

Paolo Antonio Rolli
Il *Paradiso Perduto* di Giovanni Milton

Edizione critica a cura di Laura Alcini



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1832-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2008

INDICE

	Premessa	9
I.	Introduzione	13
I.a	Il <i>Paradise Lost</i> : l'autore e la tradizione testuale dell'opera	13
I.b	Il <i>Paradiso Perduto</i> di Paolo Antonio Rolli: Genesi e tradizione testuale di una traduzione	22
II.	Tavola delle edizioni reperite	37
III.	Nota alla presente edizione	38
IV.	Criteri di edizione	48
V.	Critica delle varianti	50
V.a	Prospetto sintetico delle varianti	90
VI.	Commento linguistico	95
	Bibliografia	98

IL PARADISO PERDUTO

	Libro primo	102
	Libro secondo	130
	Libro terzo	166
	Libro quarto	192
	Libro quinto	228
	Libro sesto	259
	Libro settimo	290
	Libro ottavo	310
	Libro nono	330
	Libro decimo	369
	Libro undecimo	404
	Libro duodecimo	434

PREMESSA

«A me piace assumere come motto dialettico il bisticcio Traduzione = tradizione: questo è il logos storico delle lingue...»

Gianfranco Folena¹

Con la presente edizione della traduzione del *Paradiso Perduto* ad opera di Paolo Antonio Rolli, si intende dar vita ad un tentativo di edizione critica di opera tradotta che contempra, in parallelo, la tradizione e l'interpretazione del testo di arrivo (in questo caso l'edizione 1742, postillata dall'autore) e del testo di partenza (l'edizione del *Paradise Lost* di John Milton a cui si ritiene il traduttore abbia, con più probabilità, fatto riferimento).

Nella consapevolezza delle difficoltà che un tale progetto comporta, non si ha la pretesa di presentare un modello esauriente e definitivo ma, più umilmente, di proporre una prospettiva di studio che metta in luce l'interdipendenza (naturale ma non scontata) tra originale e testo tradotto.

L'interessante tematica che ruota intorno agli autori bilingui della letteratura italiana investe sia il rapporto lingua straniera - lingua italiana (espresso anche dai testi in tradizione indiretta), come pure quello latino - volgare e dialetto - lingua; in definitiva tutti quei casi in cui si ponga un raffronto dialettico tra messaggi linguistici portatori di differenti universi culturali.²

L'intero lavoro è stato perciò fondato sull'assunto che l'edizione critica di un testo tradotto non debba, e non possa, prescindere da una analisi interpretativa della relazione tra quest'ultimo e l'originale.

Nell'approntare la edizione critica di una traduzione si pone, a giudizio di chi scrive, una questione fondante, quella del legame tra filologia e traduzione letteraria, legame che peraltro sussiste sin dalle origini di ogni tradizione letteraria. «In principio fuit interpretis»,³ ricordava Gianfranco Folena; tuttavia, sebbene nata prima di ogni teoria linguistica e nel corso dei secoli esplicitata da illustri letterati e poeti,⁴ la problema-

¹ v. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, p. 3.

² Ciò avviene nei migliori esempi della nostra tradizione letteraria; a tal proposito non si può non condividere il pensiero di N. Tanda, quando ricorda come lo scrittore ceco Bohumil Hrabal amasse ripetere che «le grandi letterature nascono nei crocevia di molte identità linguistiche, nei luoghi di intersezione».

cfr. Antonio Mura Ena, *Memorie del tempo di Lula*, ed. critica a cura di D. Manca, pref. di N. Tanda, Cagliari, CUEC Editrice, 2006, p. XXII.

³ G. Folena, *op. cit.*, pp. 3-4.

Folena aggiungeva inoltre che «all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione».

ibid.

⁴ Mi si permetta di citare alcuni studi precedenti in cui ho ripercorso, in prospettiva diacronica, le secolari vicende di fortuna e sfortuna del fenomeno traduttivo, legate alle diverse linee metodologiche e interpretative: L. Alcini, «Linguistica generale e teoria della traduzione. Il problema del significato in rapporto al tradurre», in *Civiltà Italiana*, Perugia, Guerra ed. n. 1-2, 1990, pp. 121-47. L. Alcini, «Tradurre ut interpret tradurre ut orator: il fenomeno traduttivo tra storia della lingua e della letteratura», in *Gli Annali della Università per Stranieri*, Perugia, n. 15, 1990, pp. 247-268 e n. 17, 1991, pp. 59-100. L. Alcini, «Per una teoria del tradurre come «scienza dello spirito»», in *Gli Annali della Università per Stranieri*, Perugia, n. 25, 1998, pp. 71-85.

tica connessa alla traduzione di un'opera letteraria è oggi confinata esclusivamente ad alcuni ambiti di studio.⁵ Al contrario essa dovrebbe costituire un centro d'indagine all'interno delle diverse prospettive critico-letterarie, linguistiche e filologiche. Poiché «... non si dà teoria senza esperienza storica. Né si può parlare di “teoria della traduzione” se non come parte di teorie generali della letteratura, della linguistica o dell'ermeneutica filosofica».⁶

In questa sede non si può, né s'intende, tornare sulla irrisolta querelle del rapporto tra originale e testo tradotto, sul tradurre fedelmente o tradire traducendo (cioè sulle numerose implicazioni teoriche implicite nel tradurre⁷), quanto piuttosto considerare le problematiche specificamente connesse all'edizione di un testo tradotto e dunque al rapporto tra 'traduzione e tradizione'.

La definizione di una edizione critica, con le sue regole, il suo fine e i suoi destinatari, sollecita sempre molti interrogativi, di natura teorica e pratica, e proposte di lavoro.

Se l'edizione critica è sempre un'opera 'aperta', un'ipotesi di testo, soggetta a discussioni e sempre suscettibile di nuovi ampliamenti, pare di poter a ragione riscontrare una evidente specularità tra il lavoro del traduttore e quello dell'editore-filologo. Non a caso nell'antichità greco-romana, come pure nell'umanesimo quattrocentesco, il filologo-traduttore era figura centrale nella trasmissione dei testi letterari; basti per tutti il nome di Leonardo Bruni, insigne traduttore e filologo, al quale dobbiamo la moderna denominazione di *traductio* (con la *reductio ad unum* di tutta la varietà sinonimica latina indicante tale prestigiosa attività), a cui farà seguito la famiglia di termini oggi omologhi nelle lingue romanze.⁸

Lavoro complesso quello del tradurre che, oltre a richiedere competenze specifiche e ottima conoscenza della lingua di partenza e di arrivo, si sviluppa, almeno nelle sue migliori espressioni, attraverso un lungo percorso di mediazione e interpretazione, scandito da revisioni e miglioramenti. La relatività e la ricerca di perfezionamento non costituiscono tuttavia un limite del processo traduttivo bensì, come ha ben espresso Walter Benjamin,⁹ rendono testimonianza del continuo mutare della lingua stessa.

È in questo percorso, costantemente in fieri, che si può individuare la profonda affinità tra l'attività del traduttore e quella del filologo; entrambe infatti si esplicano in un continuo e affascinante *work in progress*, artigianale, nella più nobile accezione del termine, che rimanda all'idea humboldtiana, divenuta in seguito centrale in Ben-

⁵ Come sottolinea Folena «... da quando negli anni Quaranta gli studi teorici sulla traduzione hanno ricevuto un forte impulso dalle ricerche applicate alla traduzione automatica e la scienza della traduzione è caduta prevalentemente sotto il dominio della linguistica, c'è stata in questo campo un'alluvione teorica alla quale non hanno corrisposto adeguati approfondimenti storici». cfr. G. Folena, *op. cit.*, p. IX.

⁶ v. G. Folena, *op. cit.*, p. VIII.

⁷ Che tuttavia meritano comunque d'esser tenute presenti, considerato l'incremento avuto, negli ultimi decenni del Novecento, dalla indagine sul tradurre. La ricchezza sinonimica che ad esse riferisce ne è testimonianza (traduttologia, scienza della traduzione, translation studies ecc. ...).

⁸ cfr. R. Sabbadini, «Maccheroni» e «tradurre» (per la Crusca), in «Rend. R. Ist. Lomb. di Scienze e Lettere», s. II, XLIX (1916), pp. 221-24.

E in G. Folena, *op. cit.*, p. 67.

⁹ Il rapporto dell'opera tradotta col suo originale può infatti, con le parole di Benjamin, essere definito “naturale” «... o meglio ancora un rapporto di vita. Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua “sopravvivenza”. ...[Cosi] la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre più rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento».

v. W. Benjamin, “Il compito del traduttore”, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 38-39.

jamin, della traduzione quale processo infinito, correlativo a quello del costituirsi del linguaggio stesso.

Similmente all'edizione critica che si prefigge lo scopo di 'far passare' un testo da un'epoca all'altra, garantendone, in sostanza, la sopravvivenza, così la traduzione non ne traspone meramente il contenuto e la forma da una lingua all'altra, ma veicola il mondo ideale, culturale e linguistico che a quel testo è indissolubilmente legato.¹⁰ Come infatti sottolinea U. Eco «... per capire un testo – e a maggior ragione per tradurlo – bisogna fare una ipotesi sul *mondo possibile* che esso rappresenta».¹¹

Qual'è allora il compito del filologo di fronte ad una traduzione letteraria e in che misura l'ecdotica dovrebbe considerare la multitemporalità e il doppio registro linguistico implicito in ogni testo tradotto?

La questione è di notevole rilievo, poiché è attraverso le traduzioni, dai classici e dai moderni, che le opere straniere sono venute a nostra conoscenza trasmettendoci il loro stile ed il loro pensiero fondante. Tuttavia se nelle edizioni di traduzioni dai classici la problematica riguardante l'originale è stata presa in seria considerazione, non altrettanto è stato fatto per le edizioni critiche italiane di traduzioni sette - ottocentesche, ove il problema è stato spesso eluso.¹²

La maggior parte degli studi critici e delle edizioni sui moderni ha sancito infatti un primato del testo d'arrivo trascurando l'osservazione del testo di partenza, anche

¹⁰ Concordando con Friedmar Apel, si può infatti sostenere che nessuna opera d'arte possa essere interpretata e compresa «senza immaginare e ricostruire il luogo e il tempo della sua nascita» perché «solo questa rappresentazione immaginativa del nesso storico riporta alla vita i singoli formativi».

v. F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1993, pp. 20-21.

¹¹ cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2006, p. 45.

¹² Si può, come esempio riportare il caso, in precedenza studiato, della edizione del *Viaggio Sentimentale* di Ugo Foscolo curata da Mario Fubini, nel 1951, che appare nelle *Prose Varie d'Arte*. Mario Fubini, attento interprete e meticoloso editore, ricostruisce l'iter della traduzione foscoliana del *Sentimental Journey* di Laurence Sterne presentandola quale «documento di un metodo di lavoro» e sviluppando una rigorosa indagine incentrata nel confronto tra il testo a stampa del 1813, e un esemplare 1813 postillato dal poeta. (v. M. Fubini, *Prose Varie d'Arte*, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1951, p. LIII).

Il fondamentale lavoro di Fubini lascia poco spazio ad una ulteriore indagine filologica sul testo foscoliano e tuttavia lo stesso editore rilancia motivi e occasioni di studio sui quali ancora «... ci sarebbe molto da dire» (vedi M. Fubini, *op. cit.* p. L).

Forse uno degli aspetti tralasciati da Fubini può essere rintracciato proprio nell'assenza di una analisi, o almeno di un tentativo di ricerca, della edizione inglese del *Sentimental Journey* sulla quale Foscolo lavorò, nonché sull'appropriatezza del suo testo tradotto. Ripercorrendo lo sviluppo della traduzione foscoliana e analizzando le varianti si è potuto rilevare che l'analisi di Fubini, pur condotta in modo esemplare, tratta solo marginalmente il problema del rapporto tra testo tradotto e opera originale. Viceversa il fatto acquista una rilevanza centrale considerando il lungo *work in progress* di Foscolo che si cimentò in infiniti tentativi di variazione del testo, proprio a causa del confronto col complesso linguaggio sterniano. Foscolo d'altronde incarna meglio di altri la figura di poeta-traduttore in costante e dialettico rapporto con la lingua dell'originale. Esempio ne è, ancor prima della traduzione del *Sentimental Journey*, la traduzione dell'*Iliade* di cui il poeta ci ha lasciato i primi sette canti, continuamente rielaborati, in numerose varianti. (v. L. Alcini, «Foscolo versus Monti nel primo esperimento di traduzione della Iliade. Lettura in parallelo con le versioni di S. Clarke, R. Cunich, C.G. Heyne, A. Pope, J. H. Voss», in *Annali della Università per Stranieri di Perugia*, n.24, anno V, 1997, pp. 123-165). La Iliade foscoliana va considerata anch'essa, come suggerisce Gennaro Barbarisi, «... nel suo divenire, come un succedersi di traduzioni di diversi periodi, caratterizzate ognuna nel suo periodo». (cfr. in G. Barbarisi, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1961, p. XIII.).

Ugo Foscolo è, in assoluto, testimone di quello che Benvenuto Terracini chiamava «dramma del traduttore» e cioè del perenne conflitto tra testo da tradurre e testo tradotto, alla ricerca di una sintonia ideale mai raggiungibile; «in un certo senso, fare uso del linguaggio è già tradurre [...]. Se l'esercizio del parlare su può considerare un dialogo, il dialogo è sempre una forma di dramma velata o evidente [...], dramma che affonda in quell'antinomia tra universalità e soggettività che sta alle radici del problema della comprensione linguistica, e non linguistica soltanto».

B. Terracini, «Il problema della traduzione», in *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 50-51.

quando la fedeltà a quest'ultimo è espressa con vigore, dai nostri autori-traduttori (si pensi a Foscolo e allo stesso Rolli).

Se per le edizioni di traduzioni dalle lingue classiche e romanze si dà per scontata la conoscenza da parte dell'editore critico della lingua in cui l'originale è composto, al fine di valutare l'appropriatezza della interpretazione italiana del testo tradotto, altrettanto dovrebbe avvenire per le edizioni di traduzioni effettuate dal Cinquecento in poi.

L'epoca compresa tra Sette e Ottocento è sicuramente la più interessante dal punto di vista di una storia della traduzione; ove si pensi al complesso intrecciarsi degli scambi culturali a livello europeo, all'affermarsi delle lingue nazionali e all'atmosfera cosmopolita che, sebbene in ritardo, investe anche l'Italia, soprattutto a seguito del celebre articolo di Madame De Staël *De l'esprit des traductions*,¹³ in cui viene messo in discussione l'assolutismo estetico del classicismo ed affermata la nozione di relatività del gusto. Oltre al nuovo interesse per le lingue moderne, che affianca le tradizionali traduzioni dei classici, si assiste, contemporaneamente, al nascere di una intensa produzione teorica e al rifiuto del modello traduttivo della 'bella infedele'.¹⁴

Nel caso della prima traduzione italiana del *Paradise Lost* di John Milton ad opera di Paolo Antonio Rolli ci si confronta con un ponderoso poema, redatto in inglese secentesco, e contemporaneamente con la sua versione italiana, dal gusto arcadico, del nostro Rolli.

Si è cercato di esaminare sia la traduzione dell'opera d'arrivo sia quella dell'opera di partenza, in maniera da poter individuare il testo su cui il traduttore ha operato e soprattutto come egli si sia rapportato all'originale.¹⁵

Questa edizione che, come ogni lavoro scientifico, è suscettibile di correzioni, e ampliamenti futuri, intende perciò costituire un'ipotesi di indagine filologica che operi in parallelo su entrambi i testi in osservazione; nell'ambizione di segnare l'inizio di un nuovo modo di studiare le opere straniere tradotte.

¹³ v. L. Alcini, *op. cit.*, (1991), p. 73.

¹⁴ Come ricorda W. Romani, a partire dal secondo Settecento appaiono ben distinte due tendenze del tradurre: quella esistente da tempo che si propone di «"naturalizzare" nella lingua d'arrivo l'opera da tradurre fino a farne scomparire del tutto le tracce della lingua di partenza» e che trova la sua espressione più estrema nelle «belle infedeli», ed un'altra tendenza che possiamo definire «estraniante» che intende invece «mantenere nell'opera tradotta il maggior numero possibile delle caratteristiche originali».

cfr. W. Romani, *Note metodologiche intorno a traduzioni cinquecentesche*, in *La Traduzione saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, pp. 390-91.

Riguardo al rifiuto delle "belle infedeli", G. Mounin cita come esempio proprio la traduzione francese del *Paradise Lost* condotta da Francois-August René de Chateaubriand (1768-1848) il quale, affermava di aver «ricalcato il poema di Milton sul vetro».

v. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965, p. 53.

¹⁵ A tal fine si è rivelato di grande utilità il ricco apparato critico che Rolli traduttore appose a integrazione delle varie edizioni del suo *Paradiso Perduto*, al quale si fa riferimento nel cap. I.b.

I. INTRODUZIONE

I.a IL PARADISE LOST: L'AUTORE E LA TRADIZIONE TESTUALE DELL'OPERA

*«Il Paradiso perduto potrebbe chiamarsi la
Produzione maggiore della umana Immaginativa.
Tutt'i più gran Poeti Epici sono stati assistiti dai Sensi
in tutte quali le parti de' loro Poemi, ma il Milton non
à quasi avuto altr'aita, che quella della sua
Fantasia»¹⁶*

P. A Rolli

In sintonia con lo studioso Northrop Frye, si ritiene che chiunque si accinga ad accostarsi a Milton debba farlo considerando che le sue dimensioni sono quelle di un gigante della letteratura mondiale.¹⁷

La seconda edizione del *Paradise Lost* del 1674¹⁸ si apre con due scritti celebrativi, indirizzati al poeta, uno in inglese di Andrew Marvell e l'altro in latino di Samuel Barrow; quest'ultimo dà inizio alla dedica con una questione retorica che riassume per intero il significato del *Paradise Lost* e che può essere così parafrasata: “Chi legge il *Paradiso Perduto*, il sublime poema del grande Milton, cosa legge se non la storia dell'origine di tutte le cose? La storia di tutte le cose dal loro inizio fino alla fine è contenuta in questo libro”¹⁹.

La fama della figura e dell'opera di colui che Mario Praz ha definito il “più dotto” e il “più latino” dei poeti inglesi,²⁰ è documentata da una sconfinata bibliografia critica (in questa sede solo parzialmente riportata), alla quale sembra doveroso aggiungere uno scritto: *Vita di Giovanni Milton*,²¹ che Paolo Antonio Rolli, autore della prima traduzione italiana del *Paradise Lost*, pose giusto ad apertura del suo lavoro e al quale si farà qui riferimento.

¹⁶ P.A. Rolli, in *Osservazioni, Paradiso Perduto*, ed. 1730, p. 94.

¹⁷ N. Frye, *The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics*, Toronto, University of Toronto Press, 1965, pp. 3-31. Per il Frye esiste un assunto generale della storia letteraria, sin dal Rinascimento, che distingue «major genres» e «minor genres». Ai poeti di “maggior valore” sono riservati i due più importanti generi letterari che, dal Rinascimento in poi, sono rappresentati dall'epica e dalla tragedia. L'epica inoltre, secondo la concezione rinascimentale, ruota intorno ad un «narrative poem of heroic action» che tuttavia si esprime, come in Milton, in una narrazione poetica che distilla «the essence of all religious, philosophical, political, even scientific learning of its time».

ibid.

¹⁸ v. pp. 16-19 della presente edizione.

¹⁹ Così recita il poemetto di Samuel Barrow posto ad apertura della edizione 1674 del *Paradise Lost*: Qui legis Ammissam Paradisum, grandia magni / Carmina Miltoni, quid nisi cuncta legis? / Res cunctas, et Cunctarum primordia rerum, / Et fata, et fines continet iste liber.

²⁰ M. Praz, *La Letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 253.

²¹ La *Vita di Giovanni Milton*, che si può leggere in tutte le edizioni del *Paradiso Perduto* di Rolli, fa parte del ricco materiale critico e biografico che il traduttore pose a fondamento della sua traduzione.

John Milton (1608-1674) ultimo degli elisabettiani è da sempre considerato, insieme a Shakespeare, il poeta di maggior prestigio in Inghilterra²² e tuttavia la sua vicenda umana e letteraria subì nel suo paese, come in Italia, un destino alterno, oscillante tra l'universale rispetto per l'innegabile levatura artistica e morale e, viceversa, una profonda diffidenza soprattutto da parte dell'ambiente ecclesiastico del tempo che ne rifiutò lo spirito religioso poco ortodosso e profondamente individualista.²³

Milton fu d'altronde spietato censore dei privilegi e dell'arroganza delle gerarchie ecclesiastiche, in specie rappresentate dalla Chiesa di Roma definita «the Babylonian woe». Emblematica, tra molti scritti, è la prefazione alla *Christian Doctrine* in cui illustra le sue anticonformistiche idee religiose.²⁴

Sin dalla gioventù Milton si esercitò sui classici greci, Omero e i tragici, in particolare Euripide, e latini, specialmente Virgilio e Ovidio.²⁵ Paolo Rolli (nel suddetto scritto *Vita di Giovanni Milton*) sottolinea che «Milton pronunciava la lingua latina come gl'Italiani e particolarmente i Romani fanno».²⁶ Più avanti, nella maturità, «trovò molto più confacenti alla sua indole Dante e Petrarca».²⁷ Questa passione lo accompagnò nelle vicissitudini della vita, che lo videro anche in Francia e in Italia,²⁸

²² J. Keats, in una lettera a J. Hamilton Reynolds (3 Maggio 1818), così si esprimeva riguardo ai due poeti: «I am convinced more and more every day that [...] a fine writer is the most genuine Being in the World. Shakespeare and Paradise Lost every day become greater wonders to me».

In *The Letters of John Keats*, Oxford, ed. Maurice Buxton Forman, 1932, pp. 140-144.

²³ Come sottolinea Francesco Longoni, John Milton, «ingegno tormentato e possente [che] aveva trovato un humus ideale nello straordinario crogiolo di idee che divenne l'Inghilterra attraversata da crescenti spinte rivoluzionarie», fu anche «accerrimo nemico [...] d'ogni prelatizio privilegio, massime degli sfarzi della Corte di Roma, "the Babylonian woe" [...] [e] strenuo difensore della libertà di pensiero e d'espressione contro ogni forma di censura».

v. il *Paradiso Perduto di John Milton*, a cura di F. Longoni, Roma, Salerno ed., 2003, p. XXI.

²⁴ «Without this freedom to which I refer, there is no religion and no gospel. Violence alone prevails; and it is disgraceful and disgusting that the Christian religion should be supported by violence. [...] There are some irrational bigots who, by a perversion of Justice, condemn anything they consider inconsistent with conventional beliefs and give it an invidious title - "heretic" or "heresy" - without consulting the evidence of the Bible upon the point. [...] For my own part, I devote my attention to the Holy Scriptures alone».

Il brano dalla *Christian Doctrine* (trattato postumo pubblicato, soltanto nel 1826) è tratto da *Paradise Lost* edited by Scott Elledge, New York-London, Norton and Company, 1993, p. 400.

²⁵ Il celebre biografo e critico di Milton, David Masson, precisava che «His favorite poets among the Greek was Homer and the Tragedians, especially Euripides; among the English, Spenser and Shakespeare». David Masson produsse una monumentale biografia del poeta, inserita nel contesto storico in cui egli operò (*The Life of John Milton: Narrated in Connection with the Political, Ecclesiastical, and Literary History of His Time. London. 1859-94*). Durante questo studio si è fatto riferimento ad una moderna sintesi della suddetta biografia, prodotta da Scott Elledge.

Scott Elledge, «A brief Life of Milton», in *op. cit.*, p. 347.

²⁶ P.A. Rolli, Vita di Giovanni Milton, in *Paradiso Perduto*, ed. 1730, pp. 140-141.

²⁷ v. M. Praz, *op. cit.*, p. 253.

²⁸ Rolli riferisce con precisione del tour europeo di Milton, nonché dei letterati e figure di spicco da lui conosciute e frequentate durante il viaggio. «Dopo la morte della Madre, Egli intraprese un viaggio: A Parigi fu cortesemente accolto dal Viceconte SCUDAMORE Ambasciatore del Re Carlo I. per lo cui mezzo contrasse amicizia co'l celebre UGO GROZIO quivi pur anche Ambasciatore della Regina CRISTINA di SVEZIA d'immortale Memoria. Indi per NIZZA passò a GENOVA a LIVORNO a PISA e a FIRENZE, ove soggiornò due mesi, e tanto se ne compiacque; che fa questa onorata menzione de' suoi dotti AMICI nella seconda Difesa per il Popolo Inglese [...]. La lettera decima familiare di Milton fu scritta a CARLO DATI, ed in essa leggonsi altre espressioni di compiacimento della sua dimora in Firenze [...]. E veramente egli molto intendeva la Lingua toscana e i nostri Poeti, fino a comporvi alcuni Sonetti [...]. In Firenze certamente egli apprese dagli Scritti e dalle Massime del Galileo invalorigate già ne' di lui Seguaci, quelle Nozioni filosofiche sparse poi nel Poema, che tanto si uniformano al Sistema del Cavalier Newton [...]. In Roma conobbe Giovanni Salfilli ed un Selvaggi [...]. Roma ebbe il vanto dell'Amore di questo gran Poeta: LEONORA una bella Romana che dolcemente cantava, à la Gloria di tre sui Epigrammi, onde a lei può darsi quella ancora del suo più leggiadro Sonetto [...]. A Napoli fu cortesissimamente accolto dallo illustre Amico del TASSO, GIOVANNI BATTISTA MANSO Marchese di VILLA, che ne scrisse la Vita [...]. MILTON lo à veramente distinto con un sublime Poemetto latino intitolato MANSUS [...]. Soggiornò un mese a Venezia ove fè imbarcare una buona

nella primavera del 1638 fu in Toscana, a Firenze, ove fece visita a Galileo Galilei, ormai vecchio e cieco e formalmente ancora prigioniero dell'inquisizione; della figura di Galileo si trova cenno anche nel *Paradise Lost*,²⁹ in un passo che rimanda al paesaggio toscano delle colline nei pressi di Fiesole. In seguito, passando per Siena, giunse a Roma nell'ottobre dello stesso anno e, infine, in novembre, raggiunse Napoli ove incontrò Giovanni Battista Manso marchese di Villa, biografo del Tasso (poeta a cui l'inglese probabilmente si rifece nella composizione del suo poema epico) e del Marino.³⁰

Il rigore negli ideali politico-religiosi e le delusioni sopravvenute, le tragedie familiari, che lo colpirono tra il 1652 ed il 1656,³¹ costituiranno anch'essi motivi di riflessione e ispirazione per il *Paradise Lost*; ancor pur terribile fu la cecità totale che colpì il poeta ancora giovane;³² quasi a sfidare la sorte, tale dramma diventò elemento poetico e metafora di vita. Tema di fondo del suo comporre, come in un sonetto del 1652 (anno in cui Milton divenne cieco) ove il primo verso, *When I consider how my light is spent*, la "luce" diviene metafora della capacità visiva perduta. L'opposizione luce-tenebra diventerà poi uno dei temi ricorrenti del *Paradise Lost* massimamente espresso nel libro III, in cui attraverso un toccante inno alla luce il poeta tenta di oltrepassare il limite fisico della sua cecità.³³

quantità di libri comprati nel suo viaggio [...]. Ritornando per la Francia, dopo quindici mesi d'assenza, rimpatriò, quando appunto, rotta la pace, rinnovavasi tra gli SCOZZESI e CARLO PRIMO la guerra, chiamata Episcopale».

P. A. Rolli, *op. cit.*, pp. 118-129.

²⁹ «like the moon, whose Orb / Through Optic Glass the Tuscan Artist views / At Ev'ning from the top of *Fesole* / or in *Valdarno*, to descry new Lands, / Rivers or Mountains in her spotty Globe». Rolli così traduce: «qual Luna, / L'orbe di cui co' l'occhial disteso / Dalla cima di Fiesole o in Val d'Arno / Esamina l'Artefice Toscano, / Per poi describer nuove terre e nuovi / Fiumi e monti nel suo macchiato globo».

P.A. Rolli, *Paradiso Perduto*, ed. 1742, libro I, vv. 360-65.

³⁰ Nota infatti Roberto Sanesi, nella sua recente traduzione del *Paradise Lost*: «... forse Milton legge in questa occasione *La strage degli Innocenti*, di cui può essersi ricordato per tratteggiare il profilo di Satana». Soggetto del poema sacro in ottave *La Strage degli Innocenti* di Giambattista Marino è infatti la strage dei bambini ordinata da Erode, il quale, ispirato da Satana, vorrebbe sopprimere con quegli innocenti l'annunciato Messia ed è invece terribilmente punito perché anche suo figlio e sua moglie verranno uccisi dai soldati inferociti. Il poema si conclude con la discesa al limbo delle anime dei bambini accolte festosamente dai Santi Padri.

R. Sanesi, *John Milton, Paradiso Perduto*, Milano, Mondadori, 1990, p. XXXIX.

³¹ Come precisa Scott Elledge «To the interval between May and September 1652, though the exact date is uncertain, we have to refer the death of his only son, who had been born [...] in the March of the preceding year, and the death also of his wife, just after she had given birth to his third daughter, Deborah. With the three children left him«...» the blind widower lived on his house in Petty France in such desolation as can be imagined. [...]. The name of his second wife was Katherine Woodcock. He married her on the 12th of November 1656; but, after only fifteen months, he was again a widower, by her death in childbirth in February 1657-58. The child dying with her, only the three daughters by the first marriage remained.» Scott Elledge, *op. cit.*, p. 336.

³² «Actually, before or about May 1652, when he was but in his forty-fourth year, his blindness was total...».

ibid.

Anche questi aspetti tragici della vita di Milton trovano conferma in molti passi dello scritto di Rolli: «... egli ebbe un figlio che morì in fasce, e tre figlie, le quali furono di grande ajuto ne' suoi studj in tempo di sua Cecità, perchè avendo insegnato loro a solamente legger le lingue; le aveva rese occhj suoi nella lettura fino alla loro età nubile».

P.A. Rolli, *op. cit.*, p. 133.

«Le tre figlie leggevano Ebreo Greco Latino Italiano Spagnolo e Francese».

P.A. Rolli, *op. cit.*, p. 140.

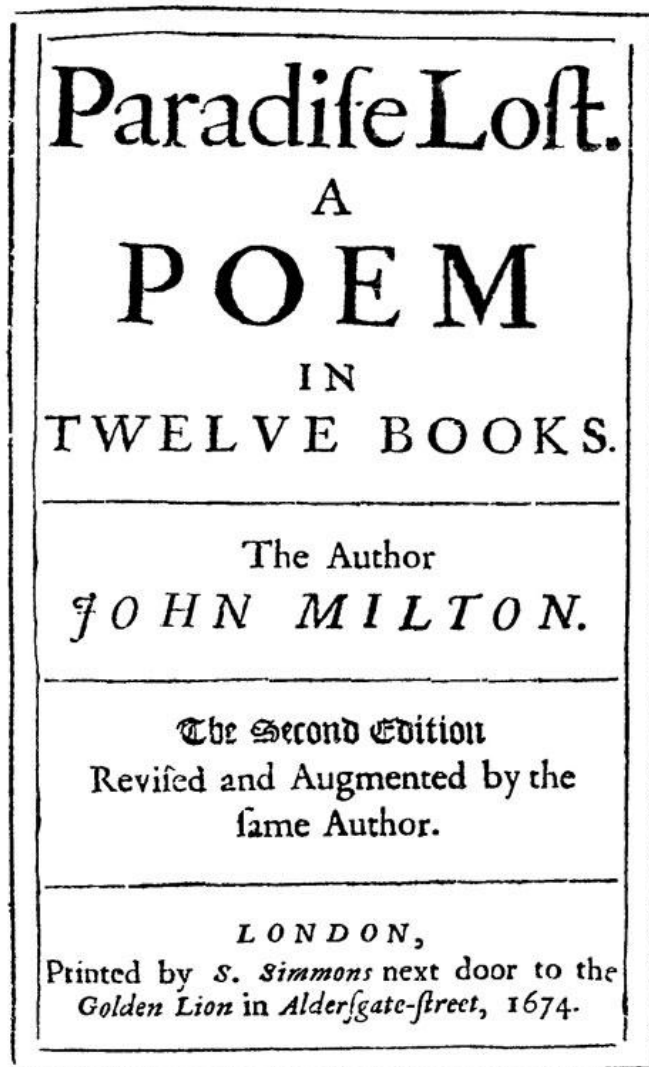
³³ Soltanto i versi 1 e 51-55 [che qui vengono presentati nella moderna traduzione di Roberto Sanesi] possono bastare per dare una idea della bellezza di questo inno:

«Hail, holy light, offspring of Heav'n first-born [...]

Salve a te, Luce sacra, primogenita figlia del Cielo, [...]

«So much the rather thou celestial Light / Shine inward, and the mind through all from powers / Irradiate, there plant eyes, all mist from thence / Purge and disperse, that I may see and tell / Of things invisible to mortal sight.»

Il contrasto Luce-Tenebra è soltanto una delle numerose tematiche d'ordine teologico e spirituale sottese al *Paradise Lost* (come l'opposizione Bene-Male; Dio-Satana) che, al pari della



Frontispizio dell'edizione 1674 del *Paradise Lost*

quella delle api (libro I, vv. 769-772³⁴) a significare metaforicamente lo 'sciamare' degli angeli caduti, con un verso che richiama l'*Eneide* [*Qualis apes aestate nova per*

Commedia, ha bisogno d'essere letto alla luce d'una profonda conoscenza dell'autore e del suo tempo.

Argomento centrale del poema, di ispirazione biblica, è la tentazione di Adamo ed Eva e la loro cacciata dal Paradiso terrestre; una impalcatura teologica che nell'esaltare la ragione e la libertà dell'uomo, ne sottolinea, al contempo, la debolezza e l'orgoglio che lo condurranno alla rovina, similmente a Satana angelo caduto. L'uomo rimane tuttavia protagonista della tragedia cosmica e centro dell'universo miltoniano fino a rappresentare, proprio attraverso la caduta, l'essenza della libertà spirituale, raffigurata nell'eroe ribelle. Tutta l'opera è permeata delle idee religiose e politiche del poeta, alla ricerca perenne di una libera Chiesa in una libera Repubblica, utopia che mai poté vedere realizzata.

Continui sono i rimandi alle immagini della tradizione epica e soprattutto ad Omero e Virgilio, come

Per cui Luce celeste tanto più risplendi / Dentro di me, e con i tuoi poteri irradia la mia mente, / donale occhi, e sottra, e disperdi le nebbie / che l'uomo invasa, così che possa vedere e raccontare / queste cose invisibili allo sguardo umano.

³⁴ Thick swarm'd, both on the ground and in the air, / Brusht with the hiss of rustling wings. As the Bees / In spring-time, when the Sun with *Taurus* rides, / Pour forth thir populous youth about the Hive / In clusters; they among fresh dews and flowers. J. Milton, *Paradise Lost* ed. 1674.

Così Rolli traduce: Stretti e folti gli Spirti in terra e in aria / S'urtan l'un l'altro, e sibilan fan l'ale: / Com'Api al ritornar di Primavera / Quando il Sol prende il suo cammin co'l Tauro, / Uscir la gioventù lor popolosa / Fanno in più sciami all'alvear d'intorno, / Mentr'elle o il volo spiegano tra fresche / Rugiade e fiori

P.A. Rolli, *Paradiso Perduto*, ed 1742, vv. 974-978.

*florea rura / exercet sub sole labor*³⁵]; immagine con cui secondo alcuni studiosi, Milton avrebbe associato ironicamente gli angeli caduti ai membri clericali dei Barberini il cui emblema, rappresentato da un ape, era raffigurato sull'altare maggiore della Basilica di San Pietro.³⁶

In sintesi, si può concordare con Praz quando afferma che: «in Milton si compie consapevolmente la più perfetta fusione tra i due elementi fondamentali della civiltà occidentale: il biblico e il classico».³⁷

Se profondo fu l'influsso dei cinquecentisti italiani sull'elaborazione del poema miltoniano, altrettanto fu, tra Sette e Ottocento, quello di Milton, e del suo eroe-ribelle, sulla maggior parte dei poeti preromantici e romantici, inglesi ed italiani, come Byron ed Alfieri, i quali si rifanno esplicitamente al *Paradise Lost*.³⁸

Per ciò che attiene più strettamente alla forma del *Paradise Lost*, anch'essa rivela un evidente rifarsi allo stile italiano e può considerarsi «punto di arrivo dei tentativi di poemi eroici cristiani la cui voga risale [in Inghilterra] al nostro Cinquecento».³⁹ Il poeta adotta il *blank verse*⁴⁰ metro senza rima, rifacendosi in tal modo ad Omero e a Virgilio; il ricorso alla rima fu ritenuto una aggiunta ornamentale superflua in un poema così lungo e complesso. Nelle *Osservazioni* alla sua traduzione Paolo Rolli torna più volte sulla scelta miltoniana del verso sciolto e sulle difficoltà incontrate nel tradurre alcuni passi del Poema.

In altre opere, come *Aeropagitica*, Milton espresse ripetutamente la necessità di una libera stampa e di una libera maniera d'espressione poetica,⁴¹ svincolate dalle norme vigenti nel Quattro - Cinquecento inglese; epoca in cui la lirica d'ispirazione cristiana, in latino, richiedeva generalmente l'uso costante della rima.

Per il *Paradise Lost*, il poeta ricorse quindi ad un verso più libero, d'ispirazione classica raggiungendo in alcuni passi, come nota ancora Praz, una magia fatta di «puro suono» e uno «stile solenne e musicalissimo».⁴²

Sull'originalità del verso di Milton vale la pena riportare il commento, introduttivo alla sopracitata seconda edizione del *Paradise Lost*, in cui il poeta stesso sottolinea la propria sintonia con i poeti classici, Omero e Virgilio, e considera il ricorso alla rima come invenzione di una «barbarous age»;⁴³ questo rifiuto non rappresenta un limi-

³⁵ Così turbinano le api al principio d'estate / per la campagna fiorita, sotto il sole, in un fitto ronzio

Virgilio, *Eneide*, I, trad. di C. Vivaldi, Milano, Garzanti, 1990, p. 28.

³⁶ cfr. J.G. Demaray, *Milton's Theatrical Epic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980 e in Scott Elledge, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ M. Praz, *op. cit.*, p. 261.

³⁸ v. G. Ferreccio, «Alfieri e Byron», in *Giornale storico della Letteratura italiana*, Vol. CLXXXI, 2004, pp. 481-482.

³⁹ v. M. Praz, *op. cit.*, pp. 262-263.

⁴⁰ Il *blank verse*, verso decasillabo sciolto, cioè senza rima, derivato dall'endecasillabo sciolto italiano, è in genere il metro di drammi e poemi epici usato anche da William Shakespeare.

⁴¹ Sottolinea Scott Elledge che, dieci anni dopo aver pubblicato *Aeropagitica* Milton sostenne di aver scritto quest'opera «in order to deliver the press from restraints with which it was encumbered; [in order] that the power of determining what was true and what was false. [...] might no longer be entrusted to a few illiterate and illiberal [i.e. uneducated] individuals, [...]».

v. Scott Elledge, *op. cit.*, p. 382.

⁴² Mario Praz in particolare riscontra questa musicalità in «certi versi fatti tutti di nomi propri».

v. M. Praz, *op. cit.*, p. 263.

⁴³ «The measure is English heroic verse without rhyme, as that of Homer in Greek and Virgil in Latin; rhyme being no necessary adjunct or true ornament of poem or good verse in longer works especially, but the invention of a barbarous age [...]. This neglect then of rhyme so little is to be taken for a defect, though it may seem so perhaps to vulgar readers, that it rather is to be esteemed an example set, the first in English, of ancient liberty recovered to heroic poem from the troublesome and modern bondage of rhyming».

J. Milton, *Paradise Lost*, 1674. (v. anche p. 25 della presente edizione).

te ma viceversa una liberazione del poema eroico dalla assurda costrizione del verso in rima.

Impossibile in questa sede affrontare con la dovuta accuratezza il tema dello stile poetico di Milton ma, solo come riferimento, vale la pena rifarsi sinteticamente al pensiero di Samuel Johnson che, in *The Lives of the Most Eminent English Poets*⁴⁴ (1783), parla della “novità” del linguaggio poetico miltoniano incentrato sul suo «laborious endeavors after words suitable to the grandeur of his ideas».⁴⁵

In particolare, secondo S. Johnson, il poeta ambiva ad usare «English words with o foreign idiom»⁴⁶ e questo, a dispetto del giudizio a volte negativo dei critici del tempo, rappresentò «the power of his poetry».⁴⁷

Fonte preziosa, all’origine del particolare linguaggio di Milton, fu la sua familiarità con i “Tuscan poets”, che influenzò la maniera stessa di ordinare la disposizione delle parole;⁴⁸ nonché la capacità di possedere altre lingue antiche e moderne.

Qualunque siano i difetti della dizione propriamente inglese nello ‘spelling’ di Milton, egli fu per S. Johnson «un virtuoso nell’uso del linguaggio e nel ricreare l’arte della melodia attraverso la parola».⁴⁹

Anche riguardo al verso scelto, e cioè il verso eroico inglese senza rima, il Johnson sottolinea come Milton abbia tratto esempio soprattutto dalla tradizione italiana e, talvolta, da alcuni poeti inglesi.⁵⁰

Rifiutando la rima, che ritenne un artificio non necessario alla poesia, Milton coltivò comunque la musicalità mediante la costruzione del verso.⁵¹ Samuel Johnson conclude sostenendo che il *blank verse* usato da Milton si connota in un certo senso come «lapidary style»; uno stile a metà tra la scorrevolezza della prosa e la melodia basata sul numero dei versi, propria della poesia.⁵²

Durante questo studio, in considerazione delle tesi espresse nella premessa, si è fatto anche riferimento alla tradizione testuale del *Paradise Lost*; essa è stata sempre tenuta presente quale imprescindibile elemento di confronto in una edizione che riguardi un testo tradotto.

⁴⁴ S. Johnson, *The Lives of the Most Eminent English Poets*, London, Printed for C. Bathurst, J. Buckland, W. Strahan, J. Rivington and sons, 1783.

⁴⁵ I passi critici del Johnson sono tratti dalla suddetta edizione del *Paradise Lost*, di Scott Elledge, *op. cit.*, pp. 491-92.

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ «One Source of his particularity was his familiarity with the Tuscan poets: the disposition of his words is, I think, frequently Italian, perhaps sometimes combined with other tongues. Of him, at last, may be said what Johnson says of Spenser, that *he wrote no languages* [Ben Johnson, in *Timber, or Discoveries* (1641)], but has formed what Butler call *Babylonish dialect*, [Samuel Butler in *Hudibras* 1662-78] in itself harsh and barbarous, but made by exalted genius, and extensive learning».

ibid.

⁴⁹ «Whatever be the faults of his diction, he cannot want the praise of copiousness and variety: he was master of his language in its full extent; and has selected the melodious words with such diligence that from his book alone the Art of English Poetry might be learned».

ibid.

⁵⁰ «The Earl of Surry is said to have translated one of Virgil’ books without rhyme; and, besides our tragedies, a few short poems had appeared in blank verse. [...] These petty performances cannot be supposed to have much influenced Milton, who more probably took his hint from Trisino’s *Italia Liberata*; and, finding blank verse easier than rhyme, was desirous of persuading himself that is better».

ibid.

⁵¹ «It is however by the music of meter that poetry has been discriminated in all languages; by a due proportion of long and short syllables, meter is sufficient».

ibid.

⁵² *ibid.*

I tre testi più autorevoli dell'opera miltoniana sono rappresentati da un manoscritto autografo del primo libro (ora alla Morgan Library di New York); la prima edizione pubblicata nel 1667, a Londra, in dieci libri e la seconda edizione in dodici libri del 1674.

L'edizione del 1674 contiene alcune revisioni che furono apportate da Milton stesso; tali revisioni consistono principalmente nella risuddivisione del poema in dodici libri, in alcune emendazioni e nell'aggiunta degli *Arguments* all'inizio di ciascun libro.

Differenti ragioni (che qui non verranno esemplificate) fanno ritenere agli studiosi che entrambe le edizioni siano degne di considerazione, sebbene la maggioranza dei filologi moderni si riferisca oggi all'edizione 1674.

Sebbene al momento della pubblicazione del *Paradise Lost* fosse già totalmente cieco e dipendente dalla mano di diversi copisti,⁵³ J. Milton controllò accuratamente l'opera, prima della stampa; di conseguenza il testo presentato non ebbe necessità di particolari cure in sede tipografica.

Come precisa Scott Elledge, nello "spelling" delle parole il poeta sembra aver preferito forme che mostrassero, a livello scritto, la sua personale pronuncia (ad esempio preferendo 'hunderd' a 'hundred'⁵⁴).

Non infrequente è la creazione di neologismi, tra i quali spicca l'invenzione del termine *Pandemonium* (pan + daimonion), creato da Milton parafrasando *pantheon*, per identificare il palazzo edificato da Satana.⁵⁵ Riguardo alla punteggiatura l'obiettivo non fu quello di usarla come semplice supporto alla sintassi ma, al contrario, come scansione della lunghezza delle pause tra singole parole o gruppi di parole, enfatizzando così la musicalità del verso. Nelle edizioni controllate dall'autore spicca l'uso delle capitali e del corsivo, che riflette la tendenza del tempo a capitalizzare la maggior parte delle voci lessicali, nomi ed aggettivi, e a riportare i nomi propri in corsivo.

Con un percorso che non vuole essere esaustivo, ma mirato a individuare le edizioni miltoniane che Rolli traduttore avrebbe potuto visionare, la tradizione testuale del *Paradise Lost* può essere come segue ricostruita.

La prima edizione del 1667 e la seconda, rivista dall'autore, del 1674,⁵⁶ sono le uniche che J. Milton poté seguire in vita.⁵⁷ Una terza edizione, basata sulla 1674, viene prodotta nel 1678. Il *Paradise Lost* non è tuttavia ancora un testo di grande fama quando Jacob Tonson, nel 1683, ne acquista il copyright diventando in seguito uno tra i più autorevoli editori inglesi del tempo. Infatti, pur essendo già conosciuto come editore delle opere di J. Dryden e di W. Shakespeare, è con le edizioni del *Paradise*

⁵³ Così S. Elledge descrive il poeta: «... blind and dependent on the eyes of several copyist» e sottolinea come «authors in his time were generally [...] at the mercy of the whims of copyist and printers».

v. S. Elledge, *op. cit.*, p. 302.

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ «Of Sovran power, with awful Ceremony / And Trumpets sound throughout the Host proclaim / A solemn Council forthwith to be held / At Pandemonium, the high Capital / of Satan and his Peers;»

J. Milton, *Paradise Lost*, ed. 1674, I, vv. 753-756.

«Gli alati Araldi per sovran comando / Van con tremendo rito a suon di trombe / Per tutta l'Oste a proclamar solenne / Consiglio da tenersi in pochi istanti / Nel Pandemonio: Capital Soggiorno / Di Satana e suoi Pari.»

P.A. Rolli, *Paradiso Perduto*, ed. 1742, I, vv. 954-959.

⁵⁶ *Paradise Lost. A Poem in twelve BOOKS. The Author JOHN MILTON. The second Edition Revised and Augmented by the same Author. London, Printed by S. Simmons next door to the Golden Lion in Aldersgate Street, 1674.*

⁵⁷ Il poeta muore l'8 Novembre 1674, alcuni mesi dopo la stampa dell'opera.

Lost che Tonson raggiunge il più alto livello di produzione editoriale ed è attraverso le numerose edizioni di J. Tonson che l'opera di Milton acquista il primato nel pantheon della letteratura inglese.

La prima edizione prodotta da Tonson (la quarta del *Paradise Lost*) viene pubblicata nel 1688 con un socio finanziario di prestigio, il filologo Richard Bentley.⁵⁸ In questa stampa, l'editore volle dare grande risalto alla preziosità del testo e a tal fine ne produsse la prima edizione illustrata ed il primo in folio.⁵⁹

Gli studiosi considerano questa edizione estremamente pregiata nell'aspetto materiale ma poco attenta alla cura del testo, che correggerebbe alcuni errori della stampa 1678 e ne introdurrebbe altri.

La sesta edizione del *Paradise Lost*, sempre a cura di J. Tonson, e del 1695⁶⁰ ed include la prima raccolta di note, di commento ed etimologiche, le quali danno testimonianza dell'accresciuta fama del poema miltoniano a questa data.

Jacob Tonson contribuisce alla definitiva e generale diffusione dell'opera, aggiungendo note esplicative e di commento che ne facilitano la comprensione anche da parte del comune lettore. Una serie di articoli critici, che appare sullo *Spectator* dell'Addison farà sì che essa acquisti poi il definitivo prestigio.

Il possesso del copyright da parte di Tonson giunge a termine nel 1709 con l'approvazione, da parte del parlamento inglese, di una nuova legge che limita tale diritto alla durata di ventun anni, dopo tale scadenza le opere di autori non più in vita divengono di pubblica proprietà.

Nel 1719 colui che era stato il principale editore di Milton si ritira a Parigi, lasciando la propria fiorente attività al nipote Jacob Tonson II, il quale decide di dare una propria impronta alla successiva edizione del *Paradise Lost*, che esce in due volumi (insieme ad una raccolta dei lavori di Milton) nel 1720, con una veste esageratamente ricercata negli aspetti estetici ma molto trascurata in quelli testuali, a causa della presenza di errori di stampa, sin dalla prima pagina del primo libro.⁶¹

Presa in mano dagli eredi del celebre primo editore, l'integrità testuale dell'opera di J. Milton si va dissolvendo, nelle altre cinque edizioni prodotte da Tonson tra il 1720 e il 1730,⁶² tale deterioramento culmina con l'edizione del 1732,⁶³ paradossalmente, e a dispetto dell'autorevolezza del personaggio che la revisionò, essa è forse la edizione più controversa.

Richard Bentley, il più autorevole filologo inglese dell'epoca, decide infatti di intraprendere una generale revisione del *Paradise Lost* con l'intento di 'sanare' l'uso, a suo parere, improprio del lessico da parte di Milton, nonché di emendare le interpola-

⁵⁸ J. Milton, *Paradise Lost: A Poem in Twelve Books*. London: Printed by Miles Flesher for Jacob Tonson at the Judge's-Head in Chancery-Lane near Fleet-Street, 1688. L'edizione 1688 fu la prima venduta anche per sottoscrizione e come risultato di questo accordo furono prodotte tre diverse pagine di copertina. La maggior parte di esse, destinate alla vendita, riporta il nome del Tonson e del Bentley; le altre, destinate alle sottoscrizioni, riportano invece il nome dello stampatore e del Tonson.

⁵⁹ Nell'edizione 1688 ciascuno dei dodici libri è accompagnato da un'illustrazione; alcune di queste illustrazioni sono state attribuite al Medina.

⁶⁰ J. Milton, *Paradise Lost: A Poem in Twelve Books*. London: Printed by Tho. Hodgkin for Jacob Tonson at the Judge's-Head Near the Inner-Temple Gate in Fleet-Street, 1695.

⁶¹ *The Poetical Works of Mr. John Milton*. London: Printed for Jacob Tonson at Shakespear's Head in the Strand, 1720.

⁶² Il catalogo generale della British Library presenta le seguenti edizioni tra il 1667e il 1732: 1667 (la prima in 10 libri); 1674 (la seconda in 12 libri, ampliata dall'autore); 1678; 1688; 1695; 1705; 1707; 1711; 1719; 1725; 1727; 1730 e 1732.

⁶³ *Milton's Paradise Lost: A New Edition, by Richard Bentley, D.D.* London: Printed for Jacob Tonson; and for John Poulson; and for J. Derby, A. Betterworth, and F. Clay, in Trust for Richard, James, and Bethel Wellington, 1732.

zioni e i numerosi errori di stampa riscontrati. Nell'attuare questa poco felice operazione R. Bentley si rifiuta anche di considerare il manoscritto del libro primo del *Paradise Lost*, al tempo in possesso dell'editore Jacob Tonson II. Di conseguenza, per la prima volta, le emendazioni del filologo vengono incluse solo come note di fondo senza essere incorporate nel testo stesso dell'edizione.

Nel corso di questo lavoro si è presa visione delle emendazioni del Bentley raccolte in opuscolo in possesso della British Library.⁶⁴ A giudizio della moderna filologia l'edizione prodotta dal Bentley è generalmente considerata la meno riuscita tra le sue opere critiche, per le eccessive e spesso arbitrarie correzioni introdotte.

L'edizione verrà in seguito corretta, e superata, dall'autorevole testo prodotto da Thomas Newton.⁶⁵

⁶⁴ R. Bentley, *Dr Bentley's Emendations on the Twelve Books of Milton's Paradise Lost*, London, J. and J. Knapton, 1732.

⁶⁵ T. Newton, *Paradise Lost: a poem in twelve books, edited by Thomas Newton*, London, W. Straham, 1778.