

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

ABBA ABBA (1977):
Anthony Burgess e il mito di John Keats

Angelo Riccioni

ANNO V - 2020

**ABBA ABBA (1977):
ANTHONY BURGESS E IL MITO DI JOHN KEATS**

Angelo RICCIONI (*Università degli Studi di Napoli "Parthenope"*)
angelo.riccioni@uniparthenope.it

RIASSUNTO: Pubblicato nel 1977, *ABBA ABBA* di Anthony Burgess è incentrato sull'incontro di due poeti emblematici di inizio Ottocento: John Keats e Giuseppe Gioacchino Belli. L'opera rivela l'interesse dell'autore per il movimento neoclassico e romantico, nei riferimenti a personalità come Canova, Byron e Paolina Bonaparte. Ne deriva un affresco *sui generis* della cultura romantica che rimanda incessantemente alla produzione di Keats, e al suo soggiorno romano in punto di morte. Partendo dall'analisi della tecnica narrativa, lo studio si propone di investigare i modi in cui Burgess è riuscito a tramutare gli ultimi eventi della biografia keatsiana in un compatto e scintillante spaccato del tardo romanticismo stesso.

ABSTRACT: Published in 1977, Anthony Burgess's *ABBA ABBA* focuses on the imaginary meeting between two emblematic nineteenth-century poets: John Keats and Giuseppe Gioacchino Belli. The novel reveals the author's passion for Neoclassicism and Romanticism, testified by the many references to personalities such as Antonio Canova, Lord Byron and Paolina Bonaparte. By examining the narrative technique employed by Burgess in evoking the lucid desperation of the young English poet, the essay aims to investigate the ways in which the author managed to translate the last events of Keats's biography into a compact and sparkling reconstruction of late Romanticism itself.

PAROLE CHIAVE: Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, John Keats, Giuseppe Gioacchino Belli, *Ode a un usignolo*, *Ode su un'urna greca*, sonetto, Roma ottocentesca.

KEY WORDS: Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, John Keats, Giuseppe Gioacchino Belli, *Ode to a Nightingale*, *Ode to a Grecian Urn*, Sonnet, Nineteenth-century Rome.

**ABBA ABBA (1977):
ANTHONY BURGESS E IL MITO DI JOHN KEATS**

Angelo RICCIONI (*Università degli Studi di Napoli "Parthenope"*)
angelo.riccioni@uniparthenope.it

In *The Cabala* (1926), un romanzo poco noto del camaleontico, brillante scrittore americano Thornton Wilder, l'autore immaginava che il protagonista, un archeologo statunitense appena ventenne, incontrasse, discesa la scalinata di Trinità dei Monti, un poeta morente e saturnino, innamorato della traduzione di Omero di George Chapman e consapevole della propria gloria postuma: in una parola, John Keats.¹ L'incontro, calato in una Roma popolata di spettri, da Virgilio al compositore Giovanni Pierluigi da Palestrina, si inserisce nel percorso di Samuele, un giovane accademico ossessionato, come il suo autore, dagli illustri personaggi che hanno legato il loro nome a quello dell'Urbe, e che ben presto si troverà coinvolto negli intrighi di una compatta, surreale setta di bizzarri prelati e aristocratiche decadute, reliquie di una società ottocentesca che i costumi del nuovo secolo si apprestavano sistematicamente a distruggere. Prima di Thornton Wilder, il mito di John Keats, poeta romantico sepolto a Roma sotto la piramide di Caio Cestio – una vista che le sentimentali signorine vittoriane traghettavano nella madrepatria in forma di souvenir, composto nelle lucide tessere di micromosaico dei loro medaglioni o dei loro bracciali – era divenuto il segno distintivo di quell'attrazione per l'Italia alla quale, oltre che la tradizione del *grand tour*, aveva contribuito certamente l'amore dell'*Aesthetic Movement* per l'arte italiana, ben esemplificato, tra gli altri, dalle tele di un pittore «italianato» come Edward Burne-Jones e dagli scritti di Walter Pater e John Ruskin, colti prosatori attenti alle mille sfumature del Rinascimento e del Medioevo.

A questa tradizione e al mito del poeta il cui nome «was writ in water» si rivolge, circa cinquant'anni dopo Thornton Wilder, un autore inglese, John Anthony Burgess Wilson, più noto semplicemente con il nome di Anthony Burgess, nel suo romanzo *ABBA ABBA* (1977). Di norma ricor-

1 Cfr. Thornton Wilder, *The Cabala and The Woman of Andros*, with a New Foreword by Penelope Niven, New York, Harper Perennials Modern Classics, 2006 [1926].

dato come lo scrittore al quale Stanley Kubrick si è ispirato per una delle sue pellicole più celebri, tratta da *A Clockwork Orange* (1962), Burgess è in realtà il prolifico autore di numerosi romanzi e saggi, nonché di curiose analisi linguistiche (*Language Made Plain*, del 1964) e di compatte storie della letteratura inglese (*English Literature: A Survey for Students*, pubblicato nel 1958). Il suo amore inossidabile per le grandi personalità, artistiche e non solo, della cultura occidentale lo ha spesso portato a dedicare intere opere alle loro vicende creative e umane: da *Napoleon Symphony* (1974), magmatica rievocazione della vita di Bonaparte ricca di influenze joyciane, a *Mozart and the Wolf Gang* (1991), fantasia teatrale devoluta al linguaggio della musica, altro grande interesse dello scrittore sotto il pretesto della biografia mozartiana. In tale contesto *ABBA ABBA*, il romanzo oggetto del presente studio, si colloca perfettamente in questo filone della produzione di Burgess, essendo incentrato sull'incontro immaginario nella Roma di inizio Ottocento tra il poeta romantico John Keats (1795-1821) e il versificatore in dialetto Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863).

Suddiviso in due parti, una prima composta di dieci capitoli di pura narrazione, e un'altra di traduzioni in inglese dai sonetti in romanesco di Belli, *ABBA ABBA* si costruisce sull'interesse dell'autore nei confronti della cultura del XIX secolo e in particolare per il movimento neoclassico e romantico, una passione che nel romanzo emerge grazie ai continui riferimenti alla produzione di Keats, il cui soggiorno romano in punto di morte è al centro della densa prosa di Burgess. Partendo dall'analisi della tecnica narrativa mirante a rievocare da una parte la lucida disperazione del giovane poeta inglese il cui nome «fu scritto sull'acqua» e dall'altra la colta misantropia di Belli tramite un raffinatissimo intarsio di citazioni da componimenti poetici di varia natura, lo studio si propone di investigare i modi in cui Burgess è riuscito a tramutare gli ultimi eventi dell'esistenza keatsiana in un compatto e scintillante spaccato dell'esperienza romantica stessa.

In questa prospettiva, il primo capitolo risulta paradigmatico dell'approccio di Burgess al mito di John Keats. Servendosi, come ha dimostrato Paul Howard nella sua recente edizione critica del romanzo (punto di partenza obbligato per chi volesse approfondire le numerose fonti dell'opera),² di notizie tratte dalle biografie di Robert Gittings e Walter Jackson Bate

2 Il riferimento è a Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, ed. Paul Howard, *The Irwell Edition of the Works of Anthony Burgess*, International Anthony Burgess Foundation, Manchester, Manchester University Press, 2019. Le successive citazioni dal romanzo sono tratte da questa edizione.

dedicate al poeta,³ Burgess procede a selezionare scene e citazioni contenute negli scritti di Keats con lo scopo di rimodularli per dare vita ad un ritratto anticonvenzionale del giovane romantico. Il romanzo si apre dunque con un dialogo tra Keats e l'ufficiale britannico, afflitto da tubercolosi, Isaac Marmaduke Elton, in una cornice urbana dominata da una cupola di San Pietro paragonata ad un chicco d'uva:

'Isaac,' he said. 'Marmaduke. Which of the two do you more seem to yourself to be?' He mused smiling among the ilex trees. The dome of San Pietro down there in the city was grape-hued in the citron twilight.

'I have never much cared for either name,' said Lieutenant Elton of the Royal Engineers.⁴

Le battute successive, intessute di giochi di parole per i quali il poliglotta Burgess aveva una spiccata predilezione, sorvolano agilmente su argomenti differenti, che variano da giudizi su Voltaire a piccanti commenti sul passaggio di Paolina Bonaparte, irrimediabilmente attratta dall'avvenenza di Elton e descritta, nel suo splendore, come una delle fanciulle immortalate dal poeta nella celeberrima *Ode to a Grecian Urn*:

Pauline Bonaparte glided in the dimming light, a couple of servants behind her, taking her evening walk on the Pincio. Elegant, lovely, with a fine style of countenance of the lengthened sort, fine-nostrilled, fine-eyed, she peered with fine eyes at the taller and more handsome of the two young men, gliding closer to peer better. Elton stood stiffly as though on adjutant's parade, suffering the inspection. She smiled and nodded and glided on.⁵

Già questo breve passo dimostra come Burgess si sforzi in alcuni punti di imitare lo stile di Keats. Emblematica risulta, ad esempio, la ripetizione di «fine» («fine-nostrilled», «fine-eyed») e dei verbi «peer» e «glide» («she peered with fine eyes [...] gliding closer to peer better») allo scopo di conferire al paragrafo l'inconfondibile timbro delle grandi odi keatsiane (*Ode to Psyche*, *Ode to a Nightingale*) e in particolar modo delle strofe della *Ode to a Grecian Urn*, decorate da numerose iterazioni abilmente dissimulate nell'ordito dei versi:

3 Cfr. Robert Gittings, *John Keats*, Harmondsworth, Pelican, 1971 [1968]; Walter Jackson Bate, *John Keats*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972 [1963].

4 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 45.

5 *Ibid.*, p. 46.

Ah, happy, happy boughs! That cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
 More happy love! More happy, happy love! ⁶

Il riferimento poetico viene rivelato nel momento in cui, come una scheggia gettata nel testo, un frammento di verso tratto proprio dall'ode in questione («What Wild ecstasy?», a chiusura della prima strofa) fuoriesce dalle labbra di Keats, intento a commentare le attenzioni di Paolina Bonaparte per Elton con un misto di amarezza e malinconia:

'Fairy Mab will have you.'
 'Ah no. Ah no she'll not. I'm no whoremaster.'
 'Faithful to the one at home?'
 'Yes, you could say faithful.'
 John brooded. 'I too. The animal ecstasy of the flesh denied to us. We're not
 winds to play on that Aeolian Harp.'⁷

L'allusione alla «ecstasy» delle figure rappresentate sull'urna, congelate per sempre in una «cold pastoral»,⁸ si offre a tal punto come chiave per interpretare l'intero episodio che costituisce, a ben vedere, una riscrittura delle strofe centrali della *Ode to a Grecian Urn*. Elton e Paolina Bonaparte (alla quale ci si riferisce immediatamente dopo come il soggetto della celebre Venere di Canova, a sottolineare il legame che stringe la donna al gelido splendore del marmo)⁹ altro non sono che la traduzione, calata nella cornice della Roma papalina di inizio Ottocento, degli amanti immortalati a non consumare mai la loro passione. Non è un caso che Elton sia lasciato a fine paragrafo nella rigida immobilità di una parata militare mentre Keats stesso, sotto gli «happy boughs» dei lecci del Pincio, assume il ruolo di silente interprete/cantore della scena, forse intento a tessere «ditties of no tone».¹⁰ La sequenza diviene dunque, tramite un raffinato gioco di rimandi

6 John Keats, *Poesie*, a cura di Silvano Sabbadini, Milano, Oscar Mondadori, 1986, p. 288.

7 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 46.

8 Cfr. il verso 45 (John Keats, *op. cit.*, p. 288).

9 «Her as Venus Reclining. Canova's work, apt for the hallway of a whorehouse» (Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 46).

10 Cfr. il verso 14 (John Keats, *op. cit.*, p. 288).

letterari (il quale, peraltro, come si vedrà, Burgess conduce lungo tutto l'arco del romanzo), un dispiegamento, in forma narrativa, delle prime strofe di una delle poesie più note di Keats. Viene così confessata, seppur in maniera criptica, una dimensione metanarrativa che avrà profonde ripercussioni sul resto dell'opera, coinvolgendo non solo la produzione keatsiana ma anche lo strabordante *corpus* dei sonetti di Belli. A tal proposito è interessante notare come, già dai passi analizzati, accanto ad una brillantezza formale atta a ricalcare la lingua ellenizzante di Keats sia riscontrabile un registro meno aulico, esemplificato da termini quali «whoremaster», «animal» e «flesh». Tale vena, effettivamente più vicina alla lingua di Belli, troverà spazio nelle pagine restanti di questo primo capitolo attraverso la disquisizione su un termine tratto proprio da un sonetto del poeta romano, ovvero *dumpendebat*.

Congedato Elton di fronte alla Fontana della Barcaccia, Keats si appresta a raggiungere la propria abitazione quando il medico che lo ha assistito negli ultimi anni della sua vita, il Dr James Clark, si palesa interrompendo la sua appassionata auscultazione del ritmico scorrere dell'acqua:

John stood a while by Bernini's broken marble boat, listening to the water music. He tried to identify himself with the water, to be the water, to feel the small sick parcel of flesh that was himself liquefy joyfully, joyfully relish its own wetness and singing clarity. He sprang back with a start into nerve and bone to find a hand on his arm. James Clark, his doctor, with a smiling stranger.¹¹

Nel descrivere l'incontro di Keats con il suo medico (che sbagliò la diagnosi del suo male con un errore che è entrato negli annali della storia letteraria inglese), Burgess inserisce in questa scena un personaggio chiave, quello «smiling stranger» che altri non è se non una sua proiezione, calata nel romanzo con la maschera di Giovanni Gulielmi, «man of letters and citizen of Rome».¹² A rivelarlo è infatti il nome stesso, a ben vedere una traduzione in italiano di John Wilson.¹³ Attraverso tale stratagemma Burgess si insinua direttamente nelle vicende da lui stesso narrate con lo sco-

11 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 47.

12 *Ibid.*, p. 48.

13 «Burgess also writes himself into the story of *ABBA ABBA*, again fictionalising the translation scenario. In Part One, he shares similarities with Gulielmi, linguistic go-between for the two poets. Giovanni Gulielmi is his attempt at Italianising the John Wilson elements of his own name, Giovanni being the equivalent of John and Guglielmo of William» (Paul Howard, *Introduction*, in Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 4).

po di favorire la mediazione tra le due estetiche, del tutto opposte (ma a lui ugualmente vicine), confluenti nell'opera, ovvero da una parte la malinconica perfezione formale dell'ultimo Keats, dall'altra l'efficacia linguisticamente materica del *Commedione*; una interpretazione che trova conferma in diversi punti del romanzo, che non è una banale ricostruzione storica degli ultimi giorni di John Keats, ma un'opera fortemente allegorica nella quale agiscono sottotraccia riferimenti autobiografici ed assunti critici relativi alla personalissima interpretazione della letteratura in lingua inglese da parte di Burgess. È importante dunque sottolineare come una volta entrato nell'angusto appartamento di Piazza di Spagna, in compagnia non solo di Clark ma anche di Joseph Severn (fedele amico di Keats durante il suo soggiorno italiano), Gulielmi inviti il poeta stesso a studiare il dialetto romanesco («You must learn our Roman speech, it may amuse you»),¹⁴ un'esortazione il cui vero scopo consiste nel gettare le basi di una frequentazione (letteraria e non solo) del Belli stesso:

'I think' Gulielmi said 'you must plunge into our Roman dialect at once. [...] The Roman tongue is coarse and rough and full of the Rabelaisian. There are, for instance, hundreds of words to describe, to describe, well, the -'

'Ah,' John said, 'I see we are on the marge of bawdry. Can you *stomach* some of that commodity, Dr Clark? [...]'

'I have a friend,' Gulielmi said, 'a poet, scholar, actor, a fine-looking man, a fine man altogether, who did an admirable thing and then, in a sort of pudic remorse, destroyed it. His copy, that is. I had and have my own. A sonnet based on the Roman cant terms for the ah male pudendum. A long sonnet.'¹⁵

Tra i «cant terms for the [...] male pudendum» è proprio il già citato *dumpennente* ad emergere nella conversazione. L'origine del lemma viene prontamente rivelata da Gulielmi:

'Yes, you see the way Roman language operates. A n and a d following become a double n. *Dumpendente*. The origin of course is the Latin *dum pen-debat*. You catch the reference? No?

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

*Stabat mater dolorosa
Apud lignum lachrymosa
Dum pendebat filius.*¹⁶

Lungi dal risultare disgustato dalla «unholy reference»,¹⁷ Keats si dimostra entusiasta dell'associazione blasfema:

'One and indivisible,' said John with joy. 'But how wonderful – *dum pendebat* – while he was hanging. From the cross, from the crotch. But this is exquisite, and in no feathery way. This is the good groiny iron. You've given me a fine present, Mr Gulielmi.'

'There are more in store, if you will have them.'¹⁸

L'interesse di Keats per il termine tratto da Belli diviene emblematico di un'osmosi tra i mondi evocati dalle loro opere, due universi che proprio a Roma trovano uguale spazio: da una parte il fascino per le vestigia della civiltà classica, reinterpretate secondo una sensibilità più moderna, disseminata di fratture, proprio del gusto di Keats, dall'altra il ritratto, brulicante e rabelaisiano, di una città in tutte le sue sfumature attraverso la descrizione delle differenti antropologie che vi abitano. Che sia proprio Gulielmi, il *doppelgänger* di Burgess, a porsi direttamente all'interno della finzione come mediatore tra i due poeti non stupisce: Burgess infatti tradusse realmente una selezione dei sonetti di Belli, inserendola come appendice ad *ABBA ABBA*.¹⁹ Non a caso, nell'ultima sezione del romanzo, compare anche *Li prim' àbbiti*, la composizione in cui viene menzionato proprio il termine *dumpennente*,²⁰ sul quale Gulielmi e Keats discettano. Come per il termine «ecstasy» ad inizio di romanzo, anche questa citazione diventa pretesto per Burgess di una riscrittura del mito di Keats, nella quale, più che la vicenda umana dei personaggi, a farla da protagonista è lo stile, il registro linguistico. L'impressione è, dunque, quella di una

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹ Sulle strategie adottate da Burgess per la resa in inglese del romanesco di Belli si rimanda, oltre che alle note incluse nell'edizione critica di *ABBA ABBA* sopracitata, a Paul Howard, 'All Right. That's Not A Literal Translation': *Cribs, Licence, and Embellishment in the Burgess Versions of Belli's Sonetti romaneschi*, «The Modern Language Review», 108, 3, July 2013, pp. 700-720.

²⁰ Cfr. Giuseppe Gioacchino Belli, *Li prim' àbbiti*, in Id., *I sonetti*, a cura di Maria Teresa Lanza, con introduzione di Carlo Muscetta, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 1019.

coppia di poeti che si muovono in uno spazio puramente letterario, disseminato di parole e termini che hanno la stessa importanza e solidità delle pietre o delle attrazioni di Roma. Viene sempre più disvelata, insomma, la struttura fortemente metanarrativa dell'opera, atta a far coincidere una riflessione di natura critico-letteraria con l'episodio descritto. La chiusa del capitolo, rimodulazione della *Ode to a Nightingale*, si presenta come emblema luminoso di tale tecnica:

Soon John lay in the Roman dark listening to the fountain he thought of as his. It was not a question of being cheerful, rather of shedding the shameful rotting stuff that was himself by making that inner nub which cried I,I,I into the centre of something free of the agony of thought. He tried to turn himself into the music of Haydn that Severn had played, but the image of Severn's all too human fingers intruded like a meddling elf. As for the water of the fountain, it remained obdurately other, singing mindlessly and unoppressed by time.»²¹

Quel «in [...] dark listening» altro non può essere che un rimando al «Darkling I listen» con il quale si apriva la sesta strofa dell'ode, della quale vengono richiamati anche il verso 27 («where but to think is to be full of sorrow» evidente in «free of the agony of thought»)²² e il 74, terminante quest'ultimo in un «deceiving elf»²³ che nella prosa di Burgess diviene «meddling elf», importuno ricordo delle dita di Joseph Severn mentre suona Haydn al pianoforte. È, inoltre, la dinamica stessa del componimento, incentrato su un io lirico che si inebria di fronte al verso dell'usignolo (nel paragrafo sostituito dalla fontana del Bernini, modulante il suo canto circolare come quello dell'uccello) ad essere ricalcata, resa in una prosa che è segnata dallo stesso sforzo, rintracciabile nell'ode, di evocare sensazioni trascendenti il tempo e le spoglie del cantore (un riferimento che acquista toni macabri alla luce della compromessa salute di Keats): «singing mindlessly and unoppressed by time». Si tratta in effetti dell'ultima scena nella quale Keats viene rappresentato come l'*Adonais*, proprio della tradizione ottocentesca, al centro di un mito che si basava sulla «heart-breaking story of the desolate early death in Rome of a

21 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 56.

22 Altra fonte verosimile sembra essere il verso 44 della *Ode to a Grecian Urn*: «Thou, silent form, dost tease us out of thought» (John Keats, *op. cit.*, p. 290).

23 *Ibid.*, pp. 282-286.

young poet of unequalled promise». ²⁴ Le pagine successive, infatti, non faranno che ignorare progressivamente taluni luoghi comuni sorti attorno alla tragica immagine di Keats, presentando un poeta che è fine intenditore del turpiloquio (prima elisabettiano ²⁵ e poi romano) e attento monitoratore delle proprie secrezioni:

He felt sick and weary and began to taste, with a disquiet that made the sweat gush, a rusty gob that was sliding up to his mouth. Covertly he spat it into his handkerchief, covertly looked. Thank God or Nature, there was no red. The taste of rust was the taste of the wine from Piedmont. ²⁶

Di tale ritratto non del tutto ortodosso della figura di Keats, diviene peraltro emblema la traduzione, inserita nell'opera e scherzosamente attribuita al poeta stesso, di *Er padre de li Santi*, un sonetto belliano sui vari modi di definire i genitali maschili:

Here are some names, my son, we call the prick:
The chair, the yard, the nail, the kit, the cock,
The holofernes, rod, the sugar rock,
The dickory dickory dock, the liquorice stick,
The lusty Richard or the listless Dick,
The old blind man, the jump on twelve o'clock,
Mercurial finger, or the lead-fill'd sock,
The monkey, or the mule with latent kick.»

He smiled at himself, finishing the octave – John Keats, lush or mawkish quite-the-little-poet. [...] He took breath and dove at the sestet:

The squib, the rocket, or the roman candle,
The dumpendebat or the shagging shad,
The love-lump or the hump or the pump-handle,
The tap of venery, the leering lad,

²⁴ Sue Brown, *Joseph Severn, A Life: The Rewards of Friendship*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 261.

²⁵ Nel capitolo quarto, infatti, Keats si appassiona alla lettura del celebre dizionario italiano-inglese di John Florio *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English tongues* (1611), con una chiara predilezione per termini come «cazzo», «cazzolata» e «cazzuto» (Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 77).

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

The handy dandy, stiff-proud or a-dandle,
But most of all our Sad Glad Bad Mad Dad.²⁷

Il frutto di un vero e proprio *tour de force* attraverso le pieghe del vernacolo inglese, tali versi sembrano allontanare definitivamente il Keats di *ABBA ABBA* dall'acclamato autore della *Ode to a Grecian Urn*. A tale originalità Burgess giunge anche attraverso l'accostamento del profilo del giovane romantico a quello di Belli, poeta a lui distante per formazione ed estetica, seguendo un piano narrativo che mira alla realizzazione di un'opera risplendente di due registri: uno tendente al sublime del romanticismo inglese, l'altro all'espressività dialettale, magmatica, d'estrazione urbana, dell'opera di Giuseppe Gioacchino Belli.

È dunque proprio il poeta romano ad essere presentato nel secondo capitolo, «fine-eyed, wavy-maned»,²⁸ in base al chiaro intento di completare il dittico al centro di *ABBA ABBA*. Come per le pagine precedenti, anche in tal caso a svolgere il ruolo di mediatore tra i due poeti è Gulielmi, che nella propria casa di Trastevere sottopone all'amico Gioacchino uno dei componimenti meno ellenizzanti di Keats, intitolato «To Mrs. Reynolds's Cat», nel quale la forma del sonetto viene piegata all'ironica descrizione di un gatto malconcio come se si trattasse di un eroe militare in pensione. L'atto, apparentemente giocoso, di recitarne alcune strofe a Belli nasconde l'intento di dimostrare al poeta romano l'assoluta varietà dell'ispirazione di Keats, qui più vicina che mai all'ironia del belliano *Er gatto girannolone*, nel quale un felino disperso solleva le ansie del proprio padrone.²⁹ Ciò che colpisce è tuttavia il rifiuto, da parte di Belli, di riconoscere la natura visionaria di *To Mrs. Reynolds Cat*, adducendo, come motivazione, il fine più elevato al quale dovrebbe mirare l'attività lirica:

'Eternal truths,' Belli said too promptly, 'impressive spiritual essences, God and country and the roaring giants of history. Not, by Bacchus, cats.

'Cats are the eternal truths, and the taste of noonday soup, and farting, and snot, and the itch on your back you can't quite reach to scratch. [...]

Belli bunched his fine face, shrugged, belched out a Roman *beeeeee*, became upright and handsome and *serious*. 'A balance should be possible. Between the claims of the physically transient and the spiritually permanent.

²⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ Cfr. Giuseppe Gioacchino Belli, *Er gatto girannolone*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 1477.

But finally it is the spirit that counts [...]. Poetry should hymn the spirit and not talk of asthmatic cats.³⁰

Il Belli qui descritto risulta sorprendentemente keatsiano. Non solo il dialogo si apre con due latenti riferimenti rispettivamente alla *Ode to a Grecian Urn* e alla *Ode to a Nightingale* – rispettivamente le «eternal truths» derivate dal celeberrimo «Beauty is truth, truth Beauty» del penultimo verso dell'ode e il «Not, by Bacchus, cats» che risuona del verso 32 dell'altra poesia: «not charioted by Bacchus and his pards»³¹ –, ma è l'argomentazione di fondo qui espressa, del verso come «inno allo spirito», che sembra vagamente in conflitto con il colore e l'espressività belliana. Il motivo è presto svelato: l'episodio, infatti, ha lo scopo di abolire ancor più le distanze tra i due protagonisti, accostati simbolicamente e narrativamente attraverso l'operato di Gulielmi, vero e proprio feticcio di Burgess sul piano della finzione. L'incontro tra i due risulta dunque inevitabile; esso si svolge sotto la Cappella Sistina, al cospetto del Giudizio Universale:

'Belli. Giuseppe Gioacchino Belli, *poeta*. John Keats, *poeta*.' The two poets piacered each other warily. Belli was gorgeously decked in the flames of his candles, all gold and shadow and face-caves.³²

È in questa cornice che sacro e profano vengono improvvisamente mescolati, secondo una dinamica che a ben vedere è rintracciabile nell'intera opera. Keats, infatti, probabilmente memore del *dumpendebat* del quale molto si è discusso nella prima parte di *ABBA ABBA*, dal momento che Belli non comprende appieno il suo cognome, offre un parallelismo con un termine triviale tratto dall'italiano:

Belli was saying to Gulielmi: 'What is his name again? Kettis? Kattis? These English names are impossible.' John heard that and said:

'Keats, signore, Keats. You have the combination of sounds already in your language. As in *cazzo*, as in *cazzica*.'

Belli emitted a long mouthful at that, which John understood to convey the shock Belli felt at the impropriety of the employment of such language in a holy place before and under holy pictures.

30 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 61.

31 Cfr. John Keats, *op. cit.*, p. 290 e 284.

32 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 83.

'*Mi dispiace, mi dispiace molto. I am a horrible obscene irreligious Englishman and mi dispiace moltissimo*'. That mollified Belli somewhat but re-proof, dramatised by his flapping candle flames, rested in the fine eyes.»³³

Se Burgess aveva già presentato un Belli che discetta sui nobili soggetti della lirica, è naturale che Keats, il poeta formatosi sui dizionari di mitologia classica, passi ora per blasfemo; i due sembrano insomma essersi scambiati di ruolo, poiché secondo la personalissima visione dell'autore di *ABBA ABBA* essi sono entrambi contemporaneamente attratti da due registri contrapposti, almeno secondo i canoni letterari del XIX secolo: il sublime e il satirico, veicolati rispettivamente attraverso la lingua canonica del verso ottocentesco (l'inglese di Milton per Keats, il fiorentino delle *Tre Corone* per Belli) e il dialetto. È Burgess stesso, infatti, a riflettere su tale contesto linguistico in alcuni articoli ed elzeviri inclusi nell'edizione critica del romanzo curata da Paul Howard,³⁴ a dimostrazione di come *ABBA ABBA* rifletta numerose istanze estetiche proprie dell'autore, inglobando non solo le sue opinioni sui protagonisti della vicenda, ma anche veri e propri assunti critici, trasposti in chiave allegorico-letteraria attraverso gli eventi narrati. Da questo punto di vista, il romanzo sembra avere fatto tesoro non solo della lezione di *Orlando* (1928) di Virginia Woolf, complesso affresco della storia letteraria inglese sotto forma di biografia fantastica dedicata all'amata Vita Sackville-West,³⁵ ma anche di *The Missolonghi Manuscript* (1968) di Frederic Prokosch, ritratto ugualmente anticonformista di un altro grande romantico, Lord Byron. Non sembra un caso, infatti, che Burgess abbia dedicato proprio a tale romanzo, pubblicato circa dieci anni prima di *ABBA ABBA*, una entusiastica recensione:³⁶ numerose so-

33 *Ibid.*, p. 84.

34 Cfr. «Belli into English» (*Ibid.*, pp. 184-188), «Petrarch of the Roman Gutter» (*Ibid.*, pp. 197-202) e «Is Translation Possible?» (*Ibid.*, pp. 203-207).

35 In maniera simile ad *ABBA ABBA*, *Orlando* risulta infatti dominato dalla volontà, da parte dell'autrice, di adottare tramite la struttura stessa del romanzo (incentrato sulle vicende di un unico personaggio descritto attraverso i secoli che intercorrono tra l'età elisabettiana e le prime decadi del Novecento) elementi della cultura del passato al fine di esprimere la propria visione della storia letteraria di lingua inglese. Nel caso di Virginia Woolf tale strategia porta all'inclusione, come è noto, di «feminist and lesbian agendas» (Jane de Gay, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 133), mentre nel caso di Burgess l'operazione, lo si è visto, è maggiormente ancorata a nozioni individuali di gusto e di stile.

36 Burgess ha definito infatti il romanzo di Prokosch «the finest fictional recreation of Byron that I have ever read» (Robert M. Greenfield, *Dreamer's Journey: The Life and*

no le affinità tra le due opere, non escluse ovviamente l'epoca e l'ambientazione, nonché le scelte stilistiche, atte a far convivere i dati storici e la loro immaginosa rielaborazione, per cui lo scabroso (le «riflessioni sulla dignità estetica degli organi genitali» e le «crude descrizioni di pratiche sessuali e di liquidi organici»)³⁷ si sposa al visionario (le pagine dedicate allo splendore di Venezia, vicine ai saggi venati di lirismo di John Ruskin o alla «prosa erudita di Marguerite Yourcenar»).³⁸ Ciò che preme sottolineare, tuttavia, è come l'episodio appena descritto, centrale per *ABBA ABBA*, di un incontro tra i due protagonisti, sia stato orchestrato da Burgess in maniera coerente con la radicale riscrittura, propria dell'intera opera, del mito del giovane romantico delicato di salute e amante della classicità, che ha eletto l'Italia a terra nel cui seno morire ed esalare i suoi ultimi versi. In quest'ottica, la scelta di presentare un Keats vagamente rabelaisiano, estimatore di termini di estrazione volgare, amante delle blasfemie, sembra del tutto deliberata e conforme al gusto dell'autore.

Il capitolo successivo, ambientato in un'osteria nella quale Keats, Belli, Gulielmi e lo spagnolo Valentino Llanos (il futuro marito della sorella del poeta, Fanny Keats) discutono di poesia, segna il culmine di tale percorso allegorico-narrativo. È infatti nella locanda che avviene la rottura tra i due poeti, a dimostrazione di come la conciliazione tra il gusto di Belli e quello di Keats sia, in fondo, possibile solo sulla pagina, realizzata solo sotto la spinta e le capacità demiurgiche di Gulielmi/Burgess nel testo stesso di *ABBA ABBA*. Non appena scopre che Keats ha letto e tradotto il suo sonetto sui genitali maschili, Belli si scaglia contro Gulielmi, colpevole d'avergli prestato una copia dei versi incriminati. La scena, con i fogli stracciati ridotti a fiocchi di candida carta che ricadono sugli astanti, assume quasi il valore di una maledizione:

Belli was quick to see it was a poem neatly engrossed in green ink. 'Un altro sonetto,' he said, his nostrils widening. 'Su un altro gatto?'

John understood that. 'Not cats,' he said. 'Cazzi.'

Belli jerked it out of Gulielmi's hand rudely, then scanned it. He would know no more than that it was a sonnet with a coda.

About *cazzi*. He peered closely at it however and hit a word thrice with his index finger. 'Dumpendebat,' he said bitterly to Gulielmi. Then he raged at

Writings of Frederic Prokosch, Newark, University of Delaware Press, 2010, p. 392).

37 Angelo Riccioni, *Frederic Prokosch e il mito di Lord Byron*, «Merope», XXV, 63, gennaio 2016, pp. 39-60: 52.

38 *Ibid.*, p. 56.

Gulielmi very finely, so that the room stopped eating to listen, using most expressive gestures of his fine ringed hands, and Gulielmi was apologetic and humble, flashing odd brief looks of hurt at John. Belli got up, tore the poem in two, four, eight, snoving the fragments over the dirty dishes.³⁹

La natura simbolica, quasi magica dell'episodio è confermata dagli eventi che seguiranno. Ritornando nella casa di Piazza di Spagna dall'incontro, Keats rischia, infatti, di essere investito da una carrozza. Al suo interno altro non vi è che Paolina Bonaparte, che, riconoscendo il poeta, gli chiede notizie sul suo amico Elton:

Pauline Bonaparte, the Princess Borghese, pallidly beautiful under the faint moon that Horace and Vergil had known, only a little engulesed by the carping lampflame, rested one delicate hand on the crest of the coat of arms that was gilded on the coach door. She was in a ballgown of turquoise, her hair flashed with gems, her kashmir wrap had fallen some way back off her glowing shoulders. Her perfume was heavy and somewhat spicy, as if she were to be eaten. She recognized John.⁴⁰

Dopo un rapido scambio di battute in francese, la sorella di Napoleone intima al cocchiere di proseguire, ricalcando, come ha notato Paul Howard, i passaggi della situazione descritta nel sonetto belliano *Chi va la notte, va a la morte*, incentrato su un incidente che vede vittima un popolano di ritorno da un'avventura amorosa.⁴¹ La scena diviene nella abili mani di Burgess una riscrittura in un registro suadente, squisitamente keatsiano, che prelude alla vicina fine del poeta: è come se un sonetto di Belli si fosse inverato nella narrazione allo scopo di annunciare a Keats il suo prossimo passaggio all'aldilà. È infatti il poeta stesso a fine capitolo ad offrire questa interpretazione dell'episodio, risvegliandosi da un sogno erotico, oppresso dal peggioramento delle proprie condizioni di salute, facendo prima riferimento al gesto violento di Belli e poi alla carrozza di Paolina Bonaparte, da lui interpretata come un vero e proprio carro dei morti:

39 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 90.

40 *Ibid.*, p. 94.

41 Ha scritto Paul Howard: «the scene with the coach is inspired by Belli's sonnet "Chi va la notte, va a la morte" [...]. [...] Here the allusion works as yet another harbinger of Keat's death» (*Ibid.*, p. 235, nota 94). Cfr. Giuseppe Gioacchino Belli, *Chi va la notte, va a la morte*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 390.

He lay nursing a rod gone flaccid, listening to the song of the fountain in the piazza. He thought he knew why Belli was angry and ashamed to have written that sonnet. The danger of play. One offended the gods at one's peril. The caress was a carrosse to the dark world.

*Stabat mater dolorosa
Apud lignum lachrymosa
Dum pendebat filius.*

He had touched nothing of poetry, nothing, save in odd single lines he did not well understand. Pretty tales, gods and nymphs stolen from the marbles Elgin stole. Meanwhile a body hung on a cross and a mother wept. Play. Sonnet competitions over the teacups in Leigh Hunt's untidy house. Crowning each other with laurels: play. Apollo was not amused, was not mocked. John sweated in fear and prayed: 'Whoever presides over poetry, spare me to dare the darkness. Everything is an allegory of the unknown. Teach me the way of the reading of the signs. Give me time to grow. I promise faithful service. No more play.' Then he fell into heavy sleep.⁴²

Si è scelto di citare per intero tale brano poiché esso è indicativo dell'intero romanzo: non soltanto vi compare il *dumpendebat* spesso nominato dai personaggi coinvolti nella vicenda, ma nell'accostamento di termini appartenenti a registri linguistici differenti quali «rod» e «laurels», «sweat» and «allegory», nonché nella giustapposizione di sacro e profano, di divinità pagane e scene dai vangeli, è possibile riconoscere la cifra unica dell'operazione eclettica di Burgess, scrittore evidentemente attratto dall'idea di nobilitare attraverso l'efficacia della forma qualsiasi argomento trattato. È proprio tramite questa attenzione per gli aspetti non solo più evocativi e visionari della cultura primo-ottocentesca ma anche più realistici e crudi (il mondo evocato dai sonetti di Belli) che *ABBA ABBA* sembra ricongiungersi al cuore della rivoluzione estetico-formale scatenata dal romanticismo. È alla multidimensionalità di tale cultura che Burgess mira nel proporre un affresco di due esistenze selezionate proprio in virtù della loro reciproca distanza, al fine di conciliare spinte opposte sotto il profilo dell'immaginazione (seppur appartenenti allo stesso periodo storico). Si tratta di un obiettivo al quale Friedrich Schlegel, illustre esponente della temperie, alludeva nei seguenti termini:

42 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 95.

Un uomo veramente libero e colto dovrebbe, quando gli va, potersi mettere all'unisono filosofico e filologico, critico o poetico, storico o retorico, antico o moderno, in modo del tutto arbitrario, come si accorda uno strumento o un diapason; e ciò in ogni momento, a ogni grado.⁴³

A tale radicale interpretazione dell'attività letteraria Burgess sembra ricongiungersi, proponendo un'opera che ingloba aspetti volutamente anti-tetici ma accordati attraverso una prosa brillante e cesellata coniugante gli sputi e il vino, i gatti e i *cazzi*, il paganesimo raffigurato sull'Urna greca e i ritratti metropolitani di Belli.

In questo senso *ABBA ABBA* sembra porsi come opera profondamente «romantica» non tanto per gli eventi narrati (gli ultimi giorni del romantico John Keats) quanto per quella determinata ricerca dell'assoluto, di una scrittura suprema e molteplice al contempo che un fine interprete del movimento in questione, Antoine Berman, ha rintracciato negli scritti dei fratelli Schlegel, di Novalis e di Ludwig Tieck (per citarne solo alcuni):

Questo ideale di onnipotenza, di onniscienza e ubiquità serve alla costruzione di una teoria della soggettività infinita, che si libera attraverso una serie a sua volta infinita di elevazioni (ironiche, morali, poetiche, intellettuali e anche corporali) della sua finitezza prima. Ma questa soggettività infinita non sarebbe *assoluta* se non fosse anche una soggettività *finita*, ovvero una soggettività capace di autolimitarsi e di ancorarsi al limitato. A questo stadio, il pensiero romantico opera un doppio movimento, in direzione dell'infinitizzazione e, per contro, in quella della finitezza.⁴⁴

Anche *ABBA ABBA* è, infatti, intessuto di allusioni «ironiche, morali, poetiche, intellettuali e anche corporali»,⁴⁵ che nel loro impasto di sublime e terreno, vengono elevate a simboli dell'esperienza keatsiana a Roma, una caratteristica che emerge dai deliberati riferimenti alla nobile tradizione della lirica e alle sfumature degli umori, alle sofferenze esistenziali del poeta e a notazioni più fisiologiche (espettorazioni e polluzioni notturne). Nel rifarsi ad una tradizione che mira all'onnicomprendività della letteratura, Burgess è riuscito, dunque, forse più che in altre sue opere, a sovrapporre in *ABBA ABBA* due istanze proprie del suo percorso di scrit-

43 Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 103.

44 *Ibid.*, p. 104.

45 *Ibid.*

tore: da una parte l'interesse per una forma polifonica e variegata che gli derivava da un diuturno amore per lo *Ulysses* di James Joyce,⁴⁶ dall'altra il desiderio di riappropriarsi, dopo le radicali, ardite sperimentazioni dello stesso Joyce, di Virginia Woolf e di William Faulkner, dei meccanismi più fruibili della trama, un interesse che accomuna Burgess ad altri autori post-modernisti, attenti, secondo Peter Keating, alla riscoperta di narrazioni canoniche, perfettamente costruite, come quelle praticate dai tardovittoriani.⁴⁷ In questo senso, lo sperimentalismo proprio della lingua di Burgess, riconoscibile, per citare due esempi celebri, in *A Clockwork Orange*⁴⁸ e *Napoleon Symphony*, sembra essere stato adattato, nel caso di *ABBA ABBA*, ad «un sobrio, convincente inno alla Forma»,⁴⁹ parole, quelle di Stefano Manferlotti, che sono del tutto coerenti con l'intarsio di citazioni dagli «inni» keatsiani che l'autore, come si è visto, ha intessuto. In tal senso, non stupisce che *ABBA ABBA* abbia ricevuto il plauso di una

46 Allo scrittore irlandese Burgess ha dedicato diverse analisi critiche. Cfr. Anthony Burgess, *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*, London, Faber, 1965; Id., *A Shorter Finnegans Wake*, London, Faber, 1966, e Id., *JoySprick: An Introduction to the Language of James Joyce*, London, André Deutsch, 1973.

47 Riferendosi alla produzione di autori apparentemente «di genere» come Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, George MacDonald, Arthur Machen e Bram Stoker, Keating ha scritto: «What is to the point, is that while these sub-genres continued to strengthen their independent identities and flourished apart from, and often scorned by modernism, many post-modernist writers, inspired and frustrated by their great modernist predecessors, have turned increasingly, and with experimental admiration, to the alternative forms of popular fiction pioneered by the late Victorians» (Peter Keating, *The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875-1914*, London, Fontana Press, 1989, p. 351). Anche Jim Clarke ha sottolineato tale doppia dimensione della carriera di Burgess, sospesa tra intrattenimento e ricerca letteraria sperimentale: «He was an avowedly experimental novelist who nevertheless garnered significant popular sales for his novels and worked extensively in the collaborative fields of popular television and cinema» (Jim Clarke, *The Aesthetics of Anthony Burgess: Fire of Words*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 1).

48 Basti pensare all'invenzione del *Nadsat*, il linguaggio adoperato dal narratore del romanzo, «un idioletto genialmente costruito sull'anglicizzazione di termini russi, sulla storpiatura di frasi *cockney*, del dialetto di Manchester e del Lancashire, di locuzioni elisabettiane, di *babytalk* infantile e di gergo giovanile» (Flavio Gregori, *Introduzione: A Clockwork Orange da Burgess a Kubrick*, in Id. (a cura di), *Singin' in the Brain: Il mondo distopico di «A Clockwork Orange»*, Torino, Lindau, 2004, p. 9).

49 Stefano Manferlotti, *Anthony Burgess, «Belfagor»*, 42, 2, 31 marzo 1987, pp. 169-188: 180.

raffinata autrice come A. S. Byatt,⁵⁰ spesso impegnata nella rielaborazione romanzesca di biografie di illustri personalità del XIX secolo, giungendo ad indagarne aspetti, quali l'attrazione erotica e l'attività sessuale, volutamente esclusi dai documenti dell'epoca. *ABBA ABBA*, infatti, sembra porsi, vista la sua insistenza su argomenti tradizionalmente ignorati del mito keatsiano, come opera che già prelude ad un racconto quale «The Conjugal Angel» (raccolto in *Angels and Insects*, pubblicato nel 1992) in cui taluni elementi della vita schiva di Lord Alfred Tennyson vengono declinati secondo modalità che hanno il chiaro intento di scioccare il lettore,⁵¹ con inquietanti riferimenti a commerci non del tutto spirituali tra spettri e personaggi in carne e ossa, nonché alle pulsioni omoerotiche del grande poeta laureato e alla sua ossessione, evidente anche in *In Memoriam*, per le spoglie dell'amato Arthur Henry Hallam.

Che uno dei più eterei poeti del movimento romantico, il cantore dell'Urna Greca, il magico interprete del verso dell'usignolo, sia divenuto nella mani di Burgess il brillante pretesto per una raffigurazione più originale dell'attività creativa, risulta indicativo della tendenza all'eccesso e al paradosso propria di quest'autore, nonché del suo amore per una *fiction* (passione derivatagli con ogni probabilità da Joyce) «in which the emphasis is frequently on the weakness of corruptible human flesh».⁵² È dunque anche in questi termini che la riscrittura del mito di Keats, messa in atto da Burgess nell'arco del romanzo, va interpretata, in virtù ovvero di uno spregiudicato interesse non solo per i suoi versi, ma anche per i suoi lati squisitamente osceni, «a creature of fits and starts», secondo la definizione di Nicholas Roe, «the lyrical genius of 'Ode to a Nightingale' and the tipsy scribbler of 'Give me women, wine, and snuff'»,⁵³ «at one moment mastering complex Shakespearean sonnets, at another doodling nonsense».⁵⁴

50 Cfr. A. S. Byatt, *Introduction*, in Anthony Burgess, *ABBA ABBA*, London, Vintage, 2000, pp. 1-6.

51 Colpisce il lettore proprio la presentazione di Tennyson come un essere «ormai vecchio e stanco, [...] implacabilmente osservato nel "privato" della sua stanza da letto, privo di tutti gli attributi "pubblici" come *Poet Laureate* e visto solo come un corpo in disfaccimento» (Saverio Tomaiuolo, «A spirit doubt which makes me cold»: In *Memoriam e la dissoluzione delle forme da Tennyson a Byatt*, «Bérénice», XV, 40-41, novembre 2008, pp. 269-285: 281).

52 Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, London, Picador, 2005, p. 34.

53 Nicholas Roe, *John Keats: A New Life*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. xvi.

54 *Ibid.*

Solo attraverso il ritratto di un Keats che si esalta per le blasfemie dei romani o che palpita per la sensualità di Paolina Bonaparte, poteva emergere il profilo a tutto tondo del poeta immaginato da Burgess, un essere molto più carnale, di cui prova è il celebre epistolario, distante dal «dreamy singer of the great Odes». ⁵⁵ Mescita ottenuta dall'acqua sulla quale Keats avrebbe voluto scrivere il proprio nome o dalle stille della fonte d'Ippocrene adombrate nella *Ode to a Nightingale*, la bevanda adatta al brindisi letterario di Burgess al grande romantico sembra includere dunque anche lo schietto vino delle osterie belliane, spesso paragonato nel romanzo all'orina («of course the wine was white, urine»), ⁵⁶ emblema liquido di quella sovrapposizione tra eterno e contingente, tra fantasia romantica e realismo espressionista, che è la cifra caratteristica di *ABBA ABBA*.

⁵⁵ A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁶ Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 73.

