



**Citation:** I. Natali (2023) Gulliver's Travels e il conservatorismo sovversivo delle stampe satiriche ottocentesche. *Sijis* 13: pp. 137-156. doi: 10.13128/SIJIS-2239-3978-14486

**Copyright:** © 2023 I. Natali. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-sijis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

# *Gulliver's Travels* e il conservatorismo sovversivo delle stampe satiriche ottocentesche

*Ilaria Natali*

Università degli Studi di Firenze (<[ilaria.natali@unifi.it](mailto:ilaria.natali@unifi.it)>)

## *Abstract:*

The visual quality of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*, together with its popular and folkloric ingredients, has greatly contributed to the novel's immediate transmedial reception and was central to its success during the so-called "golden age" of visual satire in the British Isles. Starting with the end of the eighteenth century, caricaturists transformed Swift's work into a symbol of society's mechanisms and structures. Indeed, in its frequent nineteenth-century adaptations into graphic form, *Gulliver's Travels* has been exploited to identify social or political identity and otherness, to express suspicion against any form of authority, and to undermine monologic perspectives on current political events.

*Keywords:* Caricature, *Gulliver's Travels*, Satire, Transmediality, Visual Arts

"For men led by the colour, and the shape,  
Like Zeuxis' birds fly to the painted grape"  
Abraham Cowley, "Of Wit", vv. 11-12.

## *1. Trasgressioni di confine nella satira di Jonathan Swift*

È nota la posizione liminale occupata da Jonathan Swift rispetto alla propria identità nazionale che, dice Wolfgang Zach, si definisce solo negativamente, quale esempio eloquente della condizione spesso paradossale della *Anglo-Irish ascendancy* del tempo (2000, 38). Colonizzatore intriso di fervente anticolonialismo, sostenitore del partito *whig* convertito alla propaganda *tory*, esponente della classe dirigente britannica che ne percepisce e denuncia l'oppressione, Swift travalica i confini di qualsiasi definizione del sé, facendo della satira "the mode of his sovereignty and transgression and indeed [...] of his intelligible existence" (Said 1969, 65). Tale intreccio di appartenenze identitarie talvolta ferventi ma sempre multiple

e instabili trova riscontro nei meccanismi satirici dell'autore, entro i quali si sono ravvisate tendenze apparentemente inconciliabili e retaggi culturali ibridi<sup>1</sup>.

A insistere sulla presenza di una vena irlandese nella produzione di Swift è innanzi tutto Vivian Mercier, seguito da Jean-Paul Forster e Declan Kiberd. Mercier non solo ipotizza influssi indiretti dell'antica letteratura gaelica su *Gulliver's Travels*, con particolare riferimento a generi del viaggio favoloso quali *immrama* ed *echtraí* (1962, 188), ma individua anche una serie di analogie tra i viaggi a Lilliput e Brobdingnag e la fiaba popolare "Imtheachta Tuaithe Luchra", ovvero "Gli eventi del popolo di Luchra" (88). Forster, che rivolge l'attenzione alle forme letterarie più diffuse in Irlanda al tempo di Swift, riconosce elementi di parodia dell'*aisling* in *The Story of the Injured Lady*, dove la figura femminile è assai meno radiosa di quanto vorrebbe la convenzione (1991, 90). Sebbene la satira swiftiana presenti sfumati legami con fonti specifiche, secondo Kiberd, il complesso dei suoi eccessi grotteschi e macabri richiama spirito e temi del "Gaelic lore" (2000, 625).

Queste osservazioni, ritengo, sono suscettibili di ulteriori ampliamenti: anche la propensione di Swift per l'accumulazione, fonte di inesauribile comicità, potrebbe rappresentare un'eredità della tradizione irlandese. Sin dall'alto medioevo il racconto dell'isola verde è affollato di incoerenti liste, cataloghi e inventari, i quali, specie dopo l'avvento della prosa allitterante, seguono criteri fonostetici piuttosto che di senso. L'opera di Swift sfrutta di frequente l'eccesso di enumerazione e l'esuberanza delle associazioni tra elementi delle liste per sortire effetti carnevaleschi – si pensi alla designazione della linea di discendenza dei critici moderni in *A Tale of a Tub* (1999 [1704], 44), ai dettagli iperbolici, superflui e raccapriccianti in cui scende Gulliver parlando della polvere da sparo (1995 [1726], 123), o allo stravagante elenco di attività che consentono la sopravvivenza ai meno fortunati in Inghilterra (235)<sup>2</sup>. Tuttavia, la farragine enciclopedica mette in ridicolo non tanto (o non solo) le forme dell'antica letteratura gaelica quanto quelle della cultura inglese settecentesca, che pullula di "every kind of list, including catalogues, indexes, tables of contents, gazettes, glossaries, chronologies" (Walsh 2013, 106) e, con la sua tendenza tassonomica, appesantisce le pagine di specificazioni tediose e pedanti, addenda di vario tipo o monumentali apparati paratestuali.

Su qualsiasi tentativo di ricostruire le radici culturali di Swift pesano alcuni fatti incontrovertibili: l'autore non conosce affatto il gaelico, anzi ne auspica l'abbandono<sup>3</sup>, e adotta una satira di derivazione menippea che si distanzia dalle forme tradizionali irlandesi, tipicamente imperniate su attacchi *ad hominem*<sup>4</sup>. Pertanto, se "the tone of [Swift's] major work is profoundly un-English" (Carpenter 1991, 327), è al contempo altrettanto *un-Irish*, tanto da spingere il capofila della scuola critica irlandese a paventare che le relazioni con la tradizione gaelica non siano "more than coincidences" (Mercier 1962, 31). Difficili da districare, infatti, sono i nodi intertestuali determinati dalle originali strategie allusive di Swift, che concentra le proprie fonti creando cortocircuiti tra più antecedenti e discorsi diversi. La ripresa del preesistente non si rifa

<sup>1</sup> In queste pagine, ogni stampa menzionata è individuata dall'univoco *call number* o *museum number* tra parentesi, all'interno del testo; in nota, è indicato il link alle scansioni digitali online. Per le stampe riprodotte all'interno dell'articolo, la selezione ha dovuto essere circoscritta alle immagini rilasciate con licenza di libera distribuzione e, laddove necessario, sono specificate anche le diverse articolazioni dei diritti d'autore e di utilizzo. Ho visualizzato le riproduzioni del materiale visivo innanzi tutto in Welcher 1999; Donald 1996; Baker 2005, 2007.

<sup>2</sup> I successivi riferimenti al testo di *Gulliver's Travels* saranno indicati con le iniziali *GT* seguite dal numero di pagina.

<sup>3</sup> "It would be a noble achievement to abolish the Irish language in this kingdom, so far at least as to oblige all the natives to speak only English on every occasion of business, in shops, markets, fairs, and other places of dealing" (Swift 1905, 133).

<sup>4</sup> A questo proposito si veda Lanthers 2007, 477.

tanto ad autori precisi, quanto a codici di generi e tipologie discorsive, o meccanismi topici in ambito tematico e stilistico. Entro il polimorfico e polisemico *Gulliver's Travels* si riscontrano ingredienti della tradizione classica, folclorica e favolistica europea, nonché pattern ontologici derivati dai modelli medievali della letteratura geografica e di viaggio. Luciano, Esopo, Orazio, Rabelais e Thomas More sono spesso citati tra i possibili modelli di Swift, ma, anche in questi casi, “in spite of [the] parallels the direct influence [...] is not very clear” (Eddy 1921, 420).

L'attrito tra particolare e generale soggiace a più livelli delle costruzioni satiriche di Swift, che scrive di sé nel proprio beffardo epitaffio in versi: “He lash'd the vice but spared the Name”, così che “No individual could resent, / Where thousands equally were meant” (1983 [1739], 497; vv. 464-66). Comunque, *Gulliver's Travels* si spinge oltre l'atteggiamento giovenaliano di rappresentazione del vizio, poiché l'elaborata struttura dei commenti satirici su eventi e figure del microcosmo storico-sociale settecentesco è architettata in modo tale da rimanere valida anche se proiettata sul macrocosmo, vale a dire il piano storico dell'osservazione della natura umana, senza che nello spostamento si abbia perdita significativa di dettagli. Transcodificazione e traduzione sono processi costantemente in atto nel romanzo, dove il narratore e i mondi che descrive accolgono segni ingannevoli o ambigui, tra cui forma e dimensione fisica, come alterità suscettibili di inquadramenti morali, mentre l'immaginario ne semiotizza l'incontro “transforming the specific into the general” ma anche “by turning the literal into the metaphorical, the ironical into the literal [...] the organic into the mechanical, the symbolic into the physical, the cerebral into the abdominal, the genital, and the excretory” (Ellis 1981, 65).

Secondo John F. Sena, la prosa di Swift nel romanzo “lends itself to pictorial illustration” in quanto adotta una lingua “for the most part [...] nonmetaphoric” (1992, 101). D'altro canto, il tasso di metaforicità si impenna all'avvicinarsi della frontiera e della terra straniera, laddove le scelte stilistiche, per seguire la linea di pensiero di Francesco Orlando (1992 [1973], 65-66), sono agite dallo spazio dell'ignoto. Nell'altrove, la prospettiva di Gulliver è governata da trasposizioni e analogie innervate dal tentativo di codificare il diverso e l'alieno attraverso forme espressive e concetti noti e familiari. Così, a Brobdingnag vede mosche delle dimensioni di “*Dunstable Lark*” e vespe “as large as Partridges” che emettono il suono di “Drones of [...] Bagpipes” (GT 113). L'impatto visivo ne è tutt'altro che mitigato: le catene di similitudini create dal narratore solitamente associano tra loro entità concrete, incoraggiando una lettura sensoriale entro la quale convivono l'immediatezza dell'impressione e il conflitto dello straniamento.

Di conseguenza, l'immagine verbale acquisisce la facoltà di suscitare emozioni complesse nei lettori, come testimonia Samuel Johnson, secondo il quale la pubblicazione di *Gulliver's Travels* fu accolta con “a mingled emotion of merriment and amazement” mentre la critica rimaneva “for a while lost in wonder” (in Williams 1970, 202). Le fantasmagoriche distorsioni di Swift trovano radici profonde nello spettacolo e nel visivo, sfruttano la comicità popolare delle fiere, l'esperienza sbalorditiva e sconcertante, il divertimento tipico di un pubblico poco sofisticato o di forme d'intrattenimento pseudo-infantili. La prosa dipinge i vividi colori degli ingredienti favolistici o folclorici mentre al contempo si inoltra negli anfratti di un crudo realismo irto di elementi macabri o scatologici che dissipano l'illusione iniziale e propongono scenari tipici del comico popolare. Su entrambi i fronti, “Swift makes the most of the simple comic effects and common instances of ridicule that one associates with pictorial caricature” (Forster 1991, 216).

*Gulliver's Travels* travalica, così, anche i confini tra testo e immagine, che interagiscono già nelle tre edizioni di Motte (1726 e 1727) e la successiva di Faulkner (1735), i cui supplementi e paratesti complicano la relazione tra riferimenti al reale e all'immaginario. Infatti, Frederick Bracher (1944) dimostra che le mappe dei viaggi collocano le terre fantastiche all'interno dell'autentica cartografia settecentesca, mentre Janine Barchas (1998) discute di come i ritratti

di Gulliver e di Swift nei frontespizi siano giocosamente impiegati per minare tanto l'autorità del testo quanto la credibilità del narratore. Il romanzo, in seguito sempre più mediato da componenti visive, ha stimolato l'adattamento e risemantizzazione di varie scene ed episodi in forma di disegni, dipinti e incisioni, oggi minuziosamente documentati nelle circa trecento immagini raccolte da Jeanne Welcher per il settimo volume di *Gulliveriana* (1999).

Grazie a un patrimonio genetico popolare e folclorico, nonché a una tradizione di collaborazione tra parola e immagine avviata sin dalle prime edizioni, il romanzo di Swift ha trovato terreno fertile entro la dimensione extraletteraria, passando da contenitore ipertestuale di molteplici espressioni culturali a ipotesto versatile e flessibile<sup>5</sup>. In particolare, ha guadagnato un ruolo di spicco entro la cosiddetta "golden age" della satira visiva anglofona, periodo che va approssimativamente dalla fine del Settecento ai primi tre decenni dell'Ottocento, in cui le isole britanniche sono state inondate da almeno ventimila caricature politiche, ciascuna diffusa in centinaia di copie. Sebbene la presenza di *Gulliver's Travels* entro questa forma di satira sia stata già descritta, è rimasto parzialmente inesplorato il modo in cui il testo sia centrale nel forgiare un immaginario di identità e alterità sociopolitica, oltre che per dar voce ad un atteggiamento sovversivo che guarda con sospetto ogni forma di potere e ogni versione ufficiale degli eventi.

## 2. *L'età dell'oro della caricatura nelle isole britanniche*

La prima edizione del romanzo di Swift, comparsa il 28 ottobre 1726, incontra l'immediato favore di un pubblico molto ampio: secondo John Arbuthnot è "in every body's hands" ad una sola settimana dalla pubblicazione (Swift 1963, 180), e pochi giorni dopo Alexander Pope conferma che questo "wonderful book [...] is *publica trita manu* at present" (in Williams 1970, 62). Il 17 novembre anche John Gay scrive di "the Travels of one Gulliver, which hath been the conversation of the whole town" che "[f]rom the highest to the lowest it is universally read, from the Cabinet-council to the Nursery" (Swift 1963, 182). A testimoniare il grande successo dei *Travels* non sono solo i membri dello Scriblerus Club: Lady Mary Wortley Montagu ne parla come di "a book [...] that all our people of taste run mad about" (in Williams 1970, 65), mentre Samuel Johnson, pur non essendone un estimatore, sottolinea che "it was read by the high and the low, the learned and illiterate" (202). A esercitare grande attrattiva è soprattutto l'architettura fantastica del romanzo, apprezzata anche da quanti non sono in grado di andare oltre al messaggio letterale per cogliere allegorie, maschere ed altre sottigliezze. In modo simile, le stampe satiriche dell'età dell'oro propongono una struttura che può operare su più livelli di lettura e interpretazione.

La caricatura intesa come commento politico si afferma nelle isole britanniche dapprima a livello amatoriale, come passatempo di pittori, incisori e illustratori che distribuiscono le proprie creazioni a cerchie limitate di fruitori; già nel 1803, spiega Mary Dorothy George, è così di moda da entrare a far parte della routine quotidiana dei gentiluomini che frequentano la sala di scommesse Tattersall (1967, 57). I caricaturisti, ora professionisti del genere, si avvalgono di suggerimenti, idee, persino di bozze pervenute dal pubblico, il cui contributo è riconosciuto in calce alla pagina, solitamente introdotto dalle abbreviazioni "inv" ("invenit") o "des" ("desig-nit"). Le stampe satiriche nascono, quindi, da un colloquio costante tra autore e destinatario,

<sup>5</sup> Per una discussione di imitatori ed "epigoni" di Gulliver nella pratica scrittoria si rimanda a Capoferro 2010, 188-195.

con partecipazione attiva soprattutto da parte delle classi sociali più alte.

In buona misura, il successo della satira visiva è dovuto a un'estetica figurativa d'impatto immediato, capace di suscitare il riso pur senza comprendere i giochi spesso complessi di allusioni e commenti, o persino senza saper leggere: dopotutto, le caricature politiche anglofone sono diffuse e vendute anche all'estero, in Francia, Germania e Olanda. Gli artisti cercano di dialogare con un pubblico diversificato coniugando o intrecciando modelli culturali di diversa ascendenza, e occasionalmente proclamano la trasversalità delle loro creazioni attraverso la meta-rappresentazione. È questo il caso dell'anonima stampa *Caricature Shop*, datata 1801 (The Lewis Walpole Library, 801.09.00.01), dove si mostrano le vetrine del negozio di Piercy Roberts: la folla che si ammassa divertita sulla strada include anziani e bambini, gentiluomini, signore, mendicanti e addirittura animali<sup>6</sup>. Analogamente, nel 1808, *Very Slippery-weather* di James Gillray (National Portrait Gallery, D12901) mostra l'esterno del negozio di Hannah Humphrey, dove le caricature allora più note attraggono lo sguardo di passanti di varie estrazioni sociali<sup>7</sup>.

Allo stesso tempo, le opere di satira visiva sono cariche di una complessità semantica che si realizza attraverso intricate reti di allusioni storico-letterarie, cenni alla tradizione popolare o favolistica e riferimenti agli eventi politici più recenti, tutti elementi che l'artista amalgama in una sorta di rebus – o di geroglifico, per usare un termine amato da Swift – di componenti verbali e visive. A volte la parola scritta ha efficacia chiarificatrice, a volte è elemento di ulteriore disorientamento, ma si fa sempre forza vitale nelle stampe satiriche, che pervade in ogni parte: costituisce titoli, sottotitoli e didascalie, fa il suo ingresso all'interno del disegno in cartelli, etichette, sulle raffigurazioni di documenti e nelle nuvolette di parole pronunciate dai personaggi. L'elemento verbale, come prevedibile, può variare quantitativamente in modo vistoso a seconda degli artisti o delle singole opere, ma non è mai del tutto assente, poiché a partire dal cosiddetto "Hogarth's Act" o *Engravings Act* del 1736, gli incisori specificano il proprio nome e la data in calce ad ogni opera a tutela del diritto d'autore. La contaminazione di elementi da mezzi di comunicazione diversi invita a concepire le stampe satiriche come un'espressione culturale intermediale e polisemica; Mary Dorothy George le definisce "graphic pamphlets" (1959, 3), Peter Wagner mette in rilievo la composita struttura verbo-visiva con il termine "iconotext" (1995) e David Francis Taylor ne parla come di un'ibridazione culturale di forte matrice letteraria e di impianto intertestuale che va decifrata in una vera e propria "lettura" (2018, 3-5).

La stampa *Ah! sure such a pair was never seen so justly form'd to meet by nature* (Figura 1; British Museum Collection 1859, 0316.160), realizzata da George Cruikshank il 23 giugno 1820, ben esemplifica la stratificazione semantica della caricatura politica, che invita a rintracciare un significato narrativo pure a fronte di un impiego parsimonioso dell'elemento verbale<sup>8</sup>. Nell'immagine sono raffigurati re George IV e la regina Caroline di Brunswick, dei quali è visibile soltanto la testa, poiché il corpo – informe – è interamente avvolto in sacchi verdi. Il sovrano appare disgustato e irritato, la consorte compiaciuta e ammiccante. Il contesto è quello, piuttosto noto, delle turbolente vicende matrimoniali dei reali: nel giugno 1820 George IV presenta al Parlamento due tipiche borse verdi usate per le carte legali ricolme di prove della

<sup>6</sup> Si veda <<https://hdl.handle.net/10079/digcoll/951539>> (05/2023).

<sup>7</sup> Si veda <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw62990/Very-slippery-weather>> (05/2023). Nelle citazioni successive, National Portrait Gallery sarà abbreviato in NPG.

<sup>8</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1859-0316-160](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0316-160)> (05/2023). Nelle citazioni successive, British Museum Collection sarà abbreviato in BMC.

presunta condotta immorale della regina, dalla quale intende ottenere un divorzio non consensuale. L'avvocato di Caroline, Henry Peter Brougham, avrebbe annunciato che “if the King had a Green Bag the Queen might have one too” (in Vogler 1979, 135), commento che gli vale una f



Figura 1 – George Cruikshank, 23 giugno 1820<sup>9</sup>

Le caricature e la didascalia, una citazione di *The Duenna* di Richard Sheridan (anch'egli confidenzialmente menzionato con un soprannome, “Sherry”), concorrono a suggerire che i contendenti siano colpevoli in ugual misura e che gli illeciti costituiscano la loro sostanza. In questa luce, il motto dell'ordine della Giarrettiera, “Dieu est mon droit, Honi soit qui mal y pense”, riportato (con abbreviazioni) sulla fascia blu attorno al corpo della regina, è dissacrato e rivestito di un significato tutto nuovo; altrettanto dissacrata è la convenzione di stilare dediche a personaggi politicamente influenti su dipinti e incisioni, poiché qui l'opera è provocatoriamente “Dedicated to Old Bags”. Infine, i corpi sovrappeso dei sovrani, segno di viziosa ingordigia, richiamano la forma di pere mature, come suggerisce l'omofono “pair” nella citazione da Sheridan<sup>10</sup>; il biglietto sito sul tavolo a fianco del re ne accenna i motivi, accusandolo di mentire e di oziare.

I tribunali suscitano acceso interesse nei caricaturisti ottocenteschi, specie dopo che nel

<sup>9</sup>© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

<sup>10</sup>La stampa di George Cruikshank anticipa la nota caricatura di Luigi Filippo d'Orleans trasformato in una pera per mano prima di Charles Philipon, che disegna un bozzetto durante un processo nel 1831, e successivamente di Honoré Daumier, che pubblica *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* su *Le Charivari* del 17 gennaio 1834. Per i disegni di Philipon si veda BMC 1886, 1012.343 <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1886-1012-343](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1886-1012-343)> (05/2023).

dicembre 1817 lo stampatore radicale William Hone, noto punto di riferimento per la satira politica, è portato a processo con accuse di diffamazione e poi assolto<sup>11</sup>. Tra i motivi del successo della satira visiva, nota Andrew B. Bricker, figura sì la diffusione di nuove e più economiche tecniche di incisione, ma anche il funzionamento delle corti di giustizia: all'epoca, la diffamazione *verbis tantum* ha contorni più netti rispetto a quella a mezzo d'immagine, mentre è ancora complesso dimostrare o "tradurre" in linguaggio legale una calunnia che nasce dalla compenetrazione di contenuti grafici e verbali (2018, 320). Non è secondario, poi, il fatto che avviare controversie su materiale visivo significa darne maggiore diffusione, attirando l'attenzione del pubblico sull'opera incriminata. La caricatura offre, quindi, più libertà d'espressione rispetto alla parola stampata e permette di sferrare attacchi nei confronti di figure pubbliche senza menzionarle apertamente: bastano pochi dettagli a renderle immediatamente riconoscibili. Il giudizio sul carattere o sulla morale della persona procede in modo altrettanto implicito, selezionando ed esasperando quelle peculiarità fisiche che hanno valore simbolico o allusivo.

Come si è visto, l'elemento verbale non manca nelle stampe satiriche, ma raramente risulta tanto provocatorio quanto quello grafico, entro il quale si concentra il messaggio potenzialmente diffamatorio. Anzi, in genere il testo consta soprattutto di citazioni da opere ben note, a ulteriore tutela legale del caricaturista e dello stampatore, secondo uno stratagemma di reimpieghi mirati della tradizione culturale e letteraria che già da anni era ampiamente in uso per evitare di incorrere nella censura. Tra i testi canonici più di frequente riletti nelle stampe satiriche figurano le tragedie di Shakespeare, *Paradise Lost* di Milton e – il più recente – *Gulliver's Travels*, unica opera della letteratura settecentesca a esercitare un impatto immediato e continuativo sulla satira visiva<sup>12</sup>.

Gli adattamenti satirici del romanzo, in realtà, iniziano ancor prima della "golden age" della caricatura, quando il 26 dicembre 1726, a soli due mesi dalla pubblicazione del libro, William Hogarth realizza l'incisione *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver* (Figura 2; BMC 1861, 0413.502)<sup>13</sup>. L'opera rappresenta una scena che non è narrata da Swift ma ne costituisce, secondo le categorie individuate da Gérard Genette, una "continuation *elliptique*" (1982, 198) e, nei più recenti termini di Wolfgang Müller, un'estensione intermedia (1995, 317), ma in ambito transfunzionale: l'ingenuo Gulliver (o almeno parte del suo corpo) è ritratto mentre i lillipuziani lo sottopongono ad un'umiliante punizione, conseguenza di "his Urinal Profanation of the Royal Pallace [*sic*] at Mildendo", come spiega la didascalia. Il rappresentante dell'uomo medio del Settecento si lascia strumentalizzare e oltraggiare da una popolazione che, per via delle irrisorie dimensioni fisiche, non dovrebbe esercitare su di lui alcun potere; analogamente, il comune cittadino accetta la propria subordinazione al regno Hannover e al governo Walpole, cui permette di sfruttarlo e umiliarlo perché inconsapevole della propria capacità e forza di ribellarsi. L'immaginario del rapporto medico-paziente è una metafora molto comune per parlare dell'organismo politico e un contesto gravido di simbologie morali: la terapia settecentesca era spesso concepita come punizione per presunte mancanze, correzione a una condotta anticonvenzionale, o purificazione a seguito di una trasgressione. Nella stampa non manca, in effetti, una componente peccaminosa, evidenziata dalla presenza del dio Pan sulla destra, tra vari altri

<sup>11</sup> Per approfondimenti, si veda Haywood 2013, 1-4.

<sup>12</sup> Per il reimpiego di Shakespeare e Milton si vedano, ad esempio, *The Cauldron – or Shakespeare Travestie* (1820) di John Fairburn (BMC 1948,0214.817) e *Sin, Death, and the Devil. Vide Milton* (1792) di James Gillray (BMC 1851,0901.610). Le riproduzioni digitali sono disponibili rispettivamente ai link <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1948-0214-817](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1948-0214-817)> e <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1851-0901-610](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1851-0901-610)> (05/2023).

<sup>13</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1861-0413-502](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-0413-502)> (05/2023).

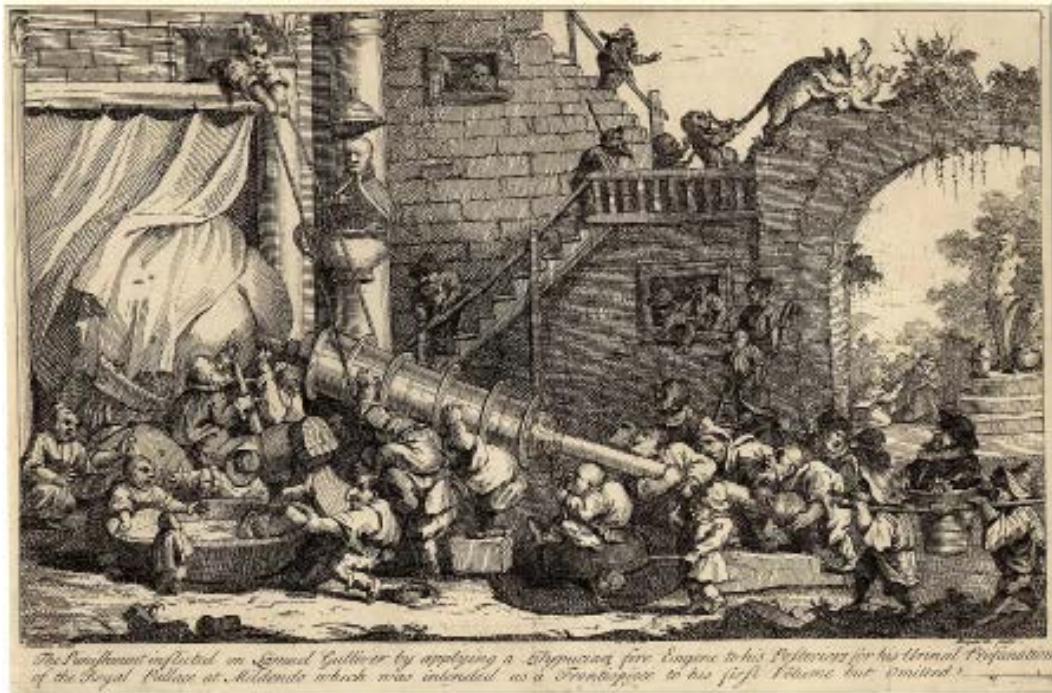


Figura 2 – William Hogarth, 26 dicembre 1726<sup>14</sup>

Nel corso delle loro carriere, spiega Ronald Paulson, Swift e Hogarth si influenzano reciprocamente in altre occasioni: Hogarth trae ispirazione da *A Tale of a Tub* per la visione di Bedlam in *Rake's Progress*, serie di incisioni cui lo scrittore, a sua volta, rende omaggio in “The Legion Club” attraverso un appello diretto (2003, 70). Nonostante lo scambio costante, il pittore prende le distanze dalle modalità satiriche care a Swift nel definirsi un caratterista anziché caricaturista. La sua stampa *Characters and Caricatures* (1743; BMC 1868,0822.1559) mira proprio a distinguere la tecnica realistica dell'autore, visivamente affine a quella di Raffaello, dalle deformazioni grottesche proposte da Leonardo da Vinci, Annibale Carracci e Pier Leone Ghezzi<sup>15</sup>. In breve, per prendere in prestito le categorie individuate da Jean Hagstrum (1972, 178-193), Hogarth sostiene di non dedicarsi alla *emblematic caricature* ma alla *portrait caricature*, nella quale è l'espressione dei personaggi a costituire l'elemento comico. In calce a *Characters and Caricatures*, Hogarth invita a consultare la prefazione a *Joseph Andrews* dell'amico Henry Fielding, riferendosi alla nota distinzione qui operata tra “comic” e “burlesque” (1977 [1742], 25-31). Con Fielding, il pittore condivide la preoccupazione per l'autorevolezza e lo status delle proprie opere, oltre all'intento di consolidare un canone letterario e artistico britannico che rifugga ovvie artificiosità e l'eccentricità tipica del carnevalesco.

I caricaturisti della “golden age” non cercano questo tipo di legittimazione: le immagini

<sup>14</sup> © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

<sup>15</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0822-1559](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-1559)> (05/2023).



giocano sfacciatamente con una espressività visiva trasfigurante, stravagante, volutamente provocatoria e irriverente. In linea con le tendenze culturali del primo Ottocento, si assiste al manifestarsi di pulsioni spontanee e improvvise, di istinti anticonformisti che trasformano “the cumbersome allegorical habit of Hogarth’s imagination to lively visual metaphor” (Harvey 1970, 2). Secondo il liberalissimo *Examiner* di Leigh Hunt, la satira visiva del tempo permette persino di “‘move the heart in the cause of liberty’” (1820; in Haywood 2013, 5) perché sfida ogni forma di potere trasformando la rigida formalità del mondo politico in uno spettacolo grottesco e ridicolo. È in questa temperie destabilizzante che l’opera di Swift trova pieno accoglimento, grazie soprattutto alle analogie che legano le sue strategie di rappresentazione a quelle della caricatura; tra queste, l’uso di iperbole e distorsione quali modi privilegiati di espressione, l’individuazione immediata del simile nel dissimile, l’esasperazione di peculiarità fisiognomiche, il gioco di prospettiva e di percezione visiva in genere.

### 3. *Gulliver’s Travels* re-immaginato dalla satira visiva

Nelle stampe satiriche prodotte dagli ultimi anni del Settecento ai primi decenni dell’Ottocento, *Gulliver’s Travels* si fa icona dell’immaginario; il suo recupero mostra come l’originale investimento semantico sia trasferibile al contesto politico per mediare concetti di identità o alterità, conflitti di classe e valori collettivi. In genere, i richiami visivi o testuali al romanzo sono tasselli di un mosaico più complesso di riferimenti sia alla tradizione culturale sia alla situazione sociopolitica contingente; poi, questi tasselli sono innestati singolarmente in nuove composizioni all’interno di stampe successive, creando serie tematiche o reti di interconnessioni complesse. Nel concentrare l’attenzione esclusivamente su reimpieghi e adattamenti del romanzo di Swift, pertanto, mi sarà necessario trascurare molte di queste relazioni trasversali e spezzare evidenti “catene” stabilite tra caricature.

Dopo *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver* di Hogarth, escludendo la riproposizione di questa stessa opera da parte di Robert Sayer in *The Political Clyster* nel 1757 (BMC Y,4.143), per incontrare nuovamente tracce del romanzo entro la satira visiva si deve attendere il 1786, che inaugura la prima di tre principali serie dedicate a temi di scottante attualità. Si discosta da queste serie solo *I. Frith the unfortunate stone-thrower, or a foolish throw for full pay* di William Dent (Figura 3; BMC 1868,0808.5810)<sup>16</sup>.



Figura 3 – William Dent, 1790<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-5810](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-5810)> (05/2023).

<sup>17</sup> © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommer-

L'incisione mette a confronto due “lanciatori di pietre”: a sinistra, lo “sfortunato” luogotenente John Frith, che scaglia una pietra contro la carrozza del re per protestare contro un ingiusto salario, è definito “Gulliver the little in Brobdingnag”; sulla destra, il “fortunato” Warren Hastings, che getta pietre preziose alla regina Charlotte e alla sua corte, è “Gulliver the great in Lilliput”. Hastings, governatore generale delle Indie orientali, è accusato di corruzione nel 1787 e sottoposto a un lungo processo che terminerà solo nel 1795 con la sua assoluzione – ma Dent già anticipa che egli si stia comprando la libertà. Per Frith, socialmente insignificante, si prevede, invece, un infausto destino, suggerito dal patibolo che si staglia in lontananza.

Il gioco delle proporzioni nei primi due libri di *Gulliver's Travels* è qui ripreso in modo quasi letterale per mettere in rilievo le iniquità sociali ed economiche, problematizzare gli ordini gerarchici e attaccare i meccanismi di giustizia. Da notare che la regina e le altre figure altolocate che si ammassano al suolo per raccogliere ingordamente le gemme richiamano gli Yahoos, “violently fond”, secondo Gulliver, di “certain *shining Stones*” che scavano dalla terra con cupidigia (GT 236). La condotta di Frith è repressibile e forse frutto di disturbo mentale, come suggerisce la mezzaluna che reca la scritta “Bedlam”, ma l'idea di alterità nell'opera non è associata alla sua follia, quanto piuttosto ai vizi animaleschi e alle storture morali dei regnanti e della loro corte.

Nel 1786, *Gulliver casting a Damper upon the royal Fireworks at Lilliput* di James Sayers (NPG D9692) ritrae il dirompente effetto del voto di Charles Cornwall, che spegne ogni entusiasmo del Parlamento sull'eventualità di costruire nuove fortificazioni allo stesso modo in cui Gulliver seda l'incendio a Mildendo<sup>18</sup>. Questa stampa inaugura un filone molto produttivo per la satira visiva, che si potrebbe definire il topos dell'*extinguisher* e che richiama, in varie forme, lo stesso episodio che già aveva alimentato l'immaginazione di Hogarth. In *The Royal Extinguisher or Gulliver Putting out the Patriots of Lilliput!!!* del 1795 (BMC 1868,0808.6487), Isaac Cruikshank rappresenta un gigantesco Pitt in divisa da guardia notturna che, a seguito dei “Gagging Acts”, soffoca la rivolta di una folla lillipuziana di sediziosi gesticolanti – mancano, però, riferimenti iconografici al sistema rabelaisiano descritto da Swift per spegnere il fuoco<sup>19</sup>. La frontiera da affrontare per questo Gulliver è quella tra schieramenti politici, che rappresentano una forma di alterità interna; le diverse proporzioni fisiche contrassegnano, anche in questo caso, le dinamiche di potere e i rapporti di forza. La legittimità delle azioni di governo non pare messa in discussione se non per la menzione del gesto profanatore di Gulliver, che lascia trapelare dubbi sulla natura “lordante” dell'operato di Pitt.

Nel 1819, il figlio di Isaac, George Cruikshank, tratta ancora il problema dei focolai di rivolta reimpiegando l'immaginario swiftiano, con il quale elabora un messaggio molto più instabile e contraddittorio. In *Smoak Jack the Alarmist, Extinguishing the Second Great Fire of London (a la Gulliver)!!!* (Figura 4; BMC 1868,0808.12908) ritrae un terrorizzato Atkins che, indossando un cappello da buffone, grida scompostamente mentre cerca di domare un incendio appiccato da minuscoli radicali con cartelli inneggianti al suffragio universale.<sup>20</sup> Il sindaco di Londra è definito un allarmista e schernito in quanto troppo pavido, come Gulliver a Lilliput, ma tra parola e immagine si avverte un parziale scollamento. Quello rappresentato visivamente,

cial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

<sup>18</sup> Si veda <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw43213/Charles-Wolfran-Cornwall-Gulliver-casting-a-damper-upon-the-royal-fireworks-at-Lilliput>> (05/2023).

<sup>19</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-6487](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-6487)> (05/2023).

<sup>20</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-12908](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-12908)> (05/2023).

infatti, non è un pericolo immaginario: Atkins si trova solo davanti alla città in fiamme e provvisto di mezzi del tutto inadeguati a reprimere il fuoco dirompente, specie il debole getto del sottile idrante che stringe fra le ginocchia. Il riferimento a *Gulliver's Travels* rafforza l'allusione alle parti virili e, simbolicamente, indica mancanza di forza, potere e coraggio: Atkins non è in grado di tenere sotto controllo una folla che, dopotutto, potrebbe apparire piccola solo perché distante. George Cruikshank, quindi, introduce ampi margini di ambiguità interpretativa, perché, mentre ridicolizza l'eccesso di preoccupazione del sindaco, suggerisce che possa solo essere la peggior cosa contro una rivolta incontenibile.



Figura 4 – George Cruikshank, 12 ottobre 1819<sup>21</sup>

In *The Royal Extinguisher, or the King of Brobdingnag & the Lilliputians* (Figura 5; BMC 1862,1217.303), pubblicata nel 1821, sempre George Cruikshank reinterpreta la caricatura proposta dal padre ventisei anni prima mostrando, questa volta, un imponente e scultoreo George IV che affronta con uno spegnetto la folla di litigiosi lillipuziani, tra cui la regina Caroline.<sup>22</sup> All'apparente celebrazione dell'autorità reale è sottesa, di nuovo, una crisi dell'interpretazione, poiché tra i riottosi che si disperdono nella fuga disordinata si distingue un piccolo Don Chisciotte in armatura. Pochi personaggi sono in grado di catturare l'empatia del pubblico quanto quello di Cervantes, portatore di nobili valori in un mondo che gli è epistemologicamente ostile

<sup>21</sup> © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

<sup>22</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1862-1217-303](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1217-303)> (05/2023).

e martire nella vana lotta contro il nascente capitalismo.<sup>23</sup> Per usare le parole di Ronald Paulson, “Don Quixote uniquely presented a story in which Quixote is mad but the world that punishes him is bad” (1998, 21), e quest’ultimo aspetto è percepibile, nella stampa di Cruikshank, tanto nei sorrisi malefici dei ministri quanto nell’ostentazione di alterigia del re.



Figura 5 – George Cruikshank, 7 aprile 1821<sup>24</sup>

È utile ricordare che Isaac Cruikshank aveva ritratto Pitt nel ruolo di Gulliver, associandolo così alla “norma” attorno alla quale il resto del mondo subisce una deformazione prospettica e sulla cui base vengono definite le altre identità. Qui, invece, il sovrano inglese è il re di Brobdingnag, che denota sì una figura illuminata, patriottica e benevolmente paternalista, ma rappresenta anche l’alterità e la distorsione straniante; regna, inoltre, sul paese che nel romanzo di Swift meglio mostra come l’essere umano sia per natura “un amalgama insolubile di [...] bene e male” (Brilli 1985, 124). Così, caratterizzazione positiva e negativa sfumano e, mentre risulta chiaro che il sovrano e i suoi ministri abbiano la forza di prevalere nel conflitto, è meno evidente dove risiedano i giusti valori.

Il re di Brobdingnag è protagonista indiscusso di un secondo filone tematico di stampe satiriche dedicato alla rappresentazione dello straniero per eccellenza rispetto alla Gran Bretagna, la nazione francese. Ad anticipare alcuni elementi di questa serie è nuovamente Isaac

<sup>23</sup> Sin dalla Restaurazione l’opera di Cervantes è stata variamente reimpiegata dagli autori di satira, inclusi Hogarth e lo stesso Swift in *A Tale of a Tub*, per indicare errate convinzioni politiche, come mostra Ardila 2009, 9.

<sup>24</sup> © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

Cruikshank, nel 1799, con *Genl. Swallow Destroying the French Army*, la cui didascalia specifica: “talk of Gullivers carrying off fifty ships at once, why it was nothing to him!” (BMC J,4.199)<sup>25</sup>. Del romanzo di Swift, oltre al richiamo nel titolo, si coglie solo il gioco di prospettive: un gigantesco e terrificante Aleksandr Suvorov domina le campagne militari contro i francesi calpestando soldati e infilzandoli con due enormi forchette per cibarsene. Il successo degli schieramenti russi in Italia e Svizzera è trasformato così in una brutale manifestazione di forza di una creatura mostruosa, vorace e ripugnante, che quasi invita a simpatizzare per l'esercito francese. Si fa strada l'idea che Cruikshank definisca l'identità nazionale in contrapposizione non solo ai nemici, ma anche ai suoi alleati, qui caratterizzati da un'accentuata alterità figurale.

Il maggio 1803 pone fine all'inquieta tregua sancita dal Trattato di Amiens e desta diffusi timori di un'invasione della Francia, che sta ora mobilitando ingenti flotte. Da queste tensioni scaturisce un'ondata di caricature antinapoleoniche che si riversa nella stampa satirica, a partire dalla notissima *The King of Brobdingnag and Gulliver* di James Gillray, datata 26 giugno 1803 (Figura 6; BMC 1861,1012.46), in cui George III ispeziona con il cannocchiale un minuscolo Bonaparte che si agita spavaldo sul palmo della sua mano<sup>26</sup>. David Francis Taylor ritiene che questa caricatura operi “pressing into patriotic service a fiction [*Gulliver's Travels*] that we are accustomed to thinking of resisting as allegory and denying readers the comfort of stable meaning” (2018, 189); mi pare, invece, che l'instabilità di significato sia ben presente nell'opera di Gillray, che non è univocamente patriottica. Certo, Napoleone è poco più di un fastidioso insetto tra le mani del sovrano inglese, a suggerire che non rappresenti un vero pericolo data la sua inferiorità militare e morale, ma è anche vero che la sua baldanza contrasta in modo poco rassicurante con l'immagine scarsamente energica e assertiva, o perfino gloriosamente ottusa di George III. Come per l'*extinguisher* di Cruikshank, inoltre, la forza antagonista che minaccia ordine e stabilità del paese è associata al protagonista dell'opera di Swift: anche a chi abbia meno familiarità con il romanzo risulta ovvio che Gulliver non solo riveste il ruolo più rilevante, ma è anche il rappresentante dell'identità nazionale della Gran Bretagna. Quindi, Gillray opera un'inversione del centro prospettico spostandolo sull'“altro”, la bellicista Francia, forse per avvicinare ciò che è lontano, addomesticare il diverso e rendere il potenziale pericolo una mera “Curiosity” (GT 95), come nel romanzo di Swift, o, più probabilmente, per lasciar intravedere un'identificazione estremamente problematica del proprio paese con il sovrano e con gli organi di potere.

Napoleone è di nuovo Gulliver a Brobdingnag in una miriade di stampe derivate che si diffondono nei mesi successivi alla caricatura di Gillray, ora di fatto nuovo ipotesto oggetto di imitazione. Lo stesso caricaturista propone una nuova versione di *The King of Brobdingnag and Gulliver* nel 1804, ritraendo i regnanti e la loro corte mentre osservano divertiti un minuscolo Bonaparte che manovra una barchetta all'interno di una vasca (BMC 1851,0901.1149)<sup>27</sup>; anche qui, come nota John Moores, i giganteschi sovrani “are not representative of the majority looking down upon Napoleon, rather Napoleon-cum-Gulliver represents the majority looking up to them” (2018, 260).

<sup>25</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_J-4-199](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_J-4-199)> (05/2023).

<sup>26</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1861-1012-46](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-1012-46)> (05/2023).

<sup>27</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1851-0901-1149](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1851-0901-1149)> (05/2023).

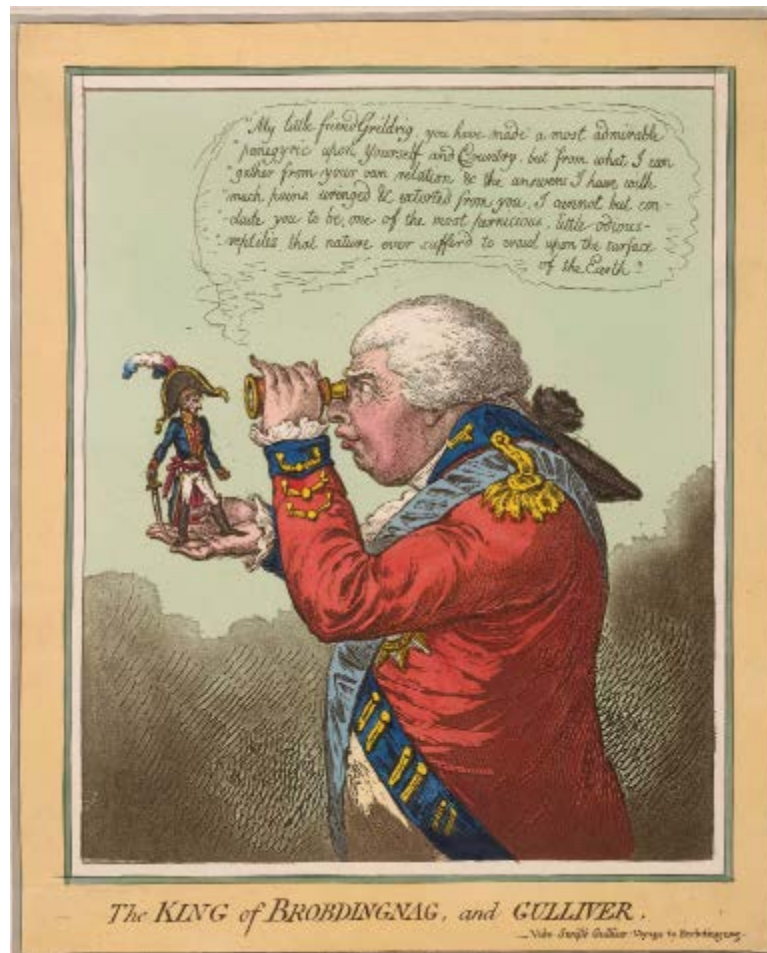


Figura 6 – James Gillray, 26 giugno 1803<sup>28</sup>

Nell'agosto 1803, *Gulliver and his Guide. Or a Check String to the Corsican* di William Charles (BMC 1868,0808.7187) reimpiega vari elementi della stampa originale di Gillray, cui aggiunge un marinaio, simbolo della potenza navale inglese, che tiene al guinzaglio il piccolo Napoleone<sup>29</sup>. A citare Gillray è anche Isaac Cruikshank, nella stampa del 1807 *Gulliver towing the Fleet into Lilliput!* (BMC 1868,0808.7593), dove la Danimarca è biasimata per l'appoggio garantito alla Francia; qui, il ruolo di Gulliver è affidato all'ammiraglio James Gambier, mentre re George e Napoleone sono i meschini imperatori di Lilliput e Blefuscu<sup>30</sup>. In genere, quindi, anche quando sono inserite variazioni sul tema di Gillray, la satira corre su un doppio binario e colpisce entrambi i contendenti dal basso. Ad esempio, *The King's Dwarf Plays Gulliver a Trick* dello stesso Charles (BMC 1868,0808.7205) rappresenta Lord Kirkcudbright nei panni del

<sup>28</sup> © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

<sup>29</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-7187](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7187)> (05/2023).

<sup>30</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-7593](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7593)> (05/2023).

dispettoso e insolente *Queen's dwarf* di Brobdingnag e denigra, così, tanto la minaccia napoleonica quanto la statura fisica e morale del Lord<sup>31</sup>.

Più originale è *The Little Princess and Gulliver* di Charles Williams, datata 21 ottobre 1803 (BMC 1868,0808.7206), dove è una gigantesca principessa Charlotte (Glumdalclitch) a misurarsi con Napoleone (Gulliver)<sup>32</sup>. Il francese, indifeso, si dibatte in una ciotola d'acqua ricordando il protagonista di Swift che rischia di annegare in una "Silver Bowl of Cream" dopo l'ennesima burla del nano di corte (*GT* 112); in quel caso, Glumdalclitch lo salva provvidenzialmente, mentre qui la bambina gli inveisce contro. Quando, però, quest'ultima sottolinea che "the Spirit and Indignation of every Girl in the Kingdom is roused at your Insolence", non si può fare a meno di pensare al disgusto provocato in Gulliver dalle donne di Brobdingnag e alla sua riflessione su "the fair Skins of our *English* Ladies, who appear so beautiful to us, only because they are of our own Size, and their Defects not to be seen but through a magnifying Glass" (*GT* 98-99). Williams, quindi, sembra invitare la nazione a riconoscere e non trascurare i propri difetti pure a fronte di un pericolo straniero.

Punto d'incontro dei filoni tematici sinora descritti è *Rainy Weather Master Noah* di Isaac Cruikshank, datata 28 luglio 1804 (BMC 1868,0808.7281), dove la personificazione di Britannia estingue i fuochi di guerra francesi tramite mezzi fisiologici.<sup>33</sup> Che l'associazione tra Gulliver e Britannia sia prevedibile non rende la stampa meno irriverente: di norma, questa figura femminile simboleggia il nobile e solenne spirito della nazione piuttosto che il suo popolo, connesso invece alla figura più prosaica di John Bull. Per auspicare il successo contro la Francia, dunque, Cruikshank fa confluire l'elemento popolare in quello elevato, scegliendo un'immagine che è demistificante e irriverente nei confronti del proprio paese prima ancora che verso i francesi.

La terza e ultima serie di stampe satiriche ottocentesche a reimpiegare elementi di *Gulliver's Travels*, che consta di sue sole opere, gioca sulla *Irishness* di Swift e si concentra sui rapporti tra Irlanda e Inghilterra. In *The Modern Gulliver Removing the P-rl-t of Lilliput* del 1800 (Figura 7; BMC 1868,0808.6848), James Aitkin (o Aitken) immagina comiche conseguenze dell'*Act of Union* ancora in via di approvazione ritraendo William Pitt come un esile Gulliver che trasporta a fatica il Parlamento irlandese da Dublino a Londra.<sup>34</sup> Mentre posa un piede (opportunisticamente?) su entrambe le terre, è incalzato dal basso da Henry Dundas, del quale sembra essere al comando. Sebbene l'intrico di riferimenti sia di difficile interpretazione, in questa immagine non pare di poter leggere, come nota Taylor, "both the considerable personal authority wielded by the prime minister and the ungainly size and seemingly insuperable power of the British state" (2018, 192).

<sup>31</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-7205](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7205)> (05/2023). "Little Boney" era un epiteto per Napoleone introdotto da Gillray nel 1802, che ebbe ampissimo seguito nella stampa satirica.

<sup>32</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-7206](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7206)> (05/2023).

<sup>33</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-7281](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7281)> (05/2023).

<sup>34</sup> Si veda <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0808-6848](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-6848)> (05/2023).

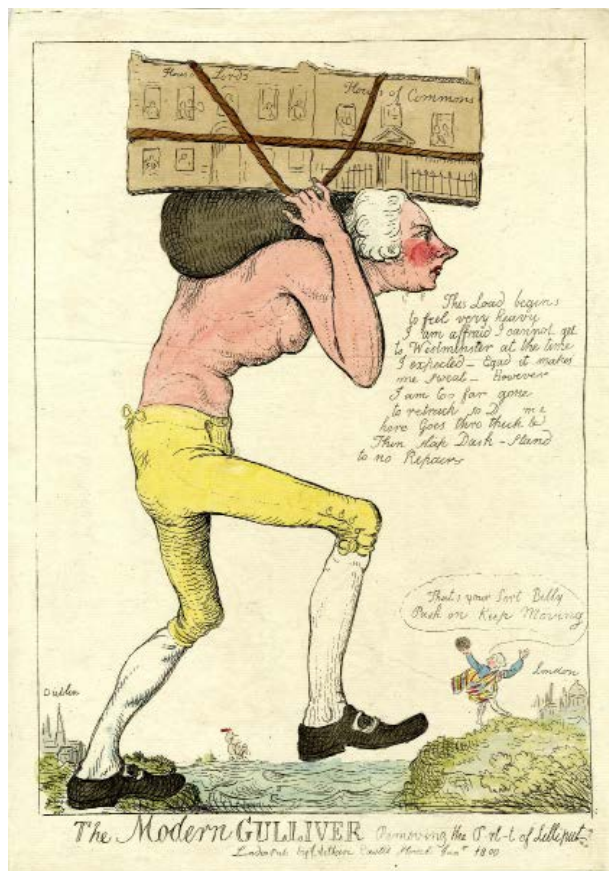


Figura 7 – James Aitkin (o Aitken), gennaio 1800<sup>35</sup>

Se l'Irlanda è Lilliput, la parimenti minuscola Inghilterra potrebbe essere Blefuscu, in un'inversione di ruoli tra colonizzatori e colonizzati: è, infatti, l'imperatore di Lilliput che contempla "reducing the whole Empire of *Blefuscu* into a Province, and governing it by a Viceroy" (*GT* 67), come da costume inglese. Forse, il riferimento va alla critica del colonialismo che chiude il romanzo di Swift; qui Gulliver, che già in precedenza aveva dichiarato "I would never be an Instrument of bringing a free and brave People into Slavery" (*ibidem*), scopre che "whatever Lands are discovered by a Subject, belong to the Crown", ma aggiunge, "[t]he *Lilliputians* [...] are hardly worth the Charge of a Fleet and Army to reduce them" (*GT* 263-264). Lo stesso sembra pensare l'esausto Pitt-Gulliver quando è oramai troppo tardi e rimpiange di essere "too far gone to retrach".

La seconda e ultima stampa della serie compare quando l'età dell'oro della caricatura è oramai al termine e ben rappresenta il declino dei suoi toni più provocatori e trasgressivi. L'11 marzo 1833, l'irlandese John Doyle ("H.B.") dà alle stampe una litografia che ritrae Daniel O'Connell nei panni di Gulliver al suo risveglio nella terra di Lilliput, *Gulliver in the toils of*

<sup>35</sup> © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



*the Lilliputians* (NPG D41182)<sup>36</sup>. Il braccio sinistro di O'Connell è bersagliato da minuscole frecce come nel romanzo (*GT* 42), ma qui stringe anche in mano un documento intitolato "Repeal", la richiesta di abrogazione dell'*Act of Union*. L'aderenza all'immaginario e al testo originale di Swift è inedita e perseguita con tale accuratezza che, con l'esclusione di pochi dettagli, l'opera di Doyle potrebbe essere annoverata tra i suoi paratesti illustrativi. Lo stile del disegno si allontana significativamente da quello delle stampe sinora analizzate: non presenta elementi di deformazione o di grottesco, anzi, accentua le sfumature realistiche e la registrazione del dettaglio, concede poco all'invettiva caricaturale, al tratto pulsionale e istintivo – in linea con quanto Hogarth teorizza in *The Analysis of Beauty* (1753) ma mette in atto solo in parte. In effetti, è proprio a *The Punishment Inflicted on Lemuel Gulliver* che sembra riportarci questa immagine, in cui si incoraggia l'Irlanda a prendere coscienza della propria forza e non lasciarsi intimidire dalla violenta Inghilterra.

#### 4. *Il conservatorismo sovversivo delle stampe satiriche*

La caricatura dell'età dell'oro si compiace di una "intricacy" che travalica il concetto hogarthiano di linea serpentina (1955 [1753], 45) e richiede sia l'impegno percettivo di seguire le forme grafiche sia quello intellettuale di sciogliere una trama di simboli e significati che si fa quasi *plot* narrativo. Per denunciare l'ordine iniquo e l'ipocrisia morale della società coeva, inoltre, la satira visiva mobilita risorse espressive disparate, compresa la tradizione letteraria, a volte rievocata in nome di una "donchisciottesca" nostalgia di valori e modelli che sono oramai patrimonio del passato. In questo ambito, dato il suo impasto di codici linguistici e narrativi, *Gulliver's Travels* serve innanzi tutto da esempio di come la costruzione formale possa infrangere gli automatismi della comunicazione tramite la risemantizzazione e rifunzionalizzazione di un variegato serbatoio culturale e, quindi, farsi di per sé strumento corrosivo.

Le stampe satiriche accolgono come modello anche quella che Maristella Trulli definisce "l'ambiguità intrinseca della maschera, del *disguise*, la sua capacità di nascondere temporaneamente ciò che si vuole poi rivelare" (1990, 38). Il linguaggio delle maschere, infatti, è polisemico ed esposto alla fuga di senso, come si è visto nelle incisioni che dissimulano delle pulsioni sovvertitrici sotto il velame di un discorso apparentemente patriottico o conservatore. Lo statuto delle stampe satiriche, come del resto quello del romanzo di Swift, è nel suo complesso profondamente antiautoritario, poiché manifesta la propria dissidenza rispetto a uno scenario istituzionale per sua natura corrotto dall'arbitrarietà del potere; su questa base, poi, i caricaturisti articolano solitamente ulteriori e più specifiche finalità sociopolitiche, quali il commento rispetto a imminenti minacce di guerra, al mantenimento dell'ordine in caso di agitazioni interne o alle pratiche di dominazione.

A favorire la deriva di significato degli adattamenti grafici rispetto alla fonte sono anche le frequenti sequenze di rielaborazioni multiple, in cui il dialogo con *Gulliver's Travels* prende forma attraverso la mediazione di altri caricaturisti e delle loro reinterpretazioni. Che il processo di derivazione sia diretto o indiretto, tuttavia, gli artisti adottano sempre la forma della menzione esplicita, talvolta con citazione di brani del romanzo; la menzione, poi, può essere sviluppata attraverso un evidente duplice riferimento, testuale e visivo, oppure mantenere preminenza nel testo e mostrare un più vago riscontro nell'immagine. Degno di nota è, quindi, che il debito a

<sup>36</sup> Si veda <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw209952/Gulliver-in-the-Toils-of-the-Lilliputians>> (05/2023).

*Gulliver's Travels* venga di rado taciuto nelle componenti verbali delle stampe, forse per assicurarsi che il pubblico colga le allusioni, forse per giocare con significati nuovi senza dimenticare quelli che si nascondono dietro di essi. In ogni caso, il reimpiego della fonte letteraria è sempre parziale, perché seleziona gli elementi che più si prestano sul profilo iconografico e tende a trasporne solo talune dimensioni semantiche.

Mi pare, a questo proposito, che la precedente analisi lasci trasparire una netta predilezione dei caricaturisti per i primi due libri di *Gulliver's Travels*; il terzo non è mai preso in considerazione, il quarto solo in modo molto marginale. Vengono reimpiegati, inoltre, gli elementi del contenuto che meglio si prestano a una riproposizione iconografica, nonché quelle figure (attori e azioni) che nell'economia di senso della narrazione acquisiscono l'investimento semiotico più importante o esercitano l'impatto più immediato sul pubblico. Le diverse proporzioni dei personaggi nei primi due libri del romanzo, ad esempio, si fanno rappresentazione di variabile peso sociale, pericolosità militare, statura morale e così via, in un procedimento di riduzione e semplificazione della fonte che nasce da una *misreading* intenzionale e che procede per via analogica. Il meccanismo adottato dalla satira visiva, in effetti, è inverso rispetto a quello dell'interpretazione ermeneutica, rivolta ad applicare al testo delle strutture concettuali come strumento chiarificatore; qui, è il romanzo che viene impiegato per illustrare e spiegare delle strutture concettuali, per richiamare l'attenzione su meccanismi di pensiero o di relazione oramai normalizzati e fossilizzati.

La satira visiva della "golden age", pertanto, non solo recepisce l'opera di Swift come aperta a costante riattualizzazione, ma vi individua anche delle coordinate ideologiche e iconografiche utili a definire i meccanismi culturali che generano condizioni di alterità e di disparità. *Gulliver's Travels* assurge, così, a testo socialmente simbolico perché alcuni dei suoi procedimenti di inversione e distorsione si fanno modelli universali delle dinamiche di potere e della loro insensatezza. Il romanzo è una base allegorica ideale per parlare di una società formulata in modo gerarchico, secondo principi di "dimensione" e "statura" che stravolgono la figura umana, alterando la percezione del sé e degli altri – perché il potere non è una forza esterna agli individui, ma li permea. Già nel rappresentare in questi termini la struttura tassonomica della cultura, le stampe satiriche mostrano il proprio potenziale decostruttivo.

Tornando ai meccanismi comunicativi, anche in questo ambito i caricaturisti ottocenteschi mettono in crisi o persino abbattano varie convenzioni consolidate. Come già nota Werner Hofmann rispetto all'opera di Daumier, quando la stampa satirica dipinge l'antagonismo di "buoni" verso "cattivi" ci si attenderebbe di riscontrare chiari segnali, fisiognomici o altrimenti, ad indicare un contrasto convincente, ma spesso tratti dignitosi e ridicoli sono distribuiti in modo equo, a confondere il pubblico piuttosto che a guidarlo (1983, 362). Questo avviene, a mio avviso, perché la satira visiva invita ad assumere una prospettiva multipla, vale a dire ad osservare contemporaneamente l'altro dal proprio punto di vista e se stessi dalla posizione dell'altro. La compresenza di più prospettive entro la stessa opera caldeggia un atteggiamento di dubbio sistematico verso il pensiero dicotomico o la verità ontologica, e rimane inconciliabile con qualsiasi spirito di orgoglio nazionalistico. È secondo tale principio che Napoleone si trasforma in Gulliver, e particolarmente in quel Gulliver che, nel romanzo di Swift, non riesce a contenere la repulsione davanti alla mostruosità e alla mancanza di decoro dei giganteschi abitanti di Brobdingnag.

Buona parte delle stampe satiriche analizzate in queste pagine vibrano sferzate simultaneamente da tutti i lati, criticando l'esterno e l'interno del paese, gli agitatori e l'ordine costituito, i contestatori e i contestati. Sono in grado di farlo perché "i vecchi segni non scompaiono: sdoppiano il proprio senso, lo tradiscono, lo deformano – ma non se ne vanno" (Moretti 2003,

83), o in altre parole, perché il bagaglio di implicazioni del romanzo di Swift, rimanendo ancorato ai suoi adattamenti iconografici, apre il segno alla pluralità interpretativa. Paradigmatiche di questa idea mi sembrano le azioni intraprese da Gulliver per salvare il palazzo di Mildendo, forse l'episodio che più spesso ispira la satira visiva. Nel romanzo, il gesto mette in luce una frizione tra i valori del protagonista e quelli della popolazione che lo ospita: con il suo senso pratico e utilitaristico, Gulliver sente di aver efficacemente risolto una situazione critica, eppure è un profanatore per i lillipuziani, secondo i quali, nonostante le sue buone intenzioni, ha contaminato qualcosa di inviolabile.

In un certo senso, i caricaturisti dell'età dell'oro si pongono in una condizione analoga, pur senza l'ingenuità di Gulliver; a prima vista appoggiano il sovrano e gli organi di governo nella politica interna ed estera, mentre al contempo li dissacrano e sollevano dubbi sulla legittimità della loro condotta. I riferimenti alla contaminazione si rivelano particolarmente utili ad esprimere sospetto su un contesto politico guasto e pervaso di duplicità dietro la facciata rispettabile. Nella maggior parte delle stampe sul tema dell'*extinguisher* è percepibile, infatti, una sfiducia di base nei confronti di un sistema che "sporca" nell'esercizio del potere, sebbene le sue azioni siano presentate come valorosa difesa mirata al mantenimento della stabilità e delle istituzioni.

A prendere il posto di Gulliver, in definitiva, è il pubblico della satira visiva, che con il personaggio condivide la stessa ammirevole incapacità di comprendere e giudicare quello che ha davanti agli occhi nonostante lo misuri, pesi e quantifichi con tanta diligenza. L'incertezza dell'osservatore è alimentata dall'intersezione di significati contrastanti e di prospettive discordi, un incontro che produce l'ignoto – uno spazio che, come si suggeriva in precedenza, è provvisto di regole proprie e libero da qualsiasi autorità.

#### Riferimenti bibliografici

- Ardila J.A.G. (2009), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London, Modern Humanities Research Association-Taylor and Francis.
- Baker Kenneth (2005), *George IV: A Life in Caricature*, London, Thames and Hudson.
- (2007), *George III: A Life in Caricature*, London, Thames and Hudson.
- Barchas Janine (1998), "Prefiguring Genre: Frontispiece Portraits from *Gulliver's Travels* to *Millennium Hall*", *Studies in the Novel* 30, 2, 260-286.
- Bracher Frederick (1944), "The Maps in *Gulliver's Travels*", *Huntington Library Quarterly* 8, 1, 59-74.
- Bricker A.B. (2018), "After the Golden Age: Libel, Caricature, and the Deverbalization of Satire", *Eighteenth-Century Studies* 51, 3, 305-336, doi: 10.1353/ecs.2018.0002.
- Brilli Attilio (1985), *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo.
- Capoferro Riccardo (2010), *Empirical Wonder: Historicizing the Fantastic, 1660-1760*, Berne-Berlin-Frankfurt am Mein-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Carpenter Andrew (1991), "Jonathan Swift", in Seamus Deane (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 1, Derry, Field Day Publications, 327-330.
- Donald Diana (1996), *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven, Yale UP.
- Eddy W.A. (1921), "A Source for *Gulliver's Travels*", *Modern Language Notes* 36, 7, 419-422.
- Ellis F.H. (1981), "Arthur Mainwaring as Reader of Swift's *Examiner*", *The Yearbook of English Studies* 11, 2, 49-66.
- Fielding Henry (1977 [1742]), *Joseph Andrews*, Harmondsworth, Penguin.
- Forster Jean-Paul (1991), *Jonathan Swift: The Fictions of the Satirist*, Berne-Frankfurt am Mein-New York-Paris-Wien, Peter Lang.
- Genette Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- George M.D. (1959), *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press.

- (1967), *Hogarth to Cruickshank: Social Change in Graphic Satire*, New York, Walker and Company.
- George M.D., Stephens F.G. eds., *BM Satires: Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, <<https://www.britishmuseum.org/collection>> (05/2023).
- Hagstrum Jean (1972), “Verbal and Visual Caricature in the Age of Dryden, Swift, and Pope”, in H.T. Swedenberg (ed.), *England in the Restoration and Early Eighteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 173-196.
- Harvey J.R. (1970), *Victorian Novelists and their Illustrators*, London, Sidgwick and Jackson.
- Haywood Ian (2013), *Romanticism and Caricature*, Cambridge, Cambridge UP.
- Hofmann Werner (1983), “Ambiguity in Daumier (& Elsewhere)”, *Art Journal* 43, 4, 361-364.
- Hogarth William (1955 [1753]), *The Analysis of Beauty: With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, ed. by J.T. Burke, Oxford, Clarendon Press.
- Kiberd Declan (2000), *Irish Classics*, Cambridge, Harvard UP.
- Lanters José (2007), “Irish Satire”, in Ruben Quintero (ed.), *A Companion to Satire: Ancient and Modern*, Oxford, Blackwell, 476-492.
- Mercier Vivian (1962), *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
- Moores John (2018), “George Cruikshank and the British Satirical Response to the Hundred Days”, in Katherine Astbury, Mark Philp (eds.), *Napoleon’s Hundred Days and the Politics of Legitimacy: War, Culture and Society, 1750-1850*, New York, Palgrave Macmillan, 255-273.
- Moretti Franco (2003), *Opere mondo*, Torino, Einaudi.
- Müller W.G. (1995), “Derivative Literature: Notes on the Terminology of Intertextual Relationships and a British-American Case Study”, in U.J. Hebel, Karl Ortseifen (eds.), *Transatlantic Encounters: Studies in European-American Relations*, Trier, WVT, 312-321.
- National Portrait Gallery* <<https://www.npg.org.uk/collections>> (05/2023).
- Orlando Francesco (1992 [1973]), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Paulson Ronald (1998), *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- (2003), *Hogarth’s Harlot: Sacred Parody in Enlightenment England*, Baltimore, The John Hopkins UP.
- Said E.W. (1969), “Swift’s Tory Anarchy”, *Eighteenth-Century Studies* 3, 1, 48-66.
- Sena J.F. (1992), “Gulliver’s Travels and the Genre of the Illustrated Book”, in F.N. Smith (ed.), *The Genres of Gulliver’s Travels*, Newark, University of Delaware Press, 101-138.
- Swift Jonathan (1905), “An Answer to Several Letters sent me from Unknown Hands”, in Id., *The Prose Works of Jonathan Swift, D.D.*, vol. 7, ed. by Temple Scott, London, George Bell and Sons, 129-134.
- (1963), *The Correspondence of Jonathan Swift, Volume III: 1724-1731*, ed. by Harold Williams, Oxford, Clarendon Press.
- (1983 [1739]) “Verses on the Death of Dr Swift, D.S.P.D.”, in Id., *The Complete Poems*, ed. by Path Rogers, Harmondsworth, Penguin, 485-497.
- (1995 [1726]) *Gulliver’s Travels*, ed. by Christopher Fox, New York, Palgrave Macmillan.
- (1999 [1704]), *A Tale of a Tub and Other Works*, ed. by Angus Ross, David Woolley, Oxford, Oxford UP.
- Taylor D.F. (2018), *The Politics of Parody: A Literary History of Caricature 1760-1830*, New Haven, Yale UP.
- Trulli Maristella (1990), *Mondi nuovi e mondi alla rovescia: una lettura dei Gulliver’s Travels*, Bari, Adriatica.
- Vogler Richard ed. (1979), *Graphic Works of George Cruickshank*, New York, Dover.
- Wagner Peter (1995), *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books.
- Walsh Marcus (2013), “Swift’s Tale of a Tub and the Mock Book”, in Paddy Bullard, James McLaverty (eds.), *Jonathan Swift and the Eighteenth-Century Book*, Cambridge, Cambridge UP, 101-118.
- Welcher J.K. (1999), *Gulliveriana VII: Visual Imitations of Gulliver’s Travels, 1726-1830*, Delmar, Scholars’ Facsimiles & Reprints.
- Williams Kathleen ed. (1970), *Jonathan Swift: The Critical Heritage*, London-New York, Routledge.
- Yale University Library Digital Collections*, The Lewis Walpole Library, <<https://walpole.library.yale.edu>> (05/2023).
- Zach Wolfgang (2000), “Jonathan Swift and Colonialism”, *The Canadian Journal of Irish Studies* 26, 1, 36-46.