica implica costruire due percorsi di lettura alquanto diversi tra loro. In particolare, una lettura autobiografica del sonetto ci porterebbe a decodificare il sostantivo «Talent» (v. 3) come allusione a un talento specifico: a una vocazione – quasi un'elezione – poetica. Entro tale ottica, anche i due verbi del verso conclusivo («stand and waite») potrebbero acquisire ulteriori connotazioni poetiche, e suggerire un contrasto tra l'atteggiamento contemplativo di chi scrive poesia e il dinamismo di coloro che seguono altre vocazioni ed esercitano altri mestieri («speed / And post», vv. 12-13). Un'ipotesi del genere si baserebbe, è ovvio, sull'utilizzazione (oltre al dato della cecità) di ulteriori conoscenze biografiche (quali: il senso, precoce, di un'irrinunciabile inclinazione poetica; l'interpretazione di tale inclinazione come *calling* divina e – di conseguenza – della sua realizzazione come imprescindibile dovere etico, ecc.), ovvero su ulteriori sovrapposizioni tra il 'dentro' e il 'fuori' del testo.⁵ L'acquisizione del dato biografico maggiormente fondante (la cecità) comporterebbe, a catena, l'introduzione di ulteriori dati biografici e l'assunzione di ulteriori convergenze tra testo ed extratesto. Ciò genererebbe un percorso di semiosi virtualmente illimitato.

Al contrario, la negazione di un possibile rimando autobiografico condurrebbe a una lettura ben diversa. Il termine «Talent» perderebbe qualsiasi allusione a una vocazione poetica, che risulterebbe ingiustificata su basi puramente *testuali*: «Talent» verrebbe, semplicemente, a indicare una qualsiasi generica dote naturale. Similmente, il senso di stasi suggerito dai verbi finali «stand and waite» si spiegherebbe meramente come effetto invalidante della cecità, perdendo quell'ulteriore suggestione di *otium*, di 'momento contemplativo' legato all'attività poetica. E, dunque, il sonetto, nel suo insieme, svilupperebbe un senso molto più generico – e, in fondo, molto più povero. Perderebbe, cioè, totalmente quel valore di autobiografia intellettuale che generalmente la tradizione critica gli attribuisce.

Di fatto, il sonetto è stato letto – e spessissimo antologizzato – come *exemplum* dell'itinerario poetico e umano dell'autore stes-

⁵ Sulle modalità costitutive dell'autobiografia, tra il 'fuori' e il 'dentro' del testo, cfr. C. LOCATELLI, *Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale*, in *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, a cura di C. LOCATELLI, Trento 2000, pp. 151-196.

so.⁶ Lettura, lo si ribadisce, plausibile solo se si acquisisce come presupposto interpretativo il valore fondante del dato autobiografico – dal momento che *nel testo* manca qualsiasi riferimento o allusione a un talento specificamente poetico. Una lettura del genere pare, a chi scrive, pienamente legittima. Tuttavia, è necessario *motivarla teoricamente* – anziché darla per scontata. A questo scopo, nelle pagine che seguono, si cercherà di proporre qualche riflessione, a margine, sullo statuto teorico dell'autobiografia e sul connesso problema della referenza della parola letteraria. Prendendo le mosse da tali spunti teorici, si tenterà infine di rileggere il sonetto alla luce, anche, di una più ampia contestualizzazione: non solo autobiografica, ma anche storico-culturale.

2. Di cosa parliamo quando parliamo di autobiografia?

Che cos'è l'autobiografia? Che cos'è la referenza? Può un testo letterario essere autobiografico – e, dunque, referenziale? Si tratta, naturalmente, di problemi teorico-ermeneutici – di logica, semiotica e filosofia del linguaggio – troppo vasti perché si possa cercare di darvi una risposta compiuta all'interno di quella che intende essere, semplicemente, una breve lettura miltoniana. Nondimeno si tenterà di fornire, se non risposte compiute, almeno qualche spunto di riflessione.

Fino agli anni '80 circa formalismo e strutturalismo avevano sostenuto il carattere meramente intensionale del testo letterario e, dunque, considerata come metodologicamente impura la *mise en rapport* di testo ed extratesto. Da un lato, la distinzione tra autore empirico e autore implicito aveva portato a un salutare superamento di un certo autobiografismo ingenuo (*à la Sainte-Beuve*, per dirla con Marcel Proust); dall'altro, aveva condotto a un'ingiustificata – e, per certi versi, non meno ingenua – espunzione di ogni dato inerente all'autore empirico, con la conseguente negazione di qualsiasi possibilità di riferimento autobiografico. Insieme con la teoria, anche la critica formatasi sulla scuola strutturalista aveva escluso, in maniera altrettanto radicale, la pista autobiografica.

Negli ultimi decenni, tuttavia, l'atteggiamento teorico-critico nei confronti della questione-autobiografia è mutato, e la teoria e

⁶ In ciò, esso ha seguito un destino affine a quello del sonetto *When I Have Fears* di John Keats, per non dire di altri sonetti dello stesso Milton a loro volta autobiografici (il riferimento più immediato è a *On His Having Arrived at the Age of Twenty-Three*).

la critica più recenti hanno mostrato maggiore attenzione nei confronti del rapporto tra testo ed extratesto, e delle problematiche contestuali. Questa maggiore attenzione si è espressa in una rivalutazione dell'elemento autobiografico.

Concordemente con tale linea di recupero della figura autorale, nelle pagine che seguono si tenterà di sostenere e legittimare la lettura autobiografica – almeno per alcuni tipi di testo e limitatamente ad alcune possibili strategie di lettura. Più precisamente, si tenterà di distinguere due diverse modalità di rappresentazione/interpretazione autobiografica. Difatti, da un lato, l'autobiografia si presenta espressamente come genere, dall'altro appare ricostruibile come figura virtuale di lettura.⁷

In entrambe le modalità, l'autobiografia palesa (e si fonda su) un rapporto 'analogico' tra testo e dati autorali. E, tuttavia, i due modi autobiografici sono distinguibili sulla base di alcune differenze abbastanza cospicue.

Nel primo caso – dell'autobiografia come *genere* (§ 2.1) – è un insieme composito sia di elementi testuali (tra i quali, *in primis*, la stessa *implicazione illocutoria* del testo) che di fattori paratestuali (a partire dall'iscrizione autorale di copertina) a richiedere un'interpretazione 'analogica', e una messa in relazione, di testo e vissuto autorale.

Al contrario, nel secondo caso – dell'autobiografia come *figura di lettura* (§ 2.2) – il rinvio analogico risulta possibile, ma non necessario: e, dunque, il risvolto autobiografico si presenta come opzione virtuale, e accessoria, di lettura.

2.1. *Autobiografia come genere, ovvero come implicazione illocutoria*

La necessità di una distinzione tra io 'testuale' e io 'autorale', naturalmente, rimane un punto fermo anche per quanti sostengono la possibilità di un'interpretazione del testo in chiave autobiografica. Tuttavia sembrerebbe di poter dire, intuitivamente, che il grado di separatezza o vicinanza tra io 'testuale' e io 'autorale' vari da opera ad opera.

Nei monologhi brownianhi, ad esempio, l'io testuale (drammatico) – il duca in *My Last Duchess* o l'amante in *Porphyria's Lover* – non ha nulla a che vedere con la persona empirica del-

⁷ Sulla distinzione tra varie forme e modalità autobiografiche, cfr. LOCATELLI, *Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale*, cit.

l'autore Robert Browning. In altri termini, l'io testuale si svela come mera *fictio personae* ed è altrettanto remoto dall'autore quanto l'io di un personaggio teatrale dall'attore che gli dà voce.

Viceversa, in altri testi, ad esempio in alcuni sonetti keatsiani, l'io autorale sembra in qualche modo vicino all'io testuale. In *On First Looking into Chapman's Homer* o in *When I Have Fears That I May Cease to Be*, il lettore coglie la rappresentazione di una serie di dati esperienziali, di situazioni emotivo-esistenziali che parrebbero – in qualche modo – rapportabili al vissuto dell'autore empirico. Certo, neanche in tali poesie si dà alcuna identificazione pura e semplice tra testo e autore, eppure per qualche ragione l'autore empirico sembra più vicino al testo.

A questo punto rimane da spiegare sul piano *teorico* quanto si è colto su basi puramente *intuitive*, così come – parallelamente – resta da tradurre nei termini di un linguaggio più propriamente critico la metafora spaziale della 'lontananza' o 'prossimità' autorale. È evidente che l'uso grammaticale della prima persona può rivestire una funzione almeno duplice: può essere semplice figura di stile e impersonazione drammatica, oppure può trasmettere (o, almeno, *mirare a trasmettere*) dati e informazioni relativi all'emittente empirico. L'io testuale può cioè essere totalmente sganciato dall'io autorale empirico, ovvero intrattenere una qualche relazione con esso. D'altro canto, com'è noto, vi sono testi – il più famoso dei quali è, probabilmente, il *De bello gallico* – nei quali l'autore empirico si 'dà', ovvero trasmette dati a lui relativi, attraverso la figura dell'egli. Dunque, il carattere autobiografico o fintivo di un testo non dipende dall'uso grammaticale della prima persona: e in molti casi, difatti, la prima persona si limita a segnalare la scelta di uno *stile* autobiografico che prescinde totalmente dalla trasmissione di un *contenuto* autobiografico.

Nelle pagine che seguono, si tenterà dunque di distinguere tra 'autobiografia autentica' e 'autobiografia fittizia'. Per autobiografia 'autentica' si intende quella in cui, appunto, l'io (o, anche, l'egli) testuale rinvia all'io autorale – e bisognerà chiarire i termini di tale rinvio. Per autobiografia 'fittizia', al contrario, si intende la *finezione* autobiografica – ad esempio, il romanzo pseudoautobiografico (redatto, cioè, in forma apparentemente autobiografica o memorialistica) nel quale non vi è nessuna relazione tra io testuale e io autorale.

A prima vista, la distinzione tra 'autobiografia autentica' e 'autobiografia fittizia' potrebbe sembrare ingenua. Se per autobiografia autentica si intende una pura e semplice identificazione

tra esistenza e scrittura, tra io autorale e io testuale, questa – ovviamente – non si dà mai. Da tempo (sia negli studi sull'autobiografia che in studi teorici di carattere più generale), sono stati messi in discussione, e problematizzati, entrambi i presupposti fondamentali sui quali ruotava l'assunto autobiografico: la 'catturabilità' del *soggetto*, e la possibilità di una 'presa' *referenziale* del discorso. Se l'io risulta imprevedibile e se la 'veridicità' degli asseriti è difficilmente comprovabile – o inattuabile – su cosa potrebbe mai poggiare l'autenticità del resoconto autobiografico? Nel sostenere il carattere meramente illusorio della referenza storica, il *New Historicism* ha negato l'esistenza di una linea di demarcazione tra storiografia e finzione e ha, coerentemente, attribuito carattere fittivo a ciò che tradizionalmente viene definito discorso storiografico.⁸ Un'ipotesi del genere naturalmente comporterebbe una parallela negazione dell'attendibilità del resoconto memorialistico-autobiografico che, in qualche modo, s'inserisce nel quadro della prosa storiografica (in quanto narrazione presente di eventi passati). Tale posizione scettica trova le sue maggiori motivazioni nella tesi che le procedure narrative sulle quali si basa il resoconto storico-autobiografico altererebbero la 'fattità' degli eventi.

In opposizione allo scetticismo delle tesi neostoriche, sembra di poter suggerire (come ho già osservato altrove) che la distinzione tra 'storiografia' e 'finzione' possa essere utilmente salvata: se non sul presupposto ingenuo di una effettiva trasmissione del *fatto* storico attraverso la sua verbalizzazione, almeno sulla base di altri indicatori, *generico-testuali*. Parallelamente, sulla base di considerazioni simili, si può mantenere anche la distinzione tra 'autobiografia autentica' e 'autobiografia fittizia'.

Si confrontino tra loro i due asseriti seguenti, apparentemente molto simili, ma di fatto dotati di diverse implicazioni di verità, e tratti da due opere tradizionalmente ascritte a due generi diversi:⁹

⁸ Cfr., tra gli altri, i vari scritti di Hayden White sull'argomento, tendenti sostanzialmente a mostrare il carattere narrativo e, quindi, fittivo del resoconto storiografico: H. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore (Md) 1973; *Theories of History*, Los Angeles (Ca) 1978; *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore (Md) 1978; *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore (Md) 1987.

⁹ CH. DICKENS, *The Personal History of David Copperfield*, with an Introduction by R. H. MALDEN, Oxford 1948 (1981²); E. HERBERT, *The Life of*

[1]

I was borne at Eyton in Shropshire [...] betweene the houres of twelve and one of the Clocke in the Afternoone [...].

[2]

To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born [...] on a Friday, at twelve o' clock at night.

La prima citazione è mutuata da *The Life of Edward, First Lord Herbert of Cherbury* redatta dallo stesso Edward Herbert e, a quanto sembra, iniziata intorno al 1648.¹⁰ Nella seconda si sarà riconosciuto l'*incipit* del famoso romanzo dickensiano *The Personal History of David Copperfield* (1849-50). I due asserti mostrano alcune evidenti affinità: innanzitutto, il carattere memorialistico della narrazione, sostanziato, in entrambi i casi, dalla precisa registrazione di un evento (una 'nascita') effettuata da una voce autodiegetica. I co-testi relativi ai due asserti chiariscono che la prima voce (il primo *I*) va associata al semema «Edward Herbert», mentre la seconda voce (il secondo *I*) va posta in relazione al semema «David Copperfield». Le affinità, tuttavia, si fermano qui. Difatti, un insieme di elementi 'interni' o 'esterni' ai due testi segnalano importanti differenze nello statuto segnico dei due *I* e, quindi, nello statuto generico delle rispettive opere. Il semema «Edward Herbert» rinvia a un preciso referente (la persona, appunto, del letterato e filosofo Edward Herbert, autore della *Life*), mentre il semema «David Copperfield» è referenzialmente vuoto. In altri termini, l'io testuale del primo asserto rinvia all'io autorale, mentre l'io testuale della seconda citazione ha una portata puramente intenzionale – e dunque, propriamente, la seconda citazione è uno *pseudo*-asserto. Tali differenze suggeriscono una distinzione generica tra le due opere, classificabili rispettivamente come autobiografia (*The Life of Edward Herbert*) e come romanzo redatto in forma autobiografica, ovvero autobiografia fittizia (*David Copperfield*).

Rimangono, però, da chiarire alcuni punti: in primo luogo, bisogna spiegare un po' più in dettaglio *quali* sono gli elementi interni o esterni ai due testi che ci suggeriscono l'attribuzione ovvero la negazione di un percorso referenziale. In secondo luogo, bisogna spiegare *se* le modalità e il rinvio referenziali siano attendibili e *se*,

Edward, First Lord Herbert of Cherbury, Edited with an Introduction by J. M. SHUTTLEWORTH, London-New York-Toronto 1976.

¹⁰ Cfr. la *Introduction* di SHUTTLEWORTH, *ivi*, pp. IX-XVII.

quindi, la distinzione tra autobiografia vera e propria da una parte e romanzo autobiografico dall'altra sia effettivamente praticabile.

Per quanto riguarda il primo punto – l'analisi di cosa *nel testo* suggerisce o, viceversa, esclude un percorso referenziale – si può semplicemente osservare che il tono d'insieme che caratterizza le due opere è alquanto diverso: la *Life of Edward Herbert* mostra i suoi asserti come pienamente veridici e degni di fede, laddove in *David Copperfield* la presenza di una serie di convenzioni e stilemi (o *markers*, indicatori) tipicamente romanzeschi incrina la credibilità referenziale del narrato.¹¹ A tali valutazioni testuali si aggiungono, inoltre, alcuni elementi esterni o extratestuali, sicché i *dati enciclopedici* relativi ai rispettivi narratori/protagonisti delle due opere avvalorano ulteriormente le ipotesi referenziali suggerite dal mero dato testuale. In sintesi, fattori testuali ed esterni o enciclopedici (ciò che sappiamo, rispettivamente, su Edward Herbert e David Copperfield) operano congiuntamente. Di fatto, sembra esserci un preciso rapporto tra ambizioni veridittive e modalità stilistico-affabulatorie: ad esempio, un testo autobiografico non può tollerare la presenza di un narratore onnisciente, presenza viceversa accettabilissima nel romanzo, e così via.

Tutto ciò, nondimeno – e giungiamo al secondo punto – potrebbe non bastare a distinguere genericamente la *Life* da *David Copperfield*. Si potrebbe, infatti, obiettare che l'effettiva veridicità degli asserti contenuti nella *Life* è difficilmente comprovabile, che il soggetto testuale – l'io narrato – rimane comunque distante dall'io empirico autorale e che quest'ultimo costituisce in ogni caso un'entità non catturabile testualmente. A tali possibili obiezioni si ha ben poco da rispondere e non si intende qui controbatterne la liceità: piuttosto, si vuol suggerire che la definizione di autobiografia può essere fondata su basi *altre* che non l'effettiva 'presa' testuale del soggetto autobiografico.

Punto di partenza della nostra definizione di autobiografia sono alcune osservazioni sviluppate da Gérard Genette nel suo *Fiction et diction*. Prendendo le mosse dalla teoria searliana degli atti di parola e dalla filosofia del linguaggio ordinario, il critico fran-

¹¹ Le strategie di autenticazione di *David Copperfield*, naturalmente, non vanno prese sul serio, essendo inquadrabili a loro volta in quella convenzione di finta veridittività – in quel 'fingere-di-dire-vero' – tipica della *fiction* (al riguardo, cfr. il denso saggio teorico di P. PUGLIATTI, *Raccontare la storia*, in *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, a cura di L. INNOCENTI, F. MARUCCI, P. PUGLIATTI, Bologna 1994, pp. 39-49).

cese propone di definire la finzione sulla base delle implicazioni illocutorie del testo fintivo.¹² Così un asserto del tipo: «C'era una volta una bambina che viveva con la mamma sul limitare di una foresta» significherebbe in realtà qualcosa del genere: «*Vogliate immaginare con me che c'era una volta una bambina ecc.*».¹³

Tali osservazioni, tendenti a distinguere la storiografia dalla finzione, sono parallelamente applicabili alla nostra distinzione tra 'autobiografia autentica' e 'autobiografia fittizia', ovvero tra autobiografia e romanzo pseudoautobiografico. È cioè possibile basare la definizione di autobiografia su un patto di lettura,¹⁴ ovvero sul riconoscimento da parte del lettore dell'*implicazione illocutoria autorale*.

Ritornando ai due esempi precedentemente proposti, possiamo arguire che l'insieme della narrazione che si raccoglie intorno all' 'io-Edward Herbert' lascia trasparire un'implicazione illocutoria diversa da quella della narrazione che gravita intorno all' 'io-David Copperfield'. Tale differenza illocutoria è facilmente identificabile al di sotto di una certa somiglianza di superficie, e può essere tradotta nel modo che segue:

[1] Io vi informo di essere nato a Eton [...].

[2] Io immagino che [oppure: Vogliate immaginare con me che] David Copperfield racconti di essere nato di Venerdi [...].

Nel primo asserto, la figura del narratore coincide con quella dell'autore implicito; nel secondo asserto, invece, narratore e autore implicito risultano distinti. In altri termini, nel romanzo pseudoautobiografico il narratore, pur raccontandosi come 'io' ('io-David Copperfield'), viene illocutoriamente distanziato dall'autore implicito come un 'egli' che compie un atto narrativo in prima persona ('egli-David Copperfield' racconta...). La differenza più importante, comunque, è che nel primo asserto l'identità tra narratore e autore implicito (l'io 'testuale'), unitamente al carattere auto-

¹² G. GÉNETTE, *Fiction et diction*, Paris 1991 (*Finzione e dizione*, trad. it. di S. Atzeni, Parma 1994); J. SEARLE, *Expression and Meaning*, New York 1979 (trad. it. *Strutture degli atti illocutori*, in ID., *Atti linguistici*, Torino 1976)

¹³ GÉNETTE, *Finzione e dizione*, cit., p. 43.

¹⁴ PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975 (*Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna 1986). Cfr. anche J. STURROCK, *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge 1993.

diegetico dell'atto narrativo, implica un rimando all'autore empirico (l'io 'autorale').

Sicché, anche se si accetta la tesi che il soggetto autobiografico è comunque destinato a rimanere sfuggente e imprevedibile, persino se si giunge ad ammettere che la *Life* costruisce un soggetto 'Edward Herbert' altrettanto fittizio quanto il soggetto 'David Copperfield', tuttavia alcune differenze rimangono ineludibili. È innegabile che la *Life* mostri, se non un'effettiva presa referenziale, almeno un'intenzione referenziale, intenzione del tutto assente in *David Copperfield*. È appunto la presenza di tale intenzione o implicazione referenziale a costituire, per noi, un tratto distintivo.

In sintesi, possiamo sostenere che *il carattere autobiografico di un testo si fonda sulla implicazione illocutoria di un rimando referenziale dall'io 'testuale' all'io 'autorale'. Tale implicazione si pone, in ogni caso, come dato semantico immanente al testo – e, dunque, come indicatore interpretativo e generico – a prescindere dall'effettiva 'presa' testuale dell'io autorale, ovvero indipendentemente dal fatto che il soggetto dell'autobiografia venga effettivamente 'catturato'*. Vale a dire, ciò che chiamiamo 'autobiografia autentica' non si definisce come tale sulla base dell'effettiva veridicità dei suoi asserti, bensì sulla base di una semplice *implicazione di verità*, suggerita dalla posizione assunta dall'autore rispetto alla materia narrata.

A quanto finora detto, bisogna aggiungere – o meglio precisare – che il patto di autenticazione tra autore e lettore non sembra determinato solo da fattori *testuali*, ma appare anche ulteriormente avvalorato – anzi, preconfigurato – da elementi *paratestuali*. Come leggeremmo *The Personal History of David Copperfield* se sulla copertina del volume trovassimo, quale iscrizione autorale, la dicitura David Copperfield anziché Charles Dickens, e se possedessimo dati enciclopedici riguardanti lo scrittore vittoriano David Copperfield, autore di una celebre autobiografia?

Se – com'è stato ampiamente messo in luce da filologi e teorici della letteratura – è la stessa definizione di testo a risultare opaca, non è solo il 'testo' in quanto tale, ma anche tutto ciò che lo circonda o lo avvolge a entrare in gioco nell'atto di lettura. Si può dunque assumere che la 'soglia' testuale o il 'paratesto'¹⁵ si affianchi al testo quale elemento strutturante nella costituzione del pat-

¹⁵ Sulla nozione di 'paratesto', cfr. la proposta teorica di G. GÉNETTE, *Seuils*, Paris 1987 (*Soglie*, trad. it. di C. M. Cederna, Torino 1989: sul nome dell'autore, in particolare, pp. 37-54).

to di autenticazione tra autore e lettore. La nostra lettura di *David Copperfield* come testo fintivo è determinata non solo dalla suggestione *romanzesca* della pagina scritta, ovvero dall'individuazione testuale della sua implicazione illocutoria, ma anche da una serie di fattori paratestuali relativi al peritesto editoriale (tutto ciò che è ubicato nei dintorni del testo: iscrizione autorale, titolo, ecc.) e all'epitesto pubblico (l'insieme dei messaggi che, almeno originariamente, si trovavano all'esterno del romanzo).¹⁶

2.2. *Autobiografia come figura di lettura. «Madame Bovary sono io»*

Si è precedentemente accennato all'opportunità di distinguere l'autobiografia come genere dall'autobiografia come figura di lettura. Dell'autobiografia come genere si è anche tentato di fornire una definizione su basi sia testuali che paratestuali. Rimane da accennare brevemente all'autobiografia come *figura di lettura*.

Come nota tra gli altri Candace Lang, «autobiography is indeed everywhere one cares to find it». ¹⁷ Entro la prospettiva di studio da noi proposta, l'osservazione di Lang è senz'altro valida (e può costituire il punto di partenza) per una definizione dell'autobiografia come figura di lettura – mentre non è applicabile alla autobiografia come genere, ovvero non è applicabile a quei casi nei quali l'«autobiograficità» del resoconto si iscrive quale indicazione interpretativa chiaramente codificata e prevista dal testo stesso.

Di fatto, persino un enunciato scientifico – quale, poniamo, «l'acqua bolle a 100°» – consente possibili letture autobiografiche. In generale, qualsiasi produzione segnica ci dice qualcosa sul produttore del segno. Nell'affermare che l'acqua bolle a una determinata temperatura, il soggetto indirettamente testualizza qualcosa di sé, lascia intuire il suo possesso di alcuni dati enciclopedici, la sua adesione a un certo tipo di cultura scientifica, probabilmente lascia trasparire un barlume della sua *Weltanschauung*. È tuttavia indubbio che l'autore di un enunciato scientifico non mira a parlare di sé, bensì a illustrare una condizione o uno stato del mondo.

¹⁶ Si ricordi, naturalmente, che il peritesto editoriale originario di *David Copperfield*, nella sua forma 'seriale', era molto diverso da quello in cui noi ora leggiamo il romanzo.

¹⁷ C. LANG, *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*, «Diacritics», XII, 1982, 4, p. 6; cfr. anche quanto, a proposito della Lang, osserva LOCATELLI, *Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale*, cit., p. 156.

Negli stessi testi letterari, anche se la trasmissione di aspetti autobiografici è senza dubbio più elevata, tuttavia il dato o l'elemento autobiografico spesso vengono trasmessi indipendentemente dalla volontà autorale. Nel leggere Edgar Allan Poe, Marie Bonaparte osserva che la vita dell'autore fu simile a quella dei protagonisti dei suoi racconti, e sostiene che la sua descrizione vagamente morbosa di donne bambine malate fu dettata dall'impressione da lui provata da ragazzo di fronte al catafalco della madre, morta di consunzione in giovane età.¹⁸ È probabile che le ipotesi psicologiche della Bonaparte siano corrette e tuttavia, in queste sue considerazioni, il critico più che 'interpretare' il testo lo 'usa' in chiave clinica per leggere la persona dell'autore.

E, dunque, sembra di poter concludere che (al pari della differenza tra autobiografia e finzione) anche la differenza tra autobiografia come genere e autobiografia come figura di lettura risieda nel carattere illocutorio del testo. Infatti, nonostante da qualsiasi tipo di segno o di messaggio sia sempre possibile recuperare qualche piccola o grande informazione biografica autorale, non sempre – e anzi solo di rado – tale operazione di 'recupero' rientra nell'*intenzione* testuale. È, cioè, solo nell'autobiografia come genere che la trasmissione di notizie relative all'autore si pone come intenzione e implicazione illocutoria (vale a dire, come un «Vi parlo di me stesso»). Sicché, ovviamente, le opere nelle quali la rappresentazione autobiografica rientra negli obiettivi del testo sono circoscrivibili entro un *corpus* limitato e ben definito (appunto, il 'genere' dell'autobiografia), laddove la possibilità di una lettura – in senso lato – autobiografica non conosce limiti di sorta ed è estensibile a qualsiasi testo (appunto, «l'autobiografia si trova ovunque la si voglia cercare»). In tal senso, si può dire che la nota affermazione flaubertiana «Madame Bovary sono io», lungi dall'indicare una *intentio* autobiografica (del tutto assente nel testo), si limitasse semplicemente a suggerire una *virtualità di lettura* autobiografica.

A questo punto, forse, è ancora più facile cogliere la differenza nell'elemento autobiografico che distingue un'opera romanzesca come *David Copperfield* da un'autobiografia vera e propria come la

¹⁸ La lettura di Poe proposta da M. BONAPARTE (in *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre. Etude analytique*, Paris 1933 (1958²), trad. it. *E. A. Poe. Studio psicoanalitico*, Roma 1976; e in *Lutto, necrofilia, sadismo*, in EAD., *Psicoanalisi e antropologia*, Firenze-Rimini 1971) è commentata da U. ECO, *Lector in fabula*, Milano 1979, pp. 181-182. È al suo commento, e alle sue ipotesi teoriche, che ci si rifà in queste pagine.

Life di Herbert. Nello stesso *David Copperfield* non è stato difficile, per i critici, rinvenire numerose tracce autobiografiche relative all'autore Charles Dickens. Molte situazioni narrative appaiono, di fatto, straordinariamente simili alle vicende vissute dall'autore empirico. Tuttavia, i tratti autobiografici indubbiamente presenti nel romanzo non sembrano porsi quale implicazione illocutoria dell'atto narrativo. Mentre nella *Life* l'elemento autobiografico è identificabile come genere testualmente codificato, in *David Copperfield* l'elemento autobiografico si riduce a una mera figura – virtuale – di lettura.

In sintesi, se nel caso dell'autobiografia come genere la trasmissione di informazione autobiografica si pone come *intentio* testuale ovvero è illocutoriamente prevista dal testo stesso, nel caso dell'autobiografia come figura di lettura la ricostruzione del dato biografico autorale trascende i limiti di un'operazione di decodifica per porsi come un'operazione ulteriore, come un *uso*, non strettamente contemplato, del testo. Tale operazione ulteriore appare, dunque, sostanzialmente inutile ai fini dell'interpretazione testuale vera e propria – ancorché possibile e legittima in vista di altri fini (sociologici, psicologici, narrativi, ecc.). Come si cercherà di chiarire, nella poesia miltoniana che si analizzerà nelle pagine seguenti, la ricostruzione dell'elemento autobiografico, lungi dal risultare superflua, si iscrive come 'genere' all'interno del genere sonetto – e, dunque, la sua ricostruzione costituisce parte integrante della ricostruzione del senso testuale nel suo insieme.

3. On His Blindness. *Dagli aspetti illocutori al ruolo perlocutorio dell'autobiografia*

Ciò era importante chiarire per delimitare metodologicamente il lavoro interpretativo che si intende svolgere sul sonetto di John Milton, *On His Blindness* (1652-55 circa). Il sonetto, infatti, appare fortemente radicato nell'esperienza e nel vissuto autobiografico autorale. Anzi, lo si può definire come *qualcosa in più* di un'autobiografia: un'autobiografia 'intellettuale'. Non c'è – e non può esserci – nella forma breve del sonetto quella dispersione di dati quasi costitutiva della forma canonica – lunga, narrativa – dell'autobiografia. Al contrario, vi si ritrova quella concentrazione, quell'enucleazione dei dati maggiormente fondanti il vissuto che è propria di quanto, appunto, definiamo autobiografia intellettuale. Nel caso miltoniano (e del sonetto), questi dati sono: la cecità, la vocazione poetica, la tensione religioso-puritana. Dati, di per sé,

conflittuali e difficilmente mediabili tra loro, perché – come ampiamente noto e come mostrato dagli attacchi puritani alla letteratura e al teatro¹⁹ – all'interno dell'universo etico puritano la poesia e la vocazione poetica erano considerate un possibile ostacolo alla costituzione morale dell'io. (In particolare, quelle forme classico-pagane di poesia che Milton aveva in parte già adottate, e che poi avrebbe fatte ancor più proprie nei grandi poemi epici della maturità, apparivano decisamente antagonistiche all'austerità e alla sobrietà, anche espressive – al *plain style* –²⁰ dello spirito puritano più ortodosso). Entro tale quadro, il talento e la *calling* poetica trovano – si tenterà di spiegarlo – una collocazione e una giustificazione etico-religiosa non facile.

Come anticipato, non tutti questi temi sono presenti in forma esplicita in *On His Blindness*, eppure il sonetto sembra evocarli attraverso un fitto dialogo con altri testi. Il tema della cecità è, invero, esplicito – e, tuttavia, non può considerarsi esplicito il riferimento di tale dato all'autore empirico. A una prima lettura, nulla apparentemente ci autorizzerebbe a riferire la *blindness* dello *I* testuale alla cecità di John Milton. L'altro tema, quello della vocazione poetica, è – a sua volta – implicito, tutt'al più evocato. Anzi, è solo assumendo la persona di John Milton quale referente dello *I* testuale che possiamo leggere nel termine «Talent» non un accenno a un talento generico, bensì a una precisa vocazione poetica. Di fatto, un insieme di dati e conoscenze *paratestuali* (dall'iscrizione autorale alle notizie biografiche sull'autore) e *intertestuali* (descrizioni da parte dell'autore, in altre opere, della propria

¹⁹ Com'è noto, le prime testimonianze scritte degli attacchi puritani alla poesia e alle arti si verificarono durante il regno di Elizabeth I. Tra questi (e conviene riportare quasi per intero i titoli, che si commentano da sé): J. NORTHBROOKE, *Treatise wherein Dicing, Dauncing, vaine Playes or Enterludes [...] are reprovved by the Authoritie of the Word of God and auncient Writers* (1577), S. GOSSON, *The Schoole of Abuse. Conteyning a plesaunt inuectiue against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Catterpillers of a Commonwealth [...]* (1579). Tra i vari contributi critici sull'argomento, si segnala ancora, a dispetto della sua vetustà, l'ottima *Introduction* di G. G. SMITH alla sua ed. degli *Elizabethan Critical Essays*, Oxford 1904, I, pp. XI-XCII. Com'è altrettanto noto, gli attacchi puritani alla poesia continuarono anche nel secolo successivo e, in Inghilterra, si intensificarono particolarmente durante il periodo del *Commonwealth* puritano.

²⁰ Sulle differenze espressive, e ideologiche (d'uso), tra *plain* e *courtly style*: P. BOTTALLA, «True Plain Words». *La dinamica tra 'plain style' e 'courtly style'*, Abano Terme 1988; A. LOCATELLI, «Speake thy mind». *Fondamento filosofico del plain style*, «Quaderni del Dipartimento di Linguistica e letterature comparate», Università di Bergamo 1990, pp. 115-121.

condizione di cecità e del proprio travagliato quanto ineludibile itinerario poetico) agiscono congiuntamente sulla nostra interpretazione del sonetto, cooperando a rendere maggiormente esplicito quanto vi è di implicito e vagamente allusivo. Il sonetto, cioè, chiede di essere interpretato entro un orizzonte segnico allargato, costituito da quel complesso testuale più ampio nel quale il testo stesso si pone e al quale rinvia. Difatti, sono proprio i legami paratestuali e intertestuali a far sì che chi legge colleghi la figura dell'io testuale alla persona dell'autore empirico e che, dunque, interpreti il sonetto tutto in chiave autobiografica.

Tuttavia (come abbiamo peraltro già indicato nella parte *teorica* e introduttiva di questo saggio), la rimandatività del testo all'autore non comporta, di per sé, una 'presa' effettiva del soggetto autobiografico bensì segnala una semplice *intenzione* referenziale: ovvero, indica il manifestarsi del soggetto in quanto 'testo' ovvero 'oggetto' di rappresentazione. Dunque, la nostra proposta di una lettura autobiografica di *On His Blindness* non nasce dalla pretesa di catturare nel testo l'autore empirico John Milton, ma mira a cogliere (attraverso un opportuno raffronto con altri testi autobiografici) una semplice evocazione testuale dell'entità autorale: *quello che* l'autore empirico manifesta di sé nel testo.

Ciò detto, al fine di cogliere il nesso autobiografico del sonetto, sarà necessario richiamare almeno alcune di quelle prose e poesie più marcatamente autobiografiche che ne costituiscono l'intertestato. Più in generale, si dovrà render conto dell'influenza ai fini interpretativi di quel contesto etico-religioso puritano sotteso al sonetto e parte imprescindibile del suo significato.

La condizione di Milton poeta-cieco ritorna in molti scritti. La cecità – come si è anticipato – è rappresentata, tra l'altro, nella tragedia in versi *Samson Agonistes*, oltre che in alcune opere in prosa. Altrove Milton rappresenta la sua inquietudine, il timore di non riuscire a realizzare quella *calling* alla quale si sente predestinato. In *On His Having Arrived at the Age of Twenty-Three*, altro sonetto autobiografico (composto nel 1631), tali dubbi sono manifestati dal contrasto semantico tra la fugacità e irredimibilità del Tempo e la – presunta – lentezza e inadeguatezza del proprio itinerario poetico.²¹ Temi, questi, che sarebbero ritornati in *On His Blindness*. Che i dubbi e l'autointerrogazione costituiscano un trat-

²¹ Su *On His Having Arrived*, cfr. M. MELCHIONDA, «*Il fior novo di strania favella*». *Le poesie italiane di John Milton*, in corso di stampa.

to costante, centrale della personalità esistenziale e poetica di John Milton lo si ricava ancora da altre opere: ad esempio, da alcuni passi – a loro volta – autobiografici contenuti nel trattato religioso *The Reason of Church-Government* (1642). Il connubio terminologico e concettuale tra vocazione poetica, o *propensity of nature*, e *labour*, aspra ricerca stilistica e travaglio formale, sembra precorrere quell'unione tra *talent* e *day-labour* che avrebbe caratterizzato *On His Blindness*. Così come vicino all'ideologia del sonetto è l'assunto che la fedeltà al proprio talento naturale, e il suo buon uso, costituiscano un dovere etico non tanto o non solo verso se stessi o la collettività, ma anche e soprattutto verso Dio:

[Is] an inward prompting which now grew daily upon me, that by *labour and intent study* (which I take to be my portion in this life) joyn'd with the strong *propensity of nature*, I might perhaps leave something so written to aftertimes [...].

[Is] God even to a strictnesse requires the improvement of these his entrusted gifts.²²

Milton giunge quasi a identificare il suo «being a Christian» con l'obiettivo di «adorn [his] native tongue» (ivi, p. 55). Impossibile non leggere il sonetto alla luce di tali dichiarazioni d'intenti e presupposti ideologici formulati solo alcuni anni prima. Anzi, in *On His Blindness* il percorso autobiografico si presenta nella sua accezione più ampia e profonda. Il soggetto non si limita a verbalizzare un processo già dato, bensì si costituisce e si costruisce – ovvero si autodetermina – proprio autorappresentandosi, 'distaccandosi' da sé nell'oggettivazione della parola. Come indica Carla Locatelli (rifacendosi anche ad alcune suggestioni della fenomenologia husserliana), «la costituzione del soggetto non può prescindere dal (procedimento del) suo rappresentarsi».²³ E, dunque, nel testo non solo si può individuare l'implicazione illocutoria di un procedimento di autorappresentazione attraverso la parola poetica, ma anche – soprattutto – il ruolo perlocutorio di autoformazione e dichiarazione di intenti poetici: ovvero, di costruzione di sé come *autore*. Entro tale ottica, possiamo senz'altro suggerire, ancora attraverso le parole di Carla Locatelli, che «la possibilità di iden-

²² *The Reason of Church-Government*, in MILTON, *Selected Prose*, cit., pp. 54 e 49.

²³ LOCATELLI, *Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale*, cit., p. 160.

tità viene a profilarsi come 'processo' piuttosto che come 'essenza'.²⁴ E di 'processo' nel caso del sonetto miltoniano si può parlare anche in un'accezione almeno metaforicamente giudiziaria: si è già accennato, proprio in apertura del presente saggio, alla valenza all'interno dell'opera miltoniana – e, in particolare, in *On His Blindness* – del *trial of fortitude*, del processo spirituale. Del resto, 'processo' indica un percorso di costituzione o acquisizione attraverso una sequenza, un interrogare/arsi, un intreccio e uno scambio di voci. E il sonetto tutto è costruito su un principio polifonico di dissonanze e assonanze, su un percorso intra- e inter-soggettivo di scambi di voci, di salti sintattici di *persona*, di costruzione del sé attraverso la personificazione e l'impersonazione di ruoli altri, di oggettivazione dell'*io* (I) attraverso l'*egli* (*patience*) e l'*essi* (*they*), di passaggi isotopici dall'accusa alla difesa. Lo stesso approdo 'giudiziario' del verso finale, che mostra un io apparentemente pacificato (attraverso l'oggettivazione nell'*essi*), è – in conformità con quell'etica tipicamente puritana della colpa e dell'autointerrogazione – piuttosto punto di partenza per nuovi processi, tribunali della coscienza, prove di fermezza morale (*trials of fortitude*).

Sul piano tematico, il processo – il *trial* – è originato dal confrontarsi del soggetto con la malattia, la disabilità fisica. Il motivo fondante di *On His Blindness* è la riflessione sul rapporto tra malattia e agire etico. Difatti, è la condizione di cecità a porre l'io di fronte a una serie di quesiti morali, di doveri religiosi: come anche altrove in Milton, la malattia da dato meramente fisico viene – per così dire – spiritualizzata. E, d'altronde, per lunga tradizione poetico-culturale gli occhi rappresentano la parte più 'spirituale' del corpo, il residuo ultimo della fisicità e il tramite di accesso all'anima («th' inmost mind»). In vari passi e versi dell'opera miltoniana la privazione della vista, al pari di altri malanni e affezioni del corpo, da evento fisico si metamorfosa in prova spirituale, costringendo il soggetto a tastarsi il polso, a riprendere *ex novo* il tessuto morale della propria esistenza: ad autointerrogarsi (oggettivandosi in quanto testo/i) in una forma, appunto, dialogica e 'processuale':

²⁴ Cfr. ancora C. LOCATELLI, *Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale*, cit. Cfr. anche G. C. SPIVAK, *Revolutions that as yet Have No Model. Derrida's 'Limited Inc.'*, «Diacritics», X, 1980, 4, pp. 29-49.

SAMSON: O *loss of sight*, of thee I most complain! [...]
 Light the prime work of God to mee is extinct,
 (*Samson Agonistes*, vv. 67-70)

SAMSON: O that torment should not be confin'd
 To the bodies wounds and sores
 With maladies innumerable
 In heart, head, brest, and reins;
 But must secret passage find
 To *th' inmost mind*,
 There exercise all his fierce accidents,
 And on her purest spirits prey,
 As on entrails, joints, and limbs,
 With answerable pains, but more intense,
 Though void of corporal sense.
 (*Samson Agonistes*, vv. 606-616)

Per quanto riguarda, invece, il piano formale – generico – è importante rilevare come il processo si costituisca entro il modulo espositivo ‘aperto’ del sonetto italiano. È probabile che tale scelta, peraltro pluriricorrente in Milton,²⁵ risponda alla necessità di trovare, nelle due terzine finali della formula italiana, quella maggiore apertura, quello slittamento ulteriore del significato, che sono in qualche modo preclusi dal distico finale della chiusa sonettistica inglese. E, peraltro, la stessa articolazione sintattica del sonetto, la sua complessa rete ipotattica, l’alternarsi *verbale* di più *personae* in qualche modo sussunte entro l’unico *I*, le spezzature ritmiche interne al verso, suggeriscono un rimando analogico tra apertura delle forme espressive e apertura del senso.

È in quest’apertura, espressiva e di contenuto, che si può leggere *contestualmente* quell’inquietudine, quel tormento interiore tipicamente protestante del soggetto di fronte a Dio. Come opportunamente ricorda Max Weber, l’autointerrogarsi del soggetto protestante-puritano si oggettiva spesso nella prassi – ovvero prende la forma generica – del diario religioso-spirituale, «nel quale le colpe, le tentazioni ed i progressi [...] venivano riportati continuamente»;²⁶ dia-

²⁵ Com’è noto, la scelta di stile dello schema sonettistico italiano era già stata codificata, a stampa, nell’edizione dei *Poems* del 1645. Sulle modalità formali ‘italiane’ dei sonetti miltoniani, cfr. la rigorosa analisi in MELCHIONDA, «*Il fior novo di strania favella*». *Le poesie italiane di John Milton*, cit.

²⁶ WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, cit., p. 211. Il sociologo tedesco precisa che la prassi del diario religioso era in vigore an-

rio che, evidentemente, rivestiva anche una funzione di controllo del proprio stato di grazia. All'interno di tale lente contestuale, *On His Blindness* può considerarsi quasi il correlativo poetico, l'adempimento da parte di un soggetto particolarmente *talented*, della confessione diaristica. Di fatto, come osserva ancora Weber, la prassi del diario spirituale è fortemente legata al concetto luterano di *Beruf*, ovvero a quello puritano di *calling*: al senso economico-utilitaristico dell'adempimento quotidiano del dovere professionale quale suprema norma etico-religiosa.²⁷ A tale proposito, Weber ricorda il valore fondante – e per così dire esemplare – della parabola matteana dei talenti all'interno dell'etica protestante del profitto. Ed è proprio qui che risiede il nodo e la difficoltà del sonetto miltoniano: ovvero, la sua posizione – almeno in parte – eterodossa e deviazionista nei confronti dell'universo etico-economico protestante. Così, se da un lato il sonetto riprende alcune concezioni religiose puritane (e, in senso lato, protestanti) quali l'idea quasi ossessiva della necessità di un adempimento quotidiano (in forma di *day-labour*) della propria vocazione (del proprio *talent*), dall'altro propone anche concezioni e modalità comportamentali alternative. L'eterodossia sta, come si tenterà di mostrare, soprattutto in una demonetizzazione del *day-labour*, realizzata attraverso una rilettura antieconomica del *talent*, ovvero della propria *calling*. Come argomenta il sonetto nel suo verso conclusivo, esiste una pluralità di forme attraverso le quali il soggetto può eseguire i suoi doveri etico-religiosi. La proposta di un modello etico di condotta, e di testimonianza, alternativo a quello del successo economico passa appunto attraverso una ri-scrittura e un rovesciamento di senso della parabola matteana. In sintesi, dunque, la nostra interpretazione del sonetto può articolarsi in tre punti principali, così schematicamente suddivisi: (a) contestualizzazione/individuazione di un percorso di riflessione etico puritano; (b) evidenziazione di un percorso alternativo, realizzato attraverso (c) una reinterpretazione e riscrittura di passi evangelici.

Per quanto riguarda il primo punto, quello della contestualizzazione, si è già brevemente accennato a varie modalità di pen-

che presso i cattolici. Tuttavia, «mentre nel cattolicesimo» il diario «serviva alla compiutezza della confessione o forniva al "directeur de l'âme" la base per la sua autoritaria direzione del cristiano [...], mediante il suo aiuto, il cristiano riformato si tastava da se stesso il polso» (ivi, pp. 211-212).

²⁷ Ivi, pp. 138 sgg.

siero e pratiche etiche dell'ideologia protestante, quali: la scrittura di un diario spirituale; la prassi dell'autointerrogazione; il concetto tedesco di *Beruf*, ovvero quello inglese di *calling* (esprimenti il senso di un compito imposto da Dio); la centralità dell'insegnamento biblico. È certo nota la difficoltà di equilibrare tra loro i concetti – parzialmente interagenti, parzialmente antagonisti – di *Beruf*, operosità, grazia, predestinazione, salvezza, così com'è noto il fascino intellettuale esercitato proprio dalla precarietà di tale equilibrio.

On His Blindness – come si è anche visto – rispecchia tutti questi aspetti ed è a sua volta costruito su difficili mediazioni di significato. Non è difficile riscontrarvi quel senso di un «rapporto dell'uomo di fronte alla propria vocazione professionale come di fronte a un dovere», quella necessità di un consolidamento della propria *vocatio*, messi in luce da Weber nella sua analisi dell'*etica protestante*.²⁸ Come scrive ancora Weber, per i protestanti il mondo «è destinato al solo scopo di servire alla glorificazione di Dio, ed il cristiano eletto esiste solo per aumentare, per la sua parte, la gloria di Dio nel mondo, mediante l'esecuzione dei suoi comandamenti»; «il lavoro sociale del calvinista nel mondo è esclusivamente lavoro "in majorem gloriam Dei"». ²⁹ Nel sonetto si ritrova, ancora, ovvero si recupera nella seconda parte – grazie all'intervento della *patience* – quel senso dell'*unio mystica* con la divinità che è, a sua volta, un concetto-chiave dell'etica protestante. Scrive ancora Weber, «il lavoro a servizio di un ordinamento razionale dell'approvvigionamento dei beni materiali necessari all'umanità è indubbiamente sempre apparso ai rappresentanti dello 'spirito capitalistico' come uno degli scopi che imprimevano un indirizzo al lavoro della loro vita». ³⁰ Le attività mondane, dunque, e i successi nel lavoro sono considerati segni del favore divino. Ben più delle pratiche ascetiche, è il successo a costituire il parametro ideale di valutazione etica.

Com'è noto, la parte più importante – e il lascito maggiore – della riflessione weberiana è data dall'individuazione di un'*affinità* tra «certe espressioni dell'antico spirito protestante» e «la moderna civiltà capitalistica»; ³¹ ovvero, di quella peculiare «combina-

²⁸ Ivi, p. 137.

²⁹ Ivi, p. 185.

³⁰ Ivi, p. 135.

³¹ Ivi, p. 98.

zione di una religiosità intensa con un senso ed un successo negli affari altamente sviluppati». ³² Il tutto è felicemente racchiuso nella nota formula: «God blesseth his trade». ³³ La tesi weberiana di un'osmosi tra etica protestante e modello economico capitalistico si fonda anche, per buona parte, sul rilievo della centralità all'interno della cultura protestante di quella parabola matteana (*Mt* 25, 24-30) ove si narra la storia del servo «che fu scacciato perché non aveva messa a frutto la libbra a lui affidata» – parabola assumibile, nella interpretazione letterale che ne veniva data, quasi come manifesto dell'etica economica protestante. A tale proposito, Weber ricorda che l'usura, che per la teologia cattolica era un peccato mortale, rappresentava al contrario per i puritani un mezzo per ottenere la salvezza, che la povertà veniva considerata alla stessa stregua della malattia, che il lavoro era ritenuto «scopo della vita prescritto da Dio» e che la scarsa voglia di lavorare era vista come «sintomo della mancanza dello stato di grazia». ³⁴ Malattia, adempimento del dovere, uso del proprio talento: si tratta, come si può ben vedere, di temi non meno centrali in Milton. Così com'è assolutamente centrale nel sonetto la stessa parabola dei talenti. *On His Blindness* è tutto pervaso da una serie di sememi attinenti a un'area semantica che si potrebbe definire 'economico-utilitaristica': oltre a *talent*, troviamo in particolare anche *serve* (in «*serve [is] my Maker*»), *account*, *exact*. Ed è senz'altro degno di nota il fatto che tali sememi 'economici' rivestano, al tempo stesso, valenze 'religiose': in *exact* o in *account* l'idea del resoconto finanziario è inscindibilmente legata a quella della valutazione etico-religiosa di virtù e colpe. Ciò a ulteriore conferma di quell'intima fusione tra spiritualità religiosa e attivismo economico di cui erano intrisi la cultura protestante e – nello specifico – il *Commonwealth* puritano. Anzi, attraverso *exact* e *account* il sonetto propone una sorta di identificazione tra il «Grande libro morale» ove sono annotati peccati o omissioni, e il libretto economico ove si registrano le entrate e le uscite finanziarie – giungendo quasi a suggerire l'immagine di un Dio 'esattore' («*Doth God exact day-labour*»).

E, tuttavia, il sonetto – e, con questo, giungiamo al secondo punto della nostra analisi – a tale ideale *economico-religioso* affian-

³² Ivi, p. 97.

³³ Cfr. ivi, p. 275.

³⁴ Ivi, pp. 267 e 274.

ca e contrappone un percorso alternativo, *poetico-religioso*: dunque, *anti-economico* (e, in un certo senso, 'anti-weberiano'). L'itinerario alternativo – con la critica, rivolta dall'interno, agli aspetti più rigoristici e materialistici del puritanesimo secentesco – prende idealmente le mosse dall'aggettivo *useless* che nel sonetto definisce il sostantivo *talent*. Nel sonetto, pertanto, all'area semantica dell'«economico» e dell'«utile» si oppone l'area del «non-economico» e dell'«inutile». L'area dell'«inutile», a sua volta, si sviluppa e si scinde in una doppia articolazione. A un primo livello semantico, l'inutilità del talento viene attribuita alla condizione di cecità che ne impedisce un utilizzo adeguato. A un secondo livello, tuttavia, l'inutilità del talento acquista risonanze più profonde, rimanda echi più vasti, collegandosi ad aspetti centrali, fondanti della biografia autorale. Se è vero, come si è cercato di dimostrare nelle pagine precedenti, che il sonetto richiede un'interpretazione autobiografica, il talento in questione non può che essere il talento poetico. E, dunque, l'inutilità del talento non solo va identificata letteralmente nella sua mancata utilizzazione, ma sembra anche essere figuramente evocativa del carattere anti-economico e anti-utilitaristico della poesia in generale. (In tal senso, *useless*, più che suggerire l'«inutile», ovvero l'impossibilità d'uso dovuta a motivi contingenti, connota il «disutile», ovvero l'impossibilità strutturale e permanente d'uso).³⁵

In definitiva, si può suggerire che in *On His Blindness* la domanda che il soggetto «fondly ask[s]» riguardo all'«utilità» del suo comportamento è almeno duplice: – (a) sto facendo *abbastanza* per adempiere il mio dovere etico (il mio *day-labour*)? sto *usando* adeguatamente il mio *talent*? – (b) *qual* è il mio dovere etico? (il mio *talent* è in sintonia con l'etica puritana e il volere divino? è *utile*?).

In termini kantiani, potremmo dire che la prima questione riguarda un imperativo *ipotetico* (essa, cioè, concerne semplicemente i *mezzi* – ovvero, le modalità – per raggiungere uno scopo), mentre la seconda ha una dimensione più ampia, rivestendo virtualmente la portata di un comando *assoluto* (essa, cioè, concerne un'*intenzione* o un dovere). Oltre a chiedersi se il suo talento non rischi di essere sprecato, l'autore – a un livello semantico più

³⁵ L'ostilità dei puritani nei confronti del teatro e delle arti in genere e gli attacchi puritani alla poesia sono sin troppo noti per dover essere qui ricordati. Lo stesso WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, cit., segnala come i protestanti riprovassero ogni forma artistica come perdita di tempo e *vain ostentation* (ivi, pp. 285-286). Cfr. anche qui la nota 19, *supra*.

profondo – sembra interrogarsi sulla giustezza etica di per sé del talento, disutile se confrontato con altri talenti e vocazioni professionali. Lo stesso verso finale – «They also serve who only stand and waite» – prosegue un'articolazione di senso almeno duplice. I verbi «stand and waite», evidentemente, fanno da contrasto antinimico con la coppia precedente «speed / And post». Laddove *speed* e *post* si iscrivono nella medesima area semantica produttivistica prefigurata da *serve*, *account*, *exact*, incarnando a loro volta quell'ideale economico-religioso di un profitto *in majorem gloriam Dei*, *stand* e *waite* si collegano all'area della 'disutilità', proseguendo l'isotopia introdotta da *useless*. Anche *stand* e *waite*, quindi, sono interpretabili attraverso due distinte chiavi di lettura: essi sviluppano ulteriormente quel duplice timore e interrogativo etico che attraversa il sonetto, per condurre infine a una risposta (parzialmente) pacificatrice. Da una parte, l'autore continua a chiedersi se la cecità – e, con essa, lo «stand and waite» – non possa paralizzare la sua carriera poetica. E si tratta di un dubbio che egli formula anche altrove nella sua opera. Ancor prima di perdere la vista, Milton già si rimproverava una sua supposta lentezza nella produzione poetica: «Yet that you may see that I am sometye suspicious of my selfe, & doe take notice of a certaine belatednesse in me». ³⁶ L'interrogativo sarebbe divenuto più angoscioso col passare degli anni, e soprattutto in seguito all'indebolimento della vista, che cominciò a manifestarsi con una certa gravità intorno al 1644. Secondo Ricks, è per questo motivo che nel 1645 Milton raccolse e pubblicò i suoi scritti poetici sotto il titolo di *Poems of mr John Milton, Both English and Latin, Compos'd at several times*: «[t]he sense of encroaching blindness is sure to have played its part in prompting Milton to make himself manifest as a poet. By 1645 he was no longer a young man – thirty-six years old». Per Ricks, ancora, i *Poems of Mr John Milton* «constituted his first bid», il primo tentativo di avvicinarsi a quell'ideale di sé come poeta, che aveva nutrito sin dalla prima fanciullezza. ³⁷ E, dunque, *stand* e *waite* suggeriscono quella *belatednesse* già deprecata dall'autore, e verosimilmente accentuatasi a causa della cecità. I due

³⁶ Cfr. CH. RICKS, *Milton. Poems (1645)*, in *English Poetry and Prose 1540-1674*, Edited by CH. RICKS, Harmondsworth 1993 (che riprende un'edizione precedente del 1970) p. 246. Le parole citate precedono il sonetto *On His Having Arrived*.

³⁷ RICKS, *Milton. Poems (1645)*, cit., pp. 245-275: 245 e 247.

verbi, in sostanza, manifestano il timore di un non-adempimento della propria vocazione poetica (del proprio 'talento').

D'altra parte, *stand* e *waite* sembrano rivestire anche un significato più generale, suggerendo il carattere meramente contemplativo, e 'ozioso' della poesia – in opposizione appunto a quelle attività economico-produttive (terrene e marittime, della *Land* e dell'*Ocean*) inquadrabili nell'area semantica dello «speed / And post». In tal senso, si può suggerire che *stand* e *waite* manifestino un altro tipo di timore, quello dell'inadeguatezza etica della vocazione poetica. Timore che, però, pare dissolversi nel percorso di senso globale del sonetto. «They also serve who only stand and waite»: gli stessi poeti, pur nella disutilità (nella 'stasi contemplativa') del proprio talento, servono il Signore. È in questa valorizzazione della *uselessness* poetica che va ricercato l'aspetto più marcatamente eterodosso del sonetto. E, dunque, al pari delle opere più mature, anche *On his Blindness* si pone come un tentativo di giustificare le vie del Signore – e della poesia. Sembra di poter dire – ancora kantianamente – che è l'intenzione pura o la volontà pura che fa essere buono ciò che essa vuole, e non viceversa.

La almeno parziale riconfigurazione del modello etico-economico protestante – e siamo ormai al terzo e conclusivo punto della nostra analisi – avviene attraverso la riscrittura della parabola matteaana. Difatti, se l'interpretazione proposta sino a questo momento è corretta, il *talent* sul quale si costruisce il sonetto è un talento poetico, decisamente meno *useful* del talento-libbra della parabola. Come ha peraltro osservato più di un critico, il sonetto può considerarsi nel suo insieme «a flat rejection of the whole point of the parable of talents»,³⁸ o perlomeno – occorrerebbe precisare – un rifiuto dell'interpretazione letterale, meramente economico-utilitaristica, che veniva data della parabola e del talento. (Del resto, già in alcuni passi autobiografici di *The Reason of Church-Government* Milton si era riferito a un talento – il proprio –, interpretandolo in chiave metaforica, quale dote naturale e vocazione poetica: «those few talents which God at that present had lent me»).³⁹ Nel sonetto, il rovesciamento di senso dell'interpretazione economica è rafforzato anche dall'allusione – nei conclusivi «stand and waite»

³⁸ W. R. PARKER, *Milton. A Biography*, Oxford 1968, p. 471. Cfr. anche A. EASTHOPE, *Towards the autonomous subject in poetry. Milton's «On his Blindness»*, in *Post-Structuralist Readings of English Poetry*, editors R. MACHIN and CH. NORRIS, Cambridge 1987, pp. 122-133, per la citazione p. 127.

³⁹ *The Reason of Church-Government*, in MILTON, *Selected Prose*, cit., p. 52.

– a un'altra parabola matteana, quella degli operai nella vigna (*Mt* 20, 1-16), ove com'è noto si sostiene la pari dignità, all'interno del disegno divino, tra tutti i lavoratori, indipendentemente dal loro apporto produttivo. Tale finale richiamo evangelico contribuisce a sviluppare ulteriormente il senso di una demonetizzazione del 'talento', ovvero a ribadire un percorso di riflessione alternativo rispetto a certe deformazioni ideologiche proprie della dottrina puritana più marcatamente materialista,⁴⁰ unitamente a un tentativo di recupero – filologico e semantico – dell'originario insegnamento neotestamentario.

Se, come sostiene ancora Weber, la stessa codifica del concetto di *calling* in quanto «professione» o *trade* è, a sua volta, una deformazione posteriore, attribuibile, per buona parte, alla traduzione della Bibbia da parte di Cranmer,⁴¹ si può sostenere che nel sonetto – ma, più in generale, nel suo stesso *excursus* letterario – Milton recuperi un senso più ampio, originario, del 'talento' e, indirettamente, della *calling*, intesi come qualità e vocazione in senso lato e spogliati di qualsiasi implicazione troppo angustamente economico-materialistica.

In definitiva, la chiusa – e, in particolare, il verso finale acquistano un valore emblematico: il sonetto trascende ampiamente la portata di un semplice lamento-constatazione di una fase di stasi creativa, per porsi quale *defence of poetry* da parte puritana e convinto elogio (personalistico, ma anche universale) della disutilità poetica. Come già, seppure in forma ancora germinale, nei passi citati di *The Reason of Church-Government*, anche in *On His Blindness* Milton espone, accanto a una serie di paradigmi etico-religiosi, il loro valore fondante nel percorso di una carriera poetica, ancora da realizzare, ma già decisamente *in fieri*.

Forse, però, il senso ultimo di *On His Blindness* va ricercato nella sua transizionalità all'interno dell'itinerario poetico miltoniano. Transizionalità che si traduce in un 'paradosso' scarsamente notato dalla critica: ovvero, nel contrasto semantico tra il conte-

⁴⁰ Del resto, è noto come anche in altre opere – e, in specie nel *De Doctrina Christiana* (scoperta postuma, nel 1823; pubblicata nel 1825), senza peraltro escludere *Paradise Lost* – Milton si allontani non meno significativamente dalla dottrina ortodossa.

⁴¹ Come osserva ancora Weber, rifacendosi anche ad alcuni studiosi precedenti, «la traduzione della Bibbia di Cranmer è la fonte del concetto puritano di *calling* in senso di professione = *trade*» (WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, cit., p. 145).

nuto esplicito dell'enunciato che, nel lamentare l'inutilità del talento, rappresenta una fase d'immobilità poetica, e il contenuto implicito dell'atto enunciativo che, al contrario, *coincide con* – e mostra – un momento, peraltro brillante, di produzione poetica: il sonetto stesso.

APPENDICE

On His Blindness

When I consider how my light is spent,
Ere half my days, in this dark world and wide,
And that one Talent which is death to hide,
Lodg'd with me useless, though my Soul more bent
To serve therewith my Maker, and present
My true account, least he returning chide,
Doth God exact day-labour, light deny'd,
I fondly ask; But patience to prevent
That murmur, soon replies, God doth not need
Either man's work or his own gifts, who best
Bear his milde yোক, they serve him best, his State
Is Kingly. Thousands at his bidding speed
And post o're Land and Ocean without rest:
They also serve who only stand and waite.

Sulla sua cecità

Quando penso a come la mia luce si sia spenta,
Prima della metà dei miei giorni, nella vastità di questo mondo buio,
E che quel talento che è peccato mortale nascondere
Abita invano con me, sebbene la mia anima sia più incline
A servir con esso il mio Fattore, e presentargli
Il mio onesto rendiconto, per timore che egli tornando mi rimbrotti:
«Dio esige forse il lavoro quotidiano da chi è stato privato della lu-
[ce?】

Domando appassionatamente; ma la Pazienza, per prevenire
Quel brontolio, subito risponde: «Dio non ha bisogno
Né delle opere dell'uomo né dei suoi doni; chi meglio
sopporta il suo mite giogo, meglio lo serve. Il suo stato
È regale. Migliaia al suo comando si affrettano
E si schierano per terra e mare senza tregua;
Ma lo serve anche chi sta fermo, e attende».

(trad. di Michele Stanco)

Samson Agonistes

SAMSON: Why was my breeding orderd and prescrib'd
 As of a person separate to God,
 Design'd for great exploits; if I must dye
 Betray'd, Captiv'd, and both my Eyes put out,
 (vv. 31-34)

SAMSON: O loss of sight, of thee I most complain!
 [...]
 Light the prime work of God to mee is extinct,
 (vv. 67-70)

SAMSON: O that torment should not be confin'd
 To the bodies wounds and sores
 With maladies innumerable
 In heart, head, brest, and reins;
 But must secret passage find
 To th' inmost mind,
 There exercise all his fierce accidents,
 And on her purest spirits prey,
 As on entrails, joints, and limbs,
 With answerable pains, but more intense,
 Though void of corporal sense.
 (vv. 606-616)

CHORUS: But patience is more oft the exercise
 Of Saints, the trial of thir fortitude,
 Making them each his own Deliverer,
 (vv. 1287-1289)

Sansone agonista

SANSONE: Perché nascere e crescere fu disposto e prescritto
 Come quello di persona scelta per Dio,
 Designato a grandi imprese, se debbo morire
 Tradito, prigionero,
 con entrambi gli occhi spenti,
 SANSONE: Tu, perduta vista, più di tutto di te io mi sconforto!
 [...]
 Luce, prima opera di Dio, in me sei estinta,
 SANSONE: O questo tormento non si confina
 Fra le ferite e le amarezze del corpo,
 Nelle innumeri malattie
 Di cuore, testa, petto e reni
 Ma trova il segreto passaggio
 Che mena al centro dell'anima
 E qui esercita tutti i suoi spietati accidenti,

Ne rode la sua più pura essenza,
Con indicibili pene ma più intense,
Benché prive dei sensi della carne.
CORO: Ma la pazienza è soprattutto pratica
Dei Santi, saggio della loro forza,
Che ognuno fa di sé liberatore

(trad. di Alessandro Ceni)

ISBN 88-8498-080-1
ISSN 1721-3150

€ 48,50