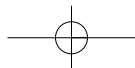
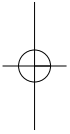
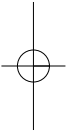


LINGUE E LETTERATURE CAROCCI / 97



*A mio padre e a mia madre (z.l.)
Ancora una volta.*

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

Dario Calimani

William Shakespeare: i sonetti della menzogna



Carocci editore

Volume pubblicato con i fondi di Ateneo (ex-60%)
dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

1^a edizione, febbraio 2009
© copyright 2009 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel febbraio 2009
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4935-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Gratitudini	6
	Introduzione	7
1.	Interpretare i <i>Sonetti</i>	7
2.	Il linguaggio	17
3.	Nota sul testo	19
	Sonetto 1 / 21 Sonetto 2 / 26 Sonetto 4 / 30 Sonetto 9 / 34 Sonetto 12 / 38 Sonetto 15 / 42 Sonetto 18 / 48 Sonetto 19 / 52 Sonetto 20 / 55 Sonetto 23 / 62 Sonetto 29 / 66 Sonetto 30 / 70 Sonetto 33 / 75 Sonetto 34 / 80 Sonetto 36 / 84 Sonetto 41 / 89 Sonetto 53 / 92 Sonetto 55 / 99 Sonetto 60 / 105 Sonet- to 64 / 110 Sonetto 65 / 116 Sonetto 66 / 120 Sonetto 71 / 124 Sonetto 73 / 129 Sonetto 81 / 134 Sonetto 86 / 139 Sonetto 87 / 144 Sonetto 89 / 149 Sonetto 94 / 152 Sonetto 106 / 158 Sonet- to 107 / 162 Sonetto 116 / 168 Sonetto 121 / 176 Sonetto 127 / 181 Sonetto 128 / 188 Sonetto 129 / 192 Sonetto 130 / 198 Sonet- to 131 / 203 Sonetto 132 / 207 Sonetto 138 / 210 Sonetto 140 / 213 Sonetto 141 / 217 Sonetto 142 / 221 Sonetto 143 / 224 Sonet- to 144 / 228 Sonetto 146 / 232 Sonetto 147 / 236	
	Postfazione	239
1.	William Shakespeare	239
2.	I <i>Sonetti</i>	240
3.	La datazione	241
4.	I <i>Sonetti</i> in contesto	242
5.	I problemi dei <i>Sonetti</i>	249
6.	Una non-storia	254
7.	Temi e motivi	256
8.	I personaggi	258
9.	L'omosessualità	260
10.	Struttura fonica	263
	Appendice	265
	Bibliografia	269

Gratitudini

Ai Maestri

Siamo ciò che siamo anche perché qualcuno ci ha indicato percorsi. Ho iniziato a studiare i *Sonetti* tanti anni fa sui libri di Giorgio Melchiori, sotto la guida di Pietro De Logu, Maestro curioso, sempre aperto ad *altre verità*.

Con le illuminazioni di Giorgio Melchiori dichiaro un debito che è comune a tutta l'anglistica italiana. Con Pietro De Logu e con il suo ricordo di Maestro e di amico ho il debito irrinunciabile di una vita. Mi ha indicato percorsi che continuo a percorrere. Vorrei dirgli, con Shakespeare, «Your monument shall be my gentle verse», ma noi non scriviamo versi eterni, e il tempo si porta via monumenti e dediche. Restano soltanto, con il rimpianto, l'affetto e la gratitudine, finché si ha vita per provarli.

Angelo Righetti è il Maestro e amico che continua a suggerire, a consigliare e a crederci. L'amicizia sostiene e, come potrebbe dire il poeta, "aiuta a vivere".

Agli studenti

Ad alcuni, devoti, tanti anni fa a Cagliari, con suggestione e con mille discussioni. Ho scritto questo libro anche per quei due o tre a cui si illuminavano gli occhi, e per quello studente che non ci credeva e, in fondo all'aula, segnava la distanza, perché i poeti non stanno lì a pensare tutte quelle cose.

Ma è certo che la critica, cercando di squarciare il velo che nasconde l'impossibile *vero*, devasta la bellezza e il miracolo creativo: rimangono solo i frammenti disastriati dello smontaggio. Poi, è alla poesia che, d'obbligo, bisogna ritornare.

Ai miei studenti, dunque, perché *lentamente* si è portati a riconoscere che la critica, se non ha rapporto con la vita, non ha davvero nessun senso.

A Susanna Zinato, che si è assunta il peso della prima verifica. E *a Marcella Ansaldo*, che mi ha fatto dono di dubbi che sono ora parte integrante del testo.

Ai mecenati

Alla Fondazione Bogliasco, Centro di Studi Liguri, va tutta la mia gratitudine per un'ospitalità che ha consentito a questo studio di svilupparsi in un'atmosfera da idillio, fra profumi di mare e di costa, circondato di cultura, di grazia e di armonie, come in un mondo d'altri tempi. Con il pensiero a Virgilio, «recubans sub tegmine fagi».

Ad Anna, a Simon e a Susanna, infine – per nessun motivo –, la gratitudine di una vita che è la vita.

Venezia, novembre 2008

Introduzione

He was like nothing, I told him, but the maniacs who embrace some bedlamitical theory of the criptic character of Shakespeare. To this he replied that if we had had Shakespeare's own word for his being cryptic he would at once have accepted it.

Henry James, *The Figure in the Carpet*, v

I

Interpretare i *Sonetti*

Quando un testo si manifesta e si nasconde allo stesso tempo, quando invece di un significato chiaro e trasparente se ne riconoscono almeno due, allora il testo non è più rivelazione ma enigma, quando non deliberata menzogna. E nell'enigma (o nella menzogna) ogni rilettura è più che mai una nuova possibile interpretazione. È per questo enigma che dietro alle parole dei *Sonetti* la critica cerca di leggere gli umori e le intenzioni del poeta. Ma il testo di Shakespeare è una sfida all'intelletto, non concede certezze, non permette al lettore di *fermare* il suo significato, di renderlo permanente. Le sue verità rimangono sempre oscure verità private. Shakespeare ha scoperto il principio di *privacy* ben prima dell'epoca moderna e, anche a costo di mentire, ne impone al lettore, volente o nolente, il religioso rispetto. È questa l'unica religione che si riesca a individuare in Shakespeare.

In mancanza di dati sulla persona e sulla vita di Shakespeare, e sulla sua stessa identità, la tentazione irresistibile della critica è stata quella di cercare all'interno dei *Sonetti* fatti, contorni e riferimenti da cui si possa ricostruire una biografia. Ma, al di là del fatto che non si riescono a stabilire personalità, idee, gusti e amicizie dello Shakespeare poeta, sussiste il dubbio sull'identità fra l'Autore e l'io lirico, e la stessa retorica, con un'ambiguità e un'ironia sempre in agguato, contribuisce a tutto fuorché a dare risposte definitive su problemi, concezioni di vita, atteggiamenti. Lo si vedrà nell'analisi dei singoli sonetti. A proposito del poemetto *Venus and Adonis*, Greenblatt scrive che Shakespeare ha la «sorprendente capacità di essere in ogni luogo e in nessun luogo, di assumere tutte le posizioni e di liberarsi da ogni vincolo», una capacità che gli deriva dal saper tenere, allo stesso tempo, «vicinanza e distanza, intimità e distacco»¹. Ciò, grazie all'ironia sottesa, vale anche per i *Sonetti*, malgrado si tratti di una scrittura ad alto grado di realismo e ben più personalizzata.

Bisogna, così, accettare di trovare nel testo tutto ciò di cui il testo ha bisogno per farsi leggere e “comprendere”. Si è sospinti, con i rischi del caso, verso la teoria dei New Critics americani degli anni Trenta-Cinquanta (magari sposandoli a qualche timida idea decostruzionista), che cercano di leggere il testo solo per ciò che esso contiene, evitando ogni ricorso alla biografia dell'autore, alla storia dei suoi tempi, alle implicazioni sociali ed economiche dell'opera letteraria. Forse così si rischia l'incertezza, l'instabilità, la resa

1. S. Greenblatt, *Will in the World*, W. W. Norton & Company, New York-London 2004, p. 242.

di fronte a molti interrogativi aperti (e l'accusa di passatismo critico), ma l'alternativa è avventurarsi per strade, pur molto battute, che non danno alcuna sicurezza sulla "verità" della loro meta. Nessuna delle "biografie culturali" di Shakespeare tanto di moda ai nostri giorni (vedi *Bibliografia*) è riuscita a rendere più convincente il quadro biografico e culturale dei *Sonetti*. E non avrebbe potuto farlo, se solo si considera ad esempio che non si ha certezza provata che l'Autore sia stato un attore di estrazione popolare, un avvocato di grido o un nobile di corte. E mantenere il giusto equilibrio fra le due tendenze critiche – l'idea di testo come prodotto e specchio della sua epoca (come vorrebbero i neostorici) e quella di testo autoreferenziale – non è affatto impresa semplice, soprattutto nel caso di Shakespeare. Eppure i *Sonetti* lo dicono con citazione biblica e con insolita assertività che quella dell'io è una realtà particolare e va letta nella sua specificità, accettandola com'è: «I am that I am» (Sonetto 121); un'affermazione che, pur considerata con cautela critica, sembra confermare e chiudere il circolo dell'autoreferenzialità.

Il testo non si risolve con una sola lettura, anzi, non si risolve con la lettura; si risolverebbe forse, almeno parzialmente (e lo si perderebbe), soltanto grazie allo strumento disambiguante della vita (del suo Autore) e della sua voce. Ma queste non sono date al lettore, deliberatamente, per postulato testuale, perciò non resta che leggere il testo con lo strumento soggettivo della mente e della fantasia. Ed è per questa mancante possibilità di fruire della letteratura così *come l'Autore l'ha intesa* che non resta al lettore che fare suo il testo, rileggendolo e reinterpretandolo. Una *consolazione* che diventa conquista, per una fruizione che viene stimolata e sfidata, messa in movimento, in una «vera esperienza di mutabilità»². Una sola condizione si impone: quella di rispettare il testo rimanendo sempre, per quanto la coscienza e l'intelligenza critica possano garantire, al suo interno.

La struttura dei sonetti sembra presentarsi, in controtipo, come giustapposizione di due aree di significato delle quali si riconoscano, oltre alla massa in-distinguibile della realtà giustapposta, i contorni di quella realtà che *non* si giustappone, ma che debordando costituisce la trasparenza del testo. All'interno, là dove si verifica la giustapposizione, la materia appare densa, *non* riconducibile a un'unità di pensiero o a una coerenza di idee. È quella la specificità del testo, quell'area più scura e confusa che anziché trovare conferma nello spazio testuale di ciascun sonetto (o nel collegamento con altri sonetti) crea contraddizioni e ambiguità e si presenta come fuga dalla coerenza e dalla conferma; fuga dalla stabilità del significato e dalla certezza delle verità. Il bisogno di esprimere il sentimento dell'amore e del dolore si scontra con la volontà di mantenere l'anonimato, di coprire con i silenzi il suono pericoloso delle parole e delle verità. Mancano, in effetti, i nomi. Il testo è antinomialistico, oltre che per la sua sfiducia negli universali, perché cancella il nome delle cose (e delle persone): le fa vivere, le presenta, le soffre, ma le lascia nell'anonimato e ne mimetizza l'essenza con l'ambiguità e con il sospetto dell'ironia. Il testo tace molto più di quanto esso riveli, se per rivelazione si intende il dettaglio del privato, di ciò che potrebbe anche essere scambiato per pettegolezzo morboso sulla realtà, sulle vicende, sui rapporti e sui gusti altrui. Ciò che il testo invece dice e svela è la bellezza, la sofferenza dell'amore e delle situazioni, e i sentimenti che a esso sono legati. Ed è di questa

2. S. Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven-London 1969, p. 59.

rivelazione che sono ricchi in eccesso i sonetti. La storia potrebbe essere una qualsiasi storia, abitata dai nomi più diversi, ma non è questa la conoscenza che il lettore è invitato a condividere. Anzi, forse il lettore non è *invitato* a condividere proprio nulla, dato che forse un vero e proprio “lettore” l’Autore dei sonetti non lo aveva concepito. Forse il fruitore dei *Sonetti* sarebbe dovuto essere il loro “tu” e nessun altro. E magari, paradossalmente, lo stesso io alla ricerca di sfogo emotivo, o impegnato nella difficile ricerca di sé. Ciò che i *Sonetti* dicono alla fine è che l’arte, anziché rivelazione, è mascheramento della vita.

Se è vero che la letteratura cerca permanenza eterna, se è vero che, come la vita – e chi vive –, essa cerca di affermare la negazione della morte realizzando l’eternità di sé e della vita che la produce, allora la costruzione di un testo per sempre ambiguo e una letteratura come enigma irrisolvibile sono garanzia di una realizzazione immortale. Il gioco infinito della *costruzione e decodifica* del testo garantisce l’eternità della lettura e, così, l’eternità del testo. E dell’autore. Non c’è altro modo di ribellarsi all’idea della morte, almeno sul piano letterario, che salvare il testo dalla chiusura del circolo semantico; evitarne la morte negandone la stabilità: «And death once dead, there’s no more dying then» (Sonetto 146). Annullata intellettualmente la morte, la vita (almeno quella del testo) acquista permanenza, rimane per sempre aperta, stabile e viva. E la vita, quella vera, acquista *illusione* di eternità attraverso l’onnipotente esprimibilità del linguaggio.

Il testo dei *Sonetti* non cerca, dunque, permanenza attraverso la verità, ma attraverso la pluralità e la densità; non la stabilità del vero, ma l’instabilità del reale e del possibile, che si esprime nell’instabilità del significato, sempre mobile ed errante, alla ricerca continua di sé. È il pregnante e stravolgente ossimoro dell’«inconstant stay» (Sonetto 15). Il testo si può scomporre e glossare, ma, per la sua provvisorietà semantica, non si riesce a sintetizzarlo. Il testo rifiuta la trasparenza come la rifiutavano, al tempo, le anamorfosi travisando le forme, costringendo il fruitore a spostarsi e a cambiare prospettiva e visione delle cose. In un’epoca di rivolgimenti culturali quale è stato il Rinascimento, anche la mente dell’artista dichiara a suo modo una visione offuscata, una scissione della coscienza che informa lo stesso svolgersi della scrittura. Una prospettiva *anamorfica*, duplice e inconciliabile.

A produrre l’ambiguità e le menzogne del testo sono la sintassi, il vocabolario, la grafia, la punteggiatura, l’ironia dei messaggi. Di tutto si darà conto nell’analisi dei singoli sonetti. Ci si soffermerà qui soltanto sull’ambiguità prodotta dalla punteggiatura del testo originale (che qui si adotta) visto che non si avrà modo di trattarla in seguito.

Valga come esempio il Sonetto 11, uno dei sonetti dedicati all’*increase*, ossia al monito al *fair youth* a darsi prole. I vv. 5 e 6 spiegano perché il giovane debba impegnarsi nella procreazione:

Herein lives wisdom, beauty, and increase,
Without this, folly, age, and cold decay;

che si può tradurre:

in ciò sta saggezza, bellezza e crescita,
al di fuori di ciò: follia, vecchiaia e freddo decadimento;

Il contesto rende chiaro il significato dei versi. Ma la virgola dopo «Without this» è una versione *modernizzata* della punteggiatura (adottata da tutte le edizioni critiche). Il testo del 1609 riporta invece:

Herein lives wisdom, beauty, and increase,
Without this folly, age, and cold decay,

e la traduzione, allora, potrebbe essere:

in ciò sta saggezza, bellezza e crescita,
al di fuori di questa follia: vecchiaia, e freddo decadimento,

una lettura che sembra contraddittoria, ma che presenta ironicamente la “saggia” aspirazione alla “bellezza” eterna attraverso la “generazione” come una follia. Un obiettivo vissuto in chiave schizofrenica. E, in questa stessa linea, si potrebbe proporre anche un’ulteriore lettura:

in ciò sta saggezza, bellezza e crescita,
senza questa follia, *vecchiaia, e freddo decadono,*

dove il significato suona assurdo: l’aspirazione all’eternità della bellezza è *follia*, e senza di essa vengono meno vecchiaia e freddo, *forse perché annullati dalla morte*. Una lettura ben giustificabile, dato che fra i due versi non c’è solo parallelismo e contrasto fra *saggezza* e *follia*, fra *bellezza* (giovane) e *vecchiaia*, e il passaggio dalla crescita (*increase*) al declino (*decay*), ma c’è anche una tipica struttura retorica a chiasmo (verbo+sostantivo/sostantivo+verbo: *lives+wisdom-beauty-increase/folly-age-cold+decay*), a confermare che nella posizione di *decay* ci si aspetta un verbo.

Il testo sembra rincorrere giocose complicazioni barocche, ma si è anche di fronte a un caso di erranza del significato; il testo è alla ricerca di sé e si codifica ambigualmente mentre si produce. E, nell’atto di fruizione che è essenzialmente atto di lettura, il testo anziché preoccuparsi di offrire chiara comprensione di sé inscena le proprie contraddizioni e ostenta la propria crisi. Una crisi che diventa subito crisi del lettore disorientato e lo prepara a ben più aspre difficoltà nei sonetti successivi. Ciò che il testo produce non è tanto la necessità di scegliere *un* significato quanto la giustapposizione disorientante di più significati coesistenti. Si è tentati di pensare, infatti, che la combinazione «Without this folly» stia a segnalare, non casualmente, la follia del matrimonio e della procreazione, la “follia” dello scegliere una vita di fedeltà contro una vita di libertà e magari di libertinaggio. Qualche sonetto futuro profilerà questo dilemma testuale. E forse il Sonetto 11 contiene già una spia di questa tentazione, di questa contraddizione che la coscienza dell’io non riesce a reprimere del tutto. E, del resto, già in *Venus and Adonis*³ il passivo Adone accusa Venere, che lo assilla con il suo corteggiamento, di star usando l’idea dell’*increase* come pretesto per i suoi fini meramente lussuriosi: «You do it for increase – O strange excuse, / When reason is the

3. Pubblicato nel 1593, ma scritto probabilmente negli anni Ottanta.

bawd to lust's abuse!»⁴. Qui Shakespeare appare moralista, sostenitore di un ideale d'amore etico, ma se Venere è spinta dalla pura passione dei sensi Adone è prigioniero dell'amore di sé. E, d'altro canto, Venere si richiama (con una punta di demagogia) alle ragioni "non egoistiche" della procreazione, e rivendica il diritto naturale a un amore generativo: «Things growing to themselves are growth's abuse. / Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty»⁵.

A produrre ambiguità è la punteggiatura di un testo scritto che, pur presente e "corretta", può facilmente venir ignorata o dislocata nell'oralità. Il Sonetto 13 apre così:

O that you were yourself, but love you are
No longer yours, than you yourself here live

È ovvio che tutto il gioco di significati sta nell'effetto dell'enjambement, che spezza ciò che dovrebbe essere unito e unisce ciò che dovrebbe essere separato. Ne conseguono varie *letture* possibili e coesistenti:

O se tu fossi te stesso, ma amore tu sei
te stesso, non più di quanto tu quaggiù non viva

O se tu fossi te stesso, ma, amore, lo sei!
Non più te stesso di quanto tu qui non viva il tu

O se tu fossi te stesso, ma tu sei *amore!*
Non più tuo, di quanto tu non viva qui

Sorprendente la molteplicità dei significati possibili, per un sonetto che appare fra i più diretti, fra i più *facili*. E tanto per non smentirsi, dopo aver chiesto al "tu" chi mai lasci andare in rovina la propria casa (= la propria bellezza), il testo conclude con un distico che sembra essere la risposta:

O none but unthrifts, dear my love you know,
You had a Father, let your son say so.

Come a dire: "Solo i dissipatori (lasciano decadere la propria casa), mio caro amore, e tu lo sai / tu hai avuto un padre, fa' che anche tuo figlio lo dica (di avere avuto un padre)". Oppure, con senso solo iniziale analogo, "Solo i dissipatori! Mio caro amore, tu sai / di avere avuto un padre, fa' che anche tuo figlio lo dica (di *sapere* di avere avuto un padre)". Ma forse il verso dà la stura a un altro pensiero dissacrante: "Solo dissipatori tu conosci, mio caro amore. / Tu hai avuto un padre (che ti ha insegnato a essere dissipatore) fa' che anche tuo figlio possa dirlo!" Si hanno così vari livelli di lettura interconnessi, che

4. "Lo fai per prole: o strana scusa, / quando la ragione fa la ruffiana all'inganno della lussuria!" (*Venus and Adonis*, vv. 791-2).

5. "Le cose che crescono per sé stesse ingannano la crescita. / I semi spuntano dai semi, la bellezza genera bellezza" (ivi, vv. 167-8).

costruiscono un significato complesso che non consente disambiguazione e dà, per contro, il senso di una coscienza lirica poliedrica, che non propone verità assolute e risposte piane, ma riproduce la complessità e l'instabilità dell'animo umano.

Il testo è ricco di contraddizioni e doppi sensi, a cui si finisce per abituarsi come se fosse normale ascoltare una voce che dibatte con sé stessa, ritorna sui suoi passi e si contesta. Sembra che l'io desideri allo stesso tempo «esprimere e negare le sue aggressioni, essere vincitore e prigioniero»⁶. Nel Sonetto 116, dopo aver apparentemente affermato che non vi è ostacolo che possa impedire il “connubio di menti sincere e fedeli”, l'io sembra ammettere alla fine che forse ciò che egli ha detto è un errore. Al Sonetto 95, il linguaggio stesso mette in atto una retorica di immagini contraddittorie che esprimono un contrasto estetico-morale all'interno stesso dei versi:

How sweet and lovely dost thou make the shame,
Which like a canker in the fragrant Rose
Doth spot the beauty of thy budding name?
Oh in what sweets dost thou thy sins enclose!⁷

In ciascun verso, affermazioni di dolcezza e di bellezza sembrano ingentilire l'errore morale e annullarne la carica negativa, quasi ad assolvere, se non l'errore, la colpa del tu. E, per contro, la vergogna, il cancro/bruco, la macchia, i peccati sembrano annullare le grazie della bellezza e della gentilezza. È come se le due categorie, quella estetica e quella morale, potessero annullarsi a vicenda attraverso la retorica ossimorica, perdendosi o salvandosi, o semplicemente compensandosi; la coscienza dell'io è in bilico, divisa fra l'averla bellezza nel male (presente) e il non averla nel bene (assente); e il testo è sospeso fra le proprie intenzioni e le proprie irreconciliabili pulsioni.

I “controsensi” presenti e nascosti nei testi dei sonetti non sono solo provocazioni linguistiche più o meno allusive, più o meno sensuali o ardite, o battute irridenti di sottile, occasionali punzecchiature alla solida e incontestabile struttura del testo. Si tratta, invece, di *controcorrenti di pensiero* che spesso decostruiscono e ri-strutturano il sonetto e il suo senso; ne mettono in dubbio la stabilità e l'univocità, la compattezza del pensiero e le fondamentali ideologiche. I doppi significati, che gareggiano, si rincorrono e si ribadiscono a vicenda, sono negazioni e contestazioni del senso unitario e irremovibile del testo e affermazioni della sua apertura e della sua plurisignificanza. La convivenza nel testo di sensi e controsensi espone, con sottile ma trasparente ironia, la negazione di una verità unica, indiscutibile, obbligatoria. Ne rimane annullata l'autorità dell'interprete, e ne rimangono *autoritariamente* affermate la poliedricità, la ridondanza, la molteplicità di letture e di prospettive e, forse, l'estrema visione libertaria della concezione dell'esistenza o, quanto meno, un'estrema aspirazione a essa. Alla fine, si ha la sensazione indelebile che non si riesca a strappare alla vita il suo significato *vero*, valori stabiliti e stabili, *necessariamente* condivisi. Viene meno la

6. H. Dubrow, *Captive Victors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets*, Cornell University Press, Ithaca 1987, p. 253.

7. “Quanto dolce e graziosa rendi la vergogna, / che come un verme nella rosa fragrante / macchia la bellezza del tuo nome in boccio? / Oh, in quali dolcezze racchiudi i tuoi peccati!”.

verità unica, ultima, rassicurante. L'unica verità assoluta è la *relatività del vero*, accompagnata dalla infinità del possibile. Ed è una verità tutta interiore, manipolabile *ad libitum* dalla coscienza dell'io, fino ad assumere i contorni chiari e dichiarati della menzogna, menzogna non più solo come strumento retorico al servizio della letteratura, ma tematizzata (come accade nel Sonetto 138) e istituzionalizzata a modalità di pensiero e principio di vita, unica via di scampo alle pene d'amore.

La lettura dei *Sonetti* è più che mai una lettura *in progress*. Il testo non si accontenta di elaborare uno sviluppo semantico coerente alla fine del quale consegnare un significato univoco e trasparente. I significati si dividono e si accavallano, si riproducono e si smentiscono, il percorso di significazione continuamente si disgiunge e si arricchisce. Mentre si procede nell'assunzione del testo, sembra che nulla possa essere mai acquisito stabilmente e che tutto sia sempre passibile di revisione. La sorpresa è sempre in attesa dietro l'angolo. E tuttavia il senso "complessivo" del testo *non* si esaurisce nella sua lettura *in progress*. La lettura *in progress* del sonetto (come l'ascolto della musica, e come la fruizione di qualsiasi testo che non sia statica arte visiva) produce nel lettore sorpresa e pentimento. Ci si pente di aver frainteso il significato dei versi e si è costretti a rileggere il testo, brancolando alla ricerca del giusto senso, riposizionando i tasselli per ricomporre un diverso mosaico. Il lettore si carica di sensazioni e di impressioni che, man mano, deve riconoscere "errate", e si rende conto che la lettura interpretativa del testo *presente*, che pure sembra passare un suo significato, va sospesa in attesa di poterla completare con il contributo del suo complementare significato *futuro*. Dopodiché, il significato "complessivo" del testo rimane, nei *Sonetti* di Shakespeare, un problema aperto.

Si capisce così che i veri misteri gelosamente custoditi dai *Sonetti* non sono le identità del *fair youth*, della *dark lady* e del poeta rivale, o l'identità o meno fra Autore e io lirico, o l'identità sessuale di Shakespeare, ma l'atteggiamento dell'io nei riguardi della vita e dei propri sentimenti contrastanti, dai quali lui stesso (oltre che il lettore) non riesce a districarsi con lucida certezza. Come riconosce Oscar Wilde in *The Portrait of Mr. W. H.*, è il cuore stesso di Shakespeare (o, a essere più cauti, "è il cuore stesso dell'io lirico") a voler mantenere il suo segreto, sia dentro che fuori dai *Sonetti*, «My heart doth plead that thou in him dost lie, / (A closet never pierced with crystal eyes)» (Sonetto 46)⁸.

Alla fine, il dovere della critica e dell'interpretazione rimane quello di confessare, con la non decodificabilità del testo, la propria sconfitta di fronte al mistero che protegge l'intimità dell'animo e della mente dell'io lirico (e del poeta), ancor prima e ancor più che la *privacy* di una vita.

Eppure, anche l'alone di riserbo che circonda la vita interna ai *Sonetti* trova nel testo la sua contraddizione, perché, per quanto privati i suoi sonetti, Shakespeare mostra piena consapevolezza artistica nel dichiararne la natura di "monumento" (e *memento*). L'arte non è più solo un fatto privato, ma è fatta per essere fruita e divulgata, perché soltanto così essa può continuare a *muoversi* e a vivere. E per muoversi,

8. "Il mio cuore implora che dentro di lui tu rimanga, / (uno scrigno mai trafitto da occhi di cristallo)". R. Laroche, *The Sonnets on Trial: Reconsidering The Portrait of Mr. W. H.* (2000), in J. Schiffer (ed.), *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays*, Garland Publishing Inc., New York-London 2000, pp. 394-8.

per non essere realtà cristallizzata, i testi non si accontentano di essere imitazioni (pur in senso positivo) della Natura, ricreando e riproducendo in *copia* (in abbondanza) ciò che essi “imitano”, ma vivono e incarnano la rappresentazione moltiplicandola e mettendola in continuo movimento attraverso immagini di ombre, di ritratti, di cosmesi del volto, attraverso la teatralità, gli specchi, i sogni, e, non ultima, la scrittura⁹. L'arte si rispecchia e si rappresenta attraverso altra arte, come a rinnovarsi continuamente, alla ricerca di nuove espressioni, di nuova complessità, e di rinnovate fughe dalla trasparenza e dalla decodificabilità. Quella di Shakespeare è la coscienza moderna dell'azione creatrice e del rapporto fra finzione e realtà in relazione al testo che si sta costruendo. E c'è forse anche un gioco barocco, e assai moderno, per cui il testo sfida la propria cornice per uscirne, traboccando dalla forma che lo contiene, aspirando alla vita che ne sta fuori, anche a costo di risucchiare nel testo la curiosità mai completamente appagata di un lettore frustrato.

La consapevolezza artistica del poeta è anche consapevolezza estetica del testo poetico, che si crea rimirandosi allo specchio, ritocandosi il semblante con uno stile misurato e ricercato insieme, nascondendo dietro la cosmesi retorica tanti significati indicibili, operando su più livelli contemporaneamente, e guardandosi poi dall'esterno come davanti allo specchio della letteratura, per dichiararsi arte, arte suprema, falsamente distaccata e lontana. Ma è anche l'io lirico, sottilmente, a darsi riconoscimento artistico e a trasformarsi in arte, ponendosi al centro della creazione, rimirandosi dall'esterno, soggetto e oggetto insieme della produzione artistica, per riempire di sé tutto lo spazio letterario. Questo duplice ruolo dell'io esporrebbe il testo al rischio del sentimentalismo («No longer mourn for me when I am dead», Sonetto 71), se l'atteggiamento dell'io lirico non fosse sempre pronto a mediare la propria immagine di vittima con una retorica antifrastica che produce un effetto deflativo sulle tentazioni emotive del testo. Il rischio del sentimentalismo è tenuto a bada da una mente che controlla il palesamento della sfera affettiva concentrandosi sulla costruzione della struttura retorica, e mantenendo una visione ironica di sé dall'esterno, a volte teatralizzata, come nel Sonetto 23 («As an unperfect actor on the stage»). È la capacità di Shakespeare di «esprimere attraverso gli elementi formali del linguaggio la natura dell'esperienza trattata dal linguaggio»¹⁰. L'io lirico è sempre dentro e fuori dal testo allo stesso tempo: dentro per vivere e fuori per assistere da spettatore alla propria vita.

Non si capiscono i sonetti di Shakespeare se non si riconosce la pervasiva presenza dell'ironia, e la consapevolezza da parte dell'io lirico delle pietose menzogne che talora, convinto, si racconta; umanissimo nel tentativo di sopravvivere alle pene d'amore inflitagli da chi non lo ricambia dello stesso sentimento, o lo ricambia male e poco, o a fasi alterne. Non ha nulla di cui compiacersi l'io lirico, di fronte al narcisismo, all'indifferenza, ai tradimenti, e a un amore che non vede mai ricambiato, per dirsi poi, a mo' di magro risarcimento, «And yet...», «But if...», in distici inganna-

9. S. Orgel, *William Shakespeare. The Sonnets*, The Pelican Shakespeare, Penguin, London 2001, p. xxvi.

10. W. M. T. Nowotny, *Formal Elements in Shakespeare's Sonnets* (1952), in B. Herrnstein (ed.), *Discussions of Shakespeare's Sonnets*, D. C. Heath and Co., Boston 1964, p. 158.

tori, consolatori, iperbolici o eufemistici, pietosamente menzogneri, mentre si riconosce bistrattato, trascurato, sminuito, tradito, ripudiato. Ma è un io che, per discrezione o per senso di dignità, sembra volersi prendere la rivincita sul reale modellando l'indecifrabilità di sé. C'è nei *Sonetti* un «principio implicito di negabilità»¹¹ che rende rischioso cercare di chiudere il circolo del significato. E sembra che Shakespeare trovi nelle parole di Sidney in difesa dei poeti (ossia della finzione letteraria) la giustificazione ai tanti misteri che sembrano aleggiare attorno ai suoi sonetti, ma soprattutto all'interno di essi: «Now for the Poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth: for as I take it, to lie, is to affirm that to be true, which is false... But the Poet, as I said before, never affirmeth, and therefore never lieth... though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not»¹². La poesia, dunque, non pretende di affermare o di rivelare il vero. *Mentire* è un privilegio (e un'esigenza) insito nella natura stessa dell'arte, in cui le categorie del vero e del falso non hanno dimora, e alla retorica sono consentite tutte le licenze che danno al testo forma e voce di poesia.

L'ironia è un pericolo costante di fraintendimento nei *Sonetti*, perché si rischia di scorgerla dove non c'è o di non coglierla quando è presente. Emblematico è il Sonetto 105 («Let not my love be call'd idolatry») in cui l'io afferma «“Fair, kind, and true” is all my argument», e poi un ambiguo «“Fair, kind, and true” varying to other words», con cui il testo fa pensare che l'io non alluda semplicemente a sinonimi dei tre aggettivi “bello, gentile e leale/sincero”, ma che si stia riferendo a significati opposti, utili quando il tu non merita di essere definito «Fair, kind, and true», visto che dubbi sulla lealtà, sulla sincerità e sulla disponibilità del tu l'io ne semina in abbondanza nei *Sonetti*. E, infatti, l'ambiguo distico finale sembra confermare il sospetto: «“Fair, kind, and true,” have often liv'd alone, / Which three, till now, never kept seat in one», dal che sembra di dover dedurre non tanto l'unicità “trinitaria”, divina, del *fair youth*, quanto l'ironica suggestione che egli non sia affatto incarnazione dei tre attributi uniti insieme. Si pensi (e lo si dice soprattutto per chi crede nell'ordine sequenziale dei *Sonetti*) che il Sonetto 93 inizia dicendo: «So I shall live, *supposing thou art true*, / Like a deceived husband»; più chiaro di così! L'ironia si nasconde, costringe il testo a mentire, ne ribalta il senso, e confonde la lettura.

Forse c'è una storia che appartiene ai *Sonetti*, ma essi non appartengono a nessuna storia. Il rischio è di inventarla, una storia, per far apparire l'arte come risultante necessaria di una situazione reale, facendo passare in second'ordine la personalità e la soggettività dell'artista, le sue idiosincrasie, e magari i suoi distanziamenti dalla cultura del tempo, che certamente lo condiziona, ma a cui anche egli reagisce e i cui valori non esita a contestare. Se la Great Chain of Being è il “sistema” a cui si informa l'ideologia dell'ordine cosmico che governa la cultura dell'epoca, imponendo (con chiari fini di preservazione del potere politico e sociale) una immodificabile gerarchia che scende da Dio alle schiere angeliche, agli esseri umani (dal Re ai comuni mortali), alle diver-

11. Greenblatt, *Will in the World*, cit., p. 230.

12. “Ora, il Poeta nulla afferma e quindi mai egli mente: poiché, a mio parere, mentire è affermare che è vero ciò che è falso... Ma il Poeta, come ho detto, non afferma mai, e quindi non mente mai... anche se riferisce cose non vere, poiché non le passa per vere egli non mente” (P. Sidney, *Defence of Poesie*, 1595).

se specie animali e, giù giù, fino al più infimo grado del mondo vegetale e minerale¹³, allora ogniqualvolta Shakespeare presenta le immagini del sole, del re, del leone, della rosa, ossia dei più alti gradi del regno cosmico, umano, animale, vegetale, si dovrebbe pensare che egli si stia riferendo a tale schema di ordine, garante della stabilità dell'intero sistema universale, oltre che politico e sociale. Ma Shakespeare sembra svincolarsi dallo schema della Great Chain of Being, alla ricerca di quell'autonomia di pensiero che distingue l'uomo/artista che non si accontenta di assumere e incarnare le idee della sua epoca, ma contribuisce a cambiarle e a produrne di nuove.

La ricostruzione del contesto culturale, nel suo senso più ampio e inclusivo, non riuscirà mai a dar conto della personalità di Shakespeare né dei significati della sua scrittura, e ciò in particolare con riferimento ai *Sonetti*. L'unico contributo che la ricerca del contesto storico può dare è sovrapporre deduttivamente alla poetica di Shakespeare una griglia di significati esterni, a rischio di soffocare l'originalità dell'individuale. Al di là del contesto culturale (letterario e sociopolitico) in cui si sviluppano, i *Sonetti* di Shakespeare si arrogano la libertà ultima di sovvertire lo schema, costruendo uno spazio di coscienza indeterminato a rischio di illeggibilità. Si ha spesso l'impressione che Shakespeare sia la voce di una resistenza, uno spirito soggettivo, puro rappresentante del Rinascimento, che vive valori propri, spesso *in progress*, e un pensiero in continuo movimento, piuttosto che un pensiero stabile e risolto: un pensiero alla ricerca di sé. Proprio come per la verità, che non è l'assoluto di una sola verità, ma la contraddittorietà di verità coesistenti o, semplicemente, la verità alla ricerca di sé.

La si può dire ricorrendo a un'analogia. Come da *The Merchant of Venice* è arduo dedurre uno Shakespeare antisemita o filosemita, così anche nei *Sonetti* la verità del pensiero dell'Autore (e dell'io lirico) appare spesso mobile, un dibattito interno all'animo dell'io, che cerca prospettive diverse, che non si accontenta di una visione stabile e rassicurante, quando non manichea. Forse è anche questa l'invenzione dell'umano di cui parla Harold Bloom, un umano sempre altamente soggettivo, mai artificialmente idealizzato.

Shylock fa l'usuraio – mestiere dall'implicita valenza sociale, ma giudicato riprovevole; con l'umanità dei suoi discorsi egli impietosisce anche chi non ha simpatia per lui (ma vi si potrebbe anche leggere ipocrisia e artificiosità, per la costruzione di sé come figura di vittima sociale). In ogni caso, nel dichiarare la propria fragilità e le ingiustizie subite, Shylock ha di mira un atto di compensazione della "giustizia" che la società non può che considerare vendetta; un'azione non giustificabile, benché forse comprensibile, dopo tanto disprezzo e tante offese. Il cerchio delle cause (giuste e sbagliate) e delle conseguenze (giuste e sbagliate) sembra non chiudersi mai, e non consente di individuare parametri di giudizio "oggettivi" che permettano di esprimere un giudizio morale definitivo e pacificante su ciascun personaggio e sulle sue azioni. Allo schema del giusto si intrecciano quelli dell'equo e del morale, e quello dell'umano.

La società è pregiudizialmente antisemita (Marlowe, altrimenti, non avrebbe potuto scrivere *The Jew of Malta*), ma Shakespeare scrive un dramma in cui l'ebreo,

13. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943), Penguin, Harmondsworth 1974, pp. 33-90.

con buona pace di Bloom¹⁴, pronuncia parole di alta umanità che provocano (*specialmente* in una lettura antisemita del testo) un sentimento di disagio, creando una discrasia, un effetto di incoerenza, fra la parte e il tutto; la lettura antisemita non può che leggere con imbarazzo le perorazioni di Shylock, e con imbarazzo riconoscerne il senso, e spiegarle straniandole. Con questa discrepanza, che è poi complessità, il fruitore deve confrontarsi, salvo non far tornare i conti della decodifica.

Con i *Sonetti* si ha la sensazione di trovarsi nella stessa situazione. Alla fine, senza sottovalutare le influenze che derivano ai *Sonetti* (dai Salmi, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dai *Carmina* di Orazio, dalla *Pléiade*, dal Castiglione, o dalla sonettistica italiana e inglese), sembra di maggiore interesse considerare il modo in cui Shakespeare elabora i temi che affronta e la retorica indiretta e menzognera che egli decide di adottare, senza concedere nulla alla fruizione, e creando così un mondo la cui *verità* non si esaurisce con una lettura; un mondo, anzi, che non si esaurisce.

2

Il linguaggio

A rendere moderni i *Sonetti*, oltre al realismo del loro contenuto emotivo e psicologico, è un linguaggio molto vicino al gusto corrente¹⁵ e distante dal gusto poetico stilizzato, spesso ancora arcaizzante, della sonettistica coeva. Eppure, Shakespeare usa tutti gli ingredienti della retorica in uso presso gli elisabettiani, soprattutto le figure di parola, per i fini dell'equilibrio e dell'effetto fonico¹⁶; ma è nell'uso della metafora il carattere distintivo della sua poesia. Nel Cinquecento non esisteva il senso della metafora come modo alternativo di percezione. George Puttenham (*The Art of English Poesie*, 1589) la considera, come ogni altra figura retorica, una sorta di errore e di inganno, ammissibile solo nel linguaggio poetico a fini esornativi¹⁷; la metafora, come la similitudine, è usata in modo stereotipato, a fini di paragone estetico. Shakespeare, tuttavia, usa le metafore a fini strutturali, attorno a esse si costruisce e si organizza il testo in nuove coniugazioni di lettera e figura che addensano e destabilizzano il campo della significazione, fino a dare a volte la sensazione di un eccesso del linguaggio figurato. La metafora diventa mezzo per l'«esplorazione dell'esperienza umana»¹⁸. Attraverso le metafore il testo si

14. Per Bloom, *The Merchant of Venice* è «profondamente antisemita», perché Shylock è l'immagine realistica di un «possibile essere umano», mentre *The Jew of Malta* di Marlowe non lo è, perché Barabas è «un mostro, non un uomo» ed è «sempre consapevole di recitare», mentre Shylock «non recita mai una parte: lui è Shylock» (H. Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Fourth Estate, London 1999, pp. 171, 182, 183).

15. C. L. Barber, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (1960), in H. Bloom (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, Chelsea House Publishers, New York-Philadelphia 1987, p. 8: «current idiom».

16. M. G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, Routledge, London 1992, pp. 121-2.

17. Dice Puttenham delle figure: «Così come sono strumenti d'ornamento in ogni lingua, esse sono anche in un certo modo abusi o trasgressioni del linguaggio, perché superano i limiti ordinari dell'espressione comune, e si preoccupano volutamente di ingannare l'orecchio e anche la mente, portandola dalla chiarezza e dalla semplicità a una certa doppiezza, per la quale il nostro discorso è più ingannevole e improprio» (*The Art of English Poesie*, cap. VII).

18. M. Roston, *Sixteenth-Century English Literature*, Schocken, New York 1982, pp. 183-5.

rincorre, si rinnova, e si smantella a mano a mano che si costruisce, disorientando la lettura e la sua ricerca di unità e di coerenza (come avviene, ad esempio, nei sonetti 34 e 60). È anche questo un segno della modernità di Shakespeare e del suo rapporto con il reale, un reale privato di ogni facile possibilità di decodifica e di ogni illusione che non sia un ironico tentativo di impossibile conforto. Così, il ricorso alla metafora della natura è spesso un modello di riferimento illusorio, per la realtà umana, che non può che essere perdente nel confronto con il ciclo della riproducibilità vegetazionale. È palese, per l'uomo, la natura illusoria di ogni promessa di una vita che sopravviva a sé stessa. Dal canto suo, la metafora dell'economia esibisce surrettiziamente la materialità e la sterilità di una visione egoistica che mette vita e bellezza al servizio di sé, anziché al servizio della vita stessa (Sonetto 1), mentre i valori della vita vengono dilapidati e stravolti (Sonetto 146). Ed è, insieme, con effetto semantico costante di *discordia concors*, un segno dei tempi e del nascente spirito capitalistico dell'età moderna, che pone la prospettiva economica al centro dell'esistenza, come modello di riferimento e indice di valore; del resto, il matrimonio, in ambito aristocratico, è la garanzia della conservazione e della trasmissione del patrimonio di famiglia. E la metafora giuridica, applicata al campo dei sentimenti, suona come una protesta per i diritti d'amore violati (Sonetto 34), e per quei torti che, nel campo degli affetti, nulla e nessuno mai riesce a punire a termini di legge (Sonetto 87).

Le metafore rendono tangibili le emozioni, concretizzano fino a personificarli i moti dell'animo umano, con un senso di immediatezza e di fisicità inaudite, e con una forza dell'immagine che lascia interdetti: «I will acquaintance strangle» (Sonetto 89), e sembra di vedere le mani della voce lirica strette non attorno al collo dell'*amicizia*, ma attorno al collo dell'amico, fisicamente strangolato, ma allo stesso tempo si sente che l'io lirico sta strangolando qualcosa di sé, nella dolorosa rinuncia al rapporto di amicizia. Questa fusione di astratto e concreto in cui il pensiero elabora e razionalizza le emozioni mostra uno Shakespeare assai vicino alla sensibilità di John Donne.

Con altrettanta originalità di significazione, Shakespeare usa il chiasmo, che non è puro gioco di equilibrio, bilanciamento di forme e di suoni, ma tende a creare, invece, paralleli, ribaltamenti e opposizioni significanti che imprimono una carica dinamica al testo, facendolo operare per immagini visive (Sonetto 20).

La "libertà di linguaggio" dei *Sonetti* e le molte allusioni e i doppi sensi arditamente possono lasciare perplesso il lettore moderno. Partridge giudica Shakespeare il più salace dei drammaturghi elisabettiani. Nei suoi drammi ci si imbatte in oltre 1.300 allusioni di carattere sessuale; 68 termini per riferirsi all'organo sessuale femminile; 45 per quello maschile; molteplici riferimenti alle varie forme di "sodomia", e alla *fellatio*¹⁹. L'immaginario di Shakespeare non ha remore di fronte agli argomenti della vita sessuale. Come osserva Ackroyd, il pubblico elisabettiano si divertiva alle allusioni sessuali e oscene²⁰, e quindi il linguaggio aveva una sua funzione *promozionale*, ma è chiaro che è proprio dell'atteggiamento culturale di Shakespeare e del suo tempo non espungere nulla dal pensiero e dalla scrittura che faccia parte dell'esperienza della vita. Il giudizio che si può dare oggi del linguaggio shakespeariano è necessariamente

19. E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, Routledge, London 1968, pp. 23, 42 e *passim*.

20. P. Ackroyd, *Shakespeare. The Biography*, Vintage, London 2006, p. 294.

un problema di prospettiva. Non è il linguaggio elisabettiano a essere “più osceno” del nostro quanto il nostro a risentire di un maggiore controllo “morale” dettato da una cultura che si è imposta una limitazione nel campo dell’esperienza linguistica. E non è difficile vedere come la scrittura della sessualità nei *Sonetti* sia anche sublimazione e ricostituzione di un amore perduto, o alla ricerca di completamento, che l’io con la scrittura cerca di (ri)conquistare idealmente eternandolo nel ricordo.

I *Sonetti* sono anche linguaggio del silenzio. Un silenzio d’obbligo per i personaggi a cui l’io si rivolge, che crea ambiguità e lascia spazio a mille dubbi, e suona come segno dell’indifferenza o della distanza del tu, non esplicitata e non esplicitabile. Ma il silenzio è anche segno dell’amore che si costringe al misconoscimento di sé, «Do not so much as my poor name rehearse» (Sonetto 71), che sceglie l’abnegazione, «and in my tongue, / Thy sweet beloved name no more shall dwell» (Sonetto 89); è il silenzio di un amore che, per amore, accetta l’anonimato e si nasconde. È il silenzio che si impone all’animo amareggiato dalle crudeltà d’amore, «do not press / My tongue-tied patience with too much disdain» (Sonetto 140). Ed è infine il silenzio della mente e dell’animo da cui scaturiscono la meditazione e il sentimento che si fanno arte: «When to the Sessions of sweet silent thought, / I summon up remembrance of things past» (Sonetto 30).

3

Nota sul testo

Helen Vendler sostiene che i sonetti di valore non sono solo una quindicina, e ha ragione; ma forse è azzardato affermare che siano quasi tutti di valore²¹. Per Auden i sonetti davvero eccellenti sono quarantanove²². Qui ne sono stati scelti quarantasette, senza sapere se siano gli stessi preferiti da Auden e quali siano, eventualmente, i due qui *trascurati*. Si sono scelti per questo studio quelli che, per qualità e complessità, e per carica emotiva, meglio trasmettono i moti irrequieti dell’anima. Il giudizio ultimo, come sempre, è lasciato alla sensibilità di ciascun lettore.

Seguendo una prassi consolidata, si è adottata per il testo una grafia modernizzata, mantenendo per lo più le maiuscole del testo originale, magari soltanto per una questione di gusto. I nodi testuali di rilievo (nei sonetti 34.12 e 146.2) sono stati evidenziati in nota. Per la punteggiatura, invece, si è cercato di conservare quanto più possibile quella dell’in quarto (1609); ciò perché, pur dopo aver considerato le varie possibilità (che la punteggiatura sia stata decisa da Shakespeare, o dal tipografo, o dalle diverse persone che probabilmente composero il testo tipografico) e le varie soluzioni adottate nelle edizioni di Booth, Kerrigan, Wells, Duncan-Jones e Vendler, non si riesce a non dar ragione a Seymour-Smith²³: con tutta probabilità la punteggiatura dell’in quarto non la decise Shakespeare, e si avverte che l’uso che si faceva della punteggiatura era, al tempo, diverso da quello che se ne fa in un testo moderno; più che un valore sintattico, essa ha infatti una funzione retorica, ritmica ed enfatica, e qualche volta

21. H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997, p. 37.

22. W. H. Auden, *Introduction* (1964), in W. Burto, *William Shakespeare. The Sonnets*, The Signet Classic Shakespeare, Signet, New York 1964, p. XXIV.

23. M. Seymour-Smith, *Shakespeare's Sonnets*, Heinemann, London 1963, pp. 37-9. In difesa della punteggiatura modernizzata, si veda T. Redpath, *The Punctuation of Shakespeare's Sonnets* (1976), in H. Landry (ed.), *New Essays on Shakespeare's Sonnets*, AMS Press, New York 1976, pp. 217-51.

emotiva. Cambiare la punteggiatura dell'in quarto significa, a volte, decidere a priori un significato, scegliendo percorsi di lettura privilegiati ai danni di altri, e rischiando di aggiungere malinteso a malinteso. Vale naturalmente quanto afferma Booth: la punteggiatura dell'in quarto va letta per il valore retorico che le si dava nel Rinascimento più che per quello logico-sintattico²⁴.

La traduzione italiana, come ogni traduzione, non gode di alcuna autonomia. Si è cercato di rendere il senso logico-grammaticale senza perdere troppo del valore del linguaggio e del ritmo poetico. A sondare ambiguità, discrepanze e carenze, varrà il commento ai singoli sonetti, sotto l'autorità ultima del testo originale.

24. Booth, *An Essay*, cit., p. XIII.

Sonetto I

*From fairest creatures we desire increase,
 That thereby beauty's Rose might never die,
 But as the ripper should by time decease,
 His tender heir might bear his memory:
 But thou contracted to thine own bright eyes,
 Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
 Making a famine where abundance lies,
 Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel:
 Thou that art now the world's fresh ornament,
 And only herald to the gaudy spring,
 Within thine own bud buriest thy content,
 And tender churl mak'st waste in niggarding:
 Pity the world, or else this glutton be,
 To eat the world's due, by the grave and thee.*

Da creature bellissime vogliamo accrescimento,
 perché la *Rosa* di bellezza non possa mai morire,
 ma se, matura, con il tempo debba svanire,
 il tenero suo erede ne porti la memoria.
 Ma tu, legato ai tuoi occhi splendenti,
 nutri la fiamma della tua luce con sostanza di te,
 e crei la carestia dove abbondanza è stesa,
 nemico di te stesso, con il dolce tuo sé troppo
 crudele.
 Tu che ora sei il fresco decoro del mondo,
 e solo araldo dell'accesa primavera,
 nella tua stessa gemma interri quel che hai,
 e, tenero spilorcio, fai spreco d'avarizia.
 Abbi pietà del mondo, o sarai tanto ingordo
 da mangiar ciò ch'è del mondo, con la tomba
 e con te.

Il primo dei 126 sonetti è anche il primo del gruppo dei diciassette in cui l'io lirico cerca di persuadere il *fair youth* a sposarsi e a prolificare, così da garantire la continuità di sé e della propria bellezza. Compare subito, nel testo, un termine chiave, *fair*, con una forte sottolineatura allitterativa prodotta dal «From» iniziale. *Fair* è il termine che, con la sua ambiguità, si fa veicolo di molte delle ambiguità dei sonetti dedicati al giovane amato. *Fair* (“biondo”, “bello”, “onesto”, “leale”) è l'opposto di tutto ciò che è esteriormente e interiormente nero, moralmente *black*, e si carica anche di un'ulteriore suggestione, la *fairness* di coloro che appartenevano alla classe dominante¹ a cui l'io lirico (e lo stesso Shakespeare, se si vuole) non sembra appartenere. Ma *fair* sta anche preparandosi a rappresentare l'opposto di tutto ciò che sarà l'amata, la *dark lady*, nel secondo gruppo dei sonetti (dal 127 in poi): bruna, malvagia, sensuale, infedele. Nell'affrontare la lettura dei *Sonetti* sarà, dunque, necessario avere a mente le conseguenze implicite in tutta questa ricca ambiguità².

Il sonetto si apre con una dichiarazione di accattivante ammirazione e si risolve invece in un attacco feroce e minaccioso all'egoismo del tu. Perché e come questo possa accadere è il problema affrontato dal testo nel suo strutturarsi e svilupparsi. La

1. Ne discutono S. Booth, *Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven-London 1977, pp. 457-8, e M. de Grazia, *The Scandal of Shakespeare's Sonnets* (1994), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 101-2. Le dame del Rinascimento, per non avere l'aspetto abbronzato dei lavoratori dei campi, tenevano moltissimo al proprio pallore.

2. Nulla, in questo e nella maggior parte dei sonetti dedicati al *fair youth*, indica chiaramente che questi siano rivolti a un personaggio maschile piuttosto che a uno femminile.

prima quartina svolge il tema della riproduzione della bellezza in campo naturale, floreale, con una visione generale e tutta positiva, esponendo così il modello e la regola base che possono garantire continuità al *creato*; la seconda quartina personalizza l'argomento e affronta in modo diretto il comportamento egoista del tu nel presente, con toni di rimprovero tutti negativi, che non ammettono replica; la terza quartina riprende, dapprima, il tono accattivante e complimentoso della prima, e poi il tono di disapprovazione e di minaccia della seconda. Il distico, infine, fa appello a una via di compromesso, per chiudersi con un'ultima paurosa visione intimidatoria. Una strategia di grande effetto psicologico per il fine che l'io intende raggiungere, eppure, allo stesso tempo, l'esposizione di un animo diviso fra l'affetto e l'ammirazione, da un lato, e il rimprovero e il risentimento, dall'altro. Ed è vero che questi potrebbero derivare da quelli, ma forse non soltanto, o non proprio, per il motivo che apparentemente origina il sonetto.

Il verso iniziale congiunge le "creature" splendide e il "desiderio" di chi da loro (e probabilmente *solo* da loro, con un'enfasi particolare su «From *fairest* creatures») si attende generazione, "crescita" (che è moltiplicazione umana e crescita vegetativa insieme). C'è sicuramente una connotazione sociale sia in quel desiderio che in quel soggetto plurale, «we», un'aspettativa di prole da chi può meglio tramandare la propria specie "selezionata", «fair», appunto, perché bella e perché di nobili natali. Il testo è subito ambiguo, perché sembra suggerire che il *desiderio* sia quello di chi quelle creature le brama carnalmente, un desiderio di rapporto e di prole (d'altro canto, né l'io né l'oggetto poetico hanno chiara definizione sessuale). E il desiderio di creazione, che è anche *impegno naturale* alla creazione, sembra enfatizzato, ancor prima che da «increase», dall'iniziale «creatures», che introduce l'idea della creazione e del dovere di pro-creare, di dare continuità alla specie; e i due termini si attraggono fra di loro per un imperdibile effetto allitterativo, *creatures/increase*. Così, la prima quartina avvia la metafora floreale (un implicito *flower* annunciato dall'allitterazione delle "F" iniziali), che è poi metafora del ciclo vegetale. E l'immagine che la "Rosa della bellezza" possa non morire mai sdoppia il percorso metaforico, perché l'immagine, da un lato, evoca la bellezza al suo apice, la breve durata della *bellezza in fiore*, e, dall'altro, induce la suggestione che si tratti di un *bellissimo fiore* (operando una metafora della metafora), oltre che di una rosa come simbolo di bellezza³. Ma l'io non è così ingenuo da credere nell'eternità della *rosa*: «That thereby beauty's *Rose* might never die» ("così che la *Rosa* della bellezza non *potesse* mai morire"), egli dice con forte senso realistico, perché la coscienza profonda del testo sa bene che la rosa, in tutte le sue valenze, è destinata a morte ineluttabile. Da qui, il terzo verso introduce il tema ovidiano della necessità del cambiamento, che tutto rovina, e riprende proprio l'immagine della rosa-fiore per svilupparla, affermando che, una volta giunta a maturazione, essa sarà destinata a morire a opera del tempo, mentre il suo "erede" ne potrebbe trasmettere il ricordo e l'im-

3. *Rose* poteva riferirsi anche ai genitali femminili e alla verginità (F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, Macmillan, London 1989, p. 224); ma era anche l'emblema dei Tudor, quindi forse il sonetto rinvia alla speranza diffusa che la regina Elisabetta desse alla luce un erede. E con la sua iniziale maiuscola potrebbe anche alludere a Henry Wriothesley, possibile dedicatario dei *Sonetti*, il cui nome sembra si pronunciasse "rose-ly".

magine. La rosa sta facendo un percorso secondo natura, generando altre rose, ma anche contro natura, aspirando a un suo genere di eternità. Con «decease», «tender heir», «bear» (“generare”) e «memory», l’immagine sfugge poi alla metafora floreale, e ritorna a collegarsi all’iniziale «creatures», come in un moto di rimpianto per il piano letterale e umano del testo. A rinviare all’umanità personalizzata è anche il «*bis* tender heir» che, riferito alla rosa, evoca insieme l’idea di un uomo⁴, malgrado *rose* suggerisca l’immagine di una bellezza femminile, e di sessualità femminile, con un effetto complessivo ambiguo e disorientante. Finora il tu non è apparso, e neppure l’io, visto che il soggetto iniziale è «we», un generico soggetto che dà voce a un io sociale, mentre l’io individuale rimane nascosto dietro le quinte, deresponsabilizzato.

La seconda quartina si pone subito in antagonismo con la prima, aprendo con un’avversativa. Di solito, la premessa, l’illusione, nei sonetti di Shakespeare, dura di più, almeno fino alla fine della seconda quartina. Qui invece il testo porta subito il suo attacco al tu, rivolgendogli fra l’altro in modo rude, «thou», come se l’io lirico si stesse rivolgendo a un suo pari. E segue un’accusa: il tu è “limitato” e “vincolato” (come da contratto, ma non purtroppo un contratto matrimoniale!) allo splendore dei suoi stessi occhi, un’immagine di estremo narcisismo, dove gli occhi sono tutto, soggetto e oggetto della visione e dell’interesse del tu; un narcisismo distruttivo per l’ideologia petrarchesca, che vorrebbe invece gli occhi come canale di comunicazione fra il mondo dei sensi e il cuore dell’amata: gli occhi che “dicono” l’amore del proprio cuore e che “leggono” negli occhi di lei la sincerità del suo cuore⁵. Il narcisismo del tu si risolve invece nel puro egocentrismo, un’immagine di autoconsunzione luminosa che evoca una candela, che è la “fiamma della tua luce”, e che il tu nutre («feed’st») con «self-substantial fuel», ossia consumando (in atti di autoerotismo) la propria sostanza anziché quella altrui (magari quella di una donna)⁶; «feed’st», poi, forzato a introdurre l’immagine di annullamento per combustione, evoca immediatamente la successiva immagine di “carestia” prodotta dal tu che spreca la sua “abbondanza”; un’abbondanza che «lies», “giace”, come su un letto per un amplesso d’amore. Il testo non scorda mai la sua genesi e il suo scopo. E poiché l’immagine della carestia richiama alla mente la fame provocata dalle guerre, il tu viene accusato di essere “nemico” di sé stesso e colpevole di una crudeltà masochistica. L’io, quasi a ingraziarsi il tu, lo scinde in due creature, una buona, «sweet» (“dolce”, “gentile”, “profumata” come una rosa, “nobile”), e l’altra malvagia ed egoista. E aumentando la ricorrenza del tu («Thyself thy», «thy») ne accentua l’egocentrismo.

Nella terza quartina, la strategia accattivante prosegue, e il tono ritorna positivo, elogistico. Il testo riprende la metafora vegetale per passare, attraverso l’ambiguità di «waste», a una metafora economica che dà alla scelta del tu il segno egoistico della materialità. Esaltata l’unicità del tu, “fresco ornamento del mondo”, e “annuncio della sfarzosa primavera”, l’io ne fa una metaforica rosa in boccio, recuperando così l’im-

4. In epoca elisabettiana *bis* sostituiva ancora spesso il moderno *its*.

5. M. Krieger, *A Window to Criticism*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1964, pp. 80-95.

6. L’immagine di Narciso come fiamma e combustibile allo stesso tempo deriva dalle *Metamorfosi* di Ovidio che Arthur Golding aveva tradotto nel 1567 (vedi *Appendice*). Shakespeare lega «feed» all’immagine dell’*increase* già in *Venus and Adonis*, vv. 169-70.

magine della prima quartina e sviluppando immagini di vitalità e fertilità. Ma dalla stessa metafora vegetale, improvvisate, scaturiscono altre immagini di egoismo e di autoannullamento. Il tu sopprime sul nascere la sua stessa potenzialità e lo fa come fosse una “gemma”, un speranza in “boccio” («bud»), che si dà la morte e seppellisce, assieme alla sua potenzialità, anche la sua soddisfazione («content»), quel piacere che egli non condivide e consuma in sé stesso⁷. L’umanità ricompare in «buriest», immagine di sepoltura sin troppo annunciata da «die», «decease», «memory», «famine», «foe». Poi, ancora un’immagine di freschezza vegetale, «tender», che richiama il «tender heir», che era stato un misto di rosa-bellezza-bimbo; ma qui, ormai, «tender» non è più che una nota di nostalgia, ossimoricamente innestato com’è nell’immagine della spilorceria di «churl»; e questo “tenero spilorcio” è accusato, con altro ossimoro, di far “spreco di avarizia”: unica cosa in cui il giovane è *generoso* è nel *non darsi agli altri*, tesaurizzando per sé soltanto. L’ossimoro, in questa nuova metafora economica, si avvale di un’immagine di passaggio, «waste», che trasmette insieme il senso della *devastazione*, della natura vegetale desertificata, e dello “spreco”: è la morte della rosa e, insieme, il vuoto lasciato da un’umanità che non avrà mai vita a causa dell’egoismo del tu, un’umanità di cui nessuno «bear his memory», genererà/porterà alcuna memoria. Ed è, ancora una volta, un richiamo alla devastazione della guerra metaforica di cui sopra.

Quale esattamente sia la posizione dell’io in questa sequela di rimproveri e di accuse sembra lo si possa ricavare proprio dalla retorica del linguaggio: l’ossimoro «waste in niggarding» denuncia come estreme entrambe le scelte di vita, in quanto, o spreco la vita o accumulando per accumulare, spinti da pura avarizia, il tu non fa alcun investimento per il futuro. La soluzione dell’ossimoro potrebbe essere, almeno sul piano retorico, la via media, quella del giusto mezzo aristotelico, forse non realizzabile. Ma la retorica ossimorica insistita sottolinea anche le contraddizioni di una vita che va consapevolmente verso la morte, e l’ironia di un linguaggio che si contrasta e si annulla mentre si crea.

Il distico, proseguendo e concludendo l’azione ondivaga intrapresa dal testo, ritenta una tattica persuasiva, cercando di intenerire il tu: «Pity the world»; e così l’immagine riprende, con l’introduzione di un oggetto generale, la pluralità dell’iniziale «we» sociale. Ma il tono è decisamente iperbolico, con un tu, chiunque egli sia, che deve aver pietà niente meno che del mondo intero (quand’anche dietro a esso si nasconda la buona società). Ed è tanto poco convincente l’implorazione dell’io che la successiva invettiva denuncia il sarcasmo con cui egli si rivolge all’amico egoista. Ritorna così l’immagine alimentare/nutritiva («feed’st», «famine» «abundance») per trasformarsi, aggravata dall’egoismo, in pura ingordigia («or else this glutton be»)⁸. E sarà l’ingordigia, dice l’io, a far sì che egli si “mangi ciò che spetta al mondo”, e lo farà rifiutandosi una prole, rendendosi così alleato della morte («by the grave and thee»)

7. È sottesa un’immagine di autoerotismo che riprende «Feed’st thy light’s flame with self-substantial fuel» e rafforzata poi da «mak’st waste in niggarding». L’idea è ripresa, in modo più calcolato, nel Sonetto 4: «why doth thou spend / Upon thyself thy beauty’s legacy?»; «beauteous niggard»; «Profitless usurer»; «having traffic with thyself alone».

8. *Glutton* definisce la lussuria fine a sé stessa: «lust like a glutton dies» (*Venus and Adonis*, v. 803).

nell'annullamento di sé e della propria memoria. Fortemente sarcastica l'immagine dell'ultimo verso, soprattutto perché, ambiguamente, sembra rappresentare iconicamente il tu mentre, come fosse un verme nella tomba, si mangia ciò che avrebbe dovuto dare al mondo, «*presso la tomba e presso di te*» (che in quella tomba sarai sepolto)⁹. E si nota, nel verso, l'inversione logica della forma linguistica per cui il tu segue la tomba, come se tentasse di sopravvivere, ma non nella rinata figura di un figlio, bensì, appunto, nella forma di un verme saprofago.

Più che essere il primo dei sonetti che invitano all'*increase*, come si dice che sia, questo sonetto sembra invece un rimprovero generale all'egoismo e all'egocentrismo del tu, forse non soltanto sul piano della generazione. All'ideale ultimo dell'immortalità indiretta che deriva dal proliferare il sonetto si riferisce soltanto al secondo verso «*That thereby beauty's Rose might never die*», facendo agire l'immagine solo sul piano figurato. Il resto del testo si svolge soprattutto sul tono della denuncia e della minaccia. Il testo non invita a considerare ciò che vi è di positivo nella prosecuzione della specie e i vantaggi individuali che da essa si traggono, ma infila una sequela di accuse e intimidazioni che finiscono per delineare un ritratto per niente apprezzabile del tu. E non certo perché il tu contravviene al comando biblico del «crescete e moltiplicatevi»: non vi è traccia di senso del peccato nel sonetto. Ciò che invece rimane di positivo del *fair youth*, e lo si perde nell'intreccio inestricabile delle metafore che si riproducono l'una dall'altra e l'una nell'altra, è l'immagine estetica di lui come «*fresh ornament*», effimero ornamento che presto sfiorirà nel nulla, dopo aver vissuto come «*only herald to the gaudy spring*», contento della propria transitorietà e del proprio solitario *godimento*¹⁰. Ma il linguaggio tradisce ulteriormente il sentimento dell'io, perché sia «*ornament*» che «*gaudy*» invalidano la potenziale vitalità vegetale delle metafore, data la loro appartenenza al campo semantico dell'abbigliamento, sfarzoso e decorativo, tutto esteriore. Si ha la sensazione che, al di là delle sue tremende intimidazioni, l'io non abbia alcuna speranza che il tu segua i suoi consigli. L'eternità rimane una vana speranza, un «*might*» irrealizzabile, come aveva detto, con onesto realismo, il secondo verso.

9. Il corpo che non genera prole è definito «*a swallowing grave*» (ivi, v. 757).

10. *Gaudy*, dal latino *gaudere*.

Sonetto 2

*When forty Winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery so gazed on now,
Will be a tottered weed of small worth held:
Then being asked, where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days;
To say within thine own deep sunken eyes,
Were an all-eating shame, and thriftless praise.
How much more praise deserved thy beauty's use,
If thou couldst answer this fair child of mine
Shall sum my count, and make my old excuse
Proving his beauty by succession thine.
This were to be new made when thou art old,
And see thy blood warm when thou feel'st it
cold.*

Quando quaranta Inverni ti accerchieran la fronte,
scavando fonde trincee nel campo della tua bellezza,
l'altera livrea della tua gioventù, ora tanto ammirata,
sarà una veste stracciata senza valore,
e a chi ti chiederà dove si giace tutta la tua bellezza,
e dove il gran tesoro dei tuoi giorni viziosi,
dire nella fossa profonda dei tuoi occhi
sarebbe una vergogna divorante, e lode dissipata.
Quanta più lode varrebbe l'uso della tua bellezza
se potessi rispondere: "Questo bel figlio mio
salderà il mio conto, a discolpa del mio passato",
provando che la bellezza da te l'ha ereditata.
Così rinasceresti quando sei vecchio,
e vedresti caldo il tuo sangue, quando lo senti
freddo.

Un sonetto sorprendente per l'accurata struttura metaforica che si sviluppa nel corso delle tre quartine, per preparare poi surrettiziamente nel distico finale il tranello dell'effetto antifrastico e del doppio senso disorientante. Sul piano dell'organizzazione del messaggio ideologico, invece, il sonetto propone al tu un gioco di incastonamento: dopo un avvio diretto, in cui si rivolge direttamente al tu, l'io mette i suoi interrogativi in bocca alla società tutta e realizza così una strategia dialettica introducendo una terza prospettiva, che smorza il confronto diretto fra la visione dell'io e quella silente, ma evidente, del tu. Una strategia dialettica obliqua, che suona come deresponsabilizzazione e che sembra voler rendere più efficaci i suoi moniti attraverso il pensiero di un terzo ipotetico interlocutore che dà man forte al pensiero dell'io. In tal modo, l'iniziale voce privata dell'io diventa voce sociale, e quella che potrebbe essere un'esortazione amichevole si trasforma in una messa in stato d'accusa; è il quesito "morale" che la società stessa potrà porgli quando, all'improvviso, il tu sarà raggiunto dalla vecchiaia e gli sarà chiesta ragione della sua improduttiva dissolutezza. La strategia messa in atto dal testo, e dall'io poetico, supera poi la soglia del realismo e si fa vero e proprio discorso "terroristico". Nelle prime due quartine (o nell'ottava, se si preferisce, vista l'organizzazione del discorso nel sonetto) il testo esibisce l'immagine minacciosa della vecchiaia nei suoi aspetti più tristi, soprattutto grazie al gioco delle metafore, che potendosi permettere di non rispettare la letteralità del reale, rendono l'immagine del decadimento fisico anche più allarmante, per un tu che si immagina preoccupato preminentemente del proprio aspetto estetico. Ed è su questa preoccupazione che gioca sottilmente il testo. Nella sestina, poi, il testo propone il premio, qualora il tu, sufficientemente spaventato dal quadro di desolazione presentato nell'ottava, si attenga ai consigli dati dall'io. Una proposta di compensazione, dunque,

in cui ciò che è ineluttabile perdere non viene recuperato, ma può essere almeno controbilanciato.

La prima quartina, allora, dispiega davanti al tu il quadro del suo futuro decadimento: gli anni assaliranno la sua bellezza e la snatureranno; la sua giovinezza sarà ridotta a brandelli, e perderà ogni suo pregio. Ma la parafrasi non rende merito alla maestria del *progress* metaforico e all'effetto che ne deriva. Gli anni che avanzano impietosi sono «Winters» (metafora del ciclo stagionale e vegetale); la fronte del tu è un sotteso castello che l'inverno della vecchiaia presto «assedierà», e sul «campo della bellezza» (che è anche il campo nello stemma del nobile destinatario) «scaverà profonde trincee». La metafora militare insistita su cui il testo si sposta dà il senso di una guerra contro il tempo, guerra perduta in partenza, ma resa più dura, se possibile, da quell'immagine dell'inverno che sempre rende più difficile qualsiasi battaglia. Ma le trincee sono anche i metaforici solchi di un campo che corrugano la fronte di un vecchio. In questa metafora *port-manteau*, la letteralità delle rughe sulla fronte del tu è divisa fra la brutalità violenta e distruttiva dell'immagine bellica e la fertilità potenziale dell'aratura¹. Il testo sta dunque indicando subliminalmente la strada virtuale della semina e della fecondità.

Assediata dall'inverno, l'immagine stessa della giovinezza, la sua veste tanto ammirata – «livery» –, che è tutta esteriorità, verrà irrimediabilmente rovinata come un abito lacerato – «tottered² weed» –, privato di qualsiasi pregio. È a questo punto, al quarto verso della prima quartina, che la metafora incontra la sua soglia e attua il suo trapasso: «livery» è un «abito», una «livrea», un «uniforme militare», ed è anche un «seguito» di persone che fanno da corte al nobile, quale è forse il tu del sonetto; ed è un ambiente sociale aristocratico che evocano le immagini del testo, come se questo fosse il linguaggio che il tu più facilmente comprende. Ma *livery* richiama anche il desiderio sessuale, presto morituro, che si pensava avesse sede nel *liver*, nel fegato. L'immagine di *livery* indirizza alla lettura di «tottered weed», un «abito sbrindellato» che segna il declassamento dallo stato sociale elevato a quello basso del popolo indigente; ma «weed» (recuperando l'altro senso di «field», «campo») è anche la «gramigna» avvizzita dall'inverno, come se non fosse un'erba per antonomasia già priva di valore («of small worth held»). A questa lettura *altra* si attiene una versione precedente, forse apocrifia, di questo sonetto, che recita: «Shall be like *rotten* weeds of no worth held»³. Abbandonata la metafora militare si apre una finestra su quella vegetale, dunque. Il soggetto di riferimento, spogliato dei suoi abiti esteriori, della bellezza formale e transeunte della sua livrea, si trova di fronte alla crisi della sua natura mortale, essenziale e caduca come quella di erbaccia senza valore, un'erbaccia che, come la vecchiaia, uccide e sostituisce ogni altra pianta più utile e desiderabile.

La seconda quartina crea un incastonamento drammatico di grande effetto: un

1. La sterilità egoistica di Adone è definita in termini di guerra civile dell'io con sé stesso («civil, home-bred strife») in *Venus and Adonis*, v. 764.

2. *Tottered* è variante di *tattered*, «strappato, lacerato». L'altro significato di *totter*, «barcollare», non sembra qui applicabile.

3. Riportato integralmente in J. Kerrigan, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Penguin, Harmondsworth 1986, p. 444; K. Duncan-Jones, *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare, Arden, London 1997, p. 463.

soggetto virtuale che in futuro potrebbe chiedere al tu, destinatario (virtuale anch'esso) del sonetto, dove sia andata a finire la sua bellezza. E il testo si apre a un interrogativo ambiguamente erotico e menzognero a un tempo: «where all thy beauty lies», che sta per «dove giace (morta) la tua bellezza»; ma anche – dato il successivo «lusty days», «giorni lussuriosi» – «in che letto fa all'amore la tua bellezza»; e forse, coniugando tutti questi significati, «in quali letti hai goduto e ucciso la tua sessualità?». Ma «lies» fa trasparire la menzogna: la bellezza avrà certamente mentito al tu, quando si ritroverà vecchio e povero di bellezza e giovinezza, con un corpo senza grazia, e con occhi «deep sunken», infossati come le ferali trincee di guerra d'apertura. Per ora, tuttavia, le profonde occhiaie mostrano, forse, soltanto la stanchezza per troppo amore – «lusty days» –, un amore che al giudizio della gente sarebbe «vergogna divorante» («all-eating shame»), con pesantissimo significato osceno sotteso, visto che *shame* sta anche, nel linguaggio elisabettiano, per «vergogne», «*pudenda*»). Rimane ben lontana l'ispirazione ovidiana del «Tempus edax rerum»⁴, limitata a descrivere la ciclicità e i guasti del tempo, senza connotazioni di carattere sessuale. La lode senza risparmio poi, «thrifless praise», che è lode ironica di troppe lascive *elargizioni*, censura la sospetta sfrenata attività sessuale del tu.

L'ipotetica domanda che la società potrebbe porre al tu sulla sua dissolutezza riceve qui l'ipotetica risposta, e si sente la voce del tu tentare la sua difesa, ironica e priva di speranza: «*To say within thine own deep sunken eyes / Were an all-eating shame*»; l'ipotetica difesa del tu prosegue poi nella terza quartina: «*How much more praise... / If thou couldst answer this fair child of mine*». Il testo si sta sviluppando come un dialogo fra la società e il tu, un dialogo di cui l'io si è autonomamente registrato, dopo essersi ritirato discreto dietro le quinte.

La terza quartina mette fine a moniti, rimproveri e immagini di rovina, e delinea un panorama di ricchezza per un tu che potrà assicurarsi continuità grazie alla procreazione. Eppure questo quadro di positività morale, in un contesto (potenzialmente) familiare, appare, pur se presentato con entusiasmo, un po' freddo e razionale. Economico e calcolatore, soprattutto. La lode della gente andrebbe all'*uso* della bellezza, «*beauty's use*»⁵, come per un impiego, un investimento, che implicasse anche una ben impiegata *usura*⁶, tanto economica quanto sessuale. Con un gioco di ricicatura all'indietro nei riguardi di «*treasure*» dalla seconda quartina, l'io fa dire al tu: «*This fair child of mine / Shall sum my count*». È la risposta ipotetica all'ipotetica domanda dei versi 5 e 6: «*where all thy beauty lies, / Where all the treasure of thy lusty days*». E, del resto, le immagini evocano l'ideologia del risparmio: la frugalità dell'ambiente contadino («*field*», «*weed*»), in cui il divorare è vergogna («*all-eating shame*»), e la lode è riservata a chi sa consumare con moderazione, con parsimonia («*thrift*»). Ma sarà poi davvero la nascita di un figlio a *saldare il conto* di un padre dissoluto e a provare, come

4. Il «Tempus edax rerum» ovidiano (*Metamorfosi*, xv, 234); vedi *Appendice*.

5. «But gold that's put to use more gold begets» (*Venus and Adonis*, v. 768).

6. Sul linguaggio dell'usura nei sonetti matrimoniali, vedi P. C. Herman, *What's the Use? Or the Problematic of Economy in Shakespeare's Procreation Sonnets* (2000), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 263-83. Era un periodo di transizione per l'usura, «ampiamente praticata e ampiamente criticata» (L. Magnusson, *Non-Dramatic Poetry*, in S. Wells, L. Cowen Orlin (eds.), *Shakespeare: An Oxford Guide*, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 303).

per una verifica contabile o legale («proving»), il diritto di successione («succession») della bellezza, magari solo per garantire una successione patrimoniale? E se tutto fosse, come dice il testo, una «excuse», una *scusa*, un pretesto? E varrebbe questo a *scusare* un passato di sregolatezza? Illudiamoci pure che sia così.

Si corre rapidi al distico finale, per cercare conferma generale e universale di quanto sin qui affermato dal testo, chiudendo a cerchio sull'immagine del rigido inverno della vecchiaia, congiungendo così la minaccia iniziale («When forty Winters») a quella finale («when thou feel'st it cold»). Il distico rassicura: generare significa rinascere; quando si è vecchi, i figli compensano l'imminente morte dei padri, e il loro sangue caldo compensa il tuo sangue che si raffredda. In loro *vedrai* il tuo «blood warm» – dice il testo consolatore – quando *sentirai* che il *tuo* sangue è freddo – precisa il testo, cinico. Ma la sinestesia del *vedere* il sangue *caldo* del figlio è anche una metonimia: come vedere il verme – *worm* – che aspetta nella tomba per nutrirsi del sangue di un cadavere. E ci si ricorda allora dell'immagine plurisignificante che qualche verso prima il testo aveva proposto: «an all-eating shame», la vergogna che tutto inghiotte, nella quale è anche presente la minaccia della *consunzione* della carne che la società imputa alla dissipatezza, ma che il destino e il ciclo della vita vogliono sia opera inevitabile dei vermi nella tomba.

Il sonetto trova il suo equilibrio fonico attorno ai termini *beauty* e *where/were*, che risuonano quattro volte ciascuno nel testo richiamando l'omofonia *wear*, quasi a ricordare che tutto nella bellezza e nella giovinezza della vita è la pura e transeunte apparenza di un abito («livery», «weed») che si indossa e che prima o poi finirà, consunto, a brandelli. Che il tema centrale, pur forse subliminale, del sonetto siano la bellezza e gli interrogativi sulle sue modalità di fruizione e sul suo destino appare indubitabile. La *bellezza*, «beauty», è l'ordito del testo; «where» (ai versi 5 e 6), che chiede *dove* essa sia destinata a finire, ne sembra la trama; il primo «were» («Were an all-eating shame») regge l'ipotesi terribile della vergogna divorante e delle inutili lodi generosamente elargite; il secondo «were» («were to be new made») è il tempo e il modo della possibilità e, insieme, dell'improbabilità della *rinascita* del tu nella continuità.

Il sonetto è inoltre incastonato da un «When» iniziale e da due «when» paralleli nel distico finale, e si chiude così a cerchio, sulla stessa immagine con cui si era aperto («When forty Winters», «when thou art old», «when thou feel'st it cold»), con immagini di declino, di vecchiaia e di morte imminente. Il freddo sembra aver assediato il testo e tutte le illusioni di recupero che il tu possa concepire. Forse anche le illusioni dell'io.

Vi è infine, e merita sottolinearlo, un'ambiguità ulteriore derivante dalla punteggiatura dell'in quarto del 1609. Il v. 10 recita: «If thou couldst answer this fair child of mine» e si ha la sensazione imbarazzante, anche se solo per la durata di un verso, che l'io faccia timidamente capolino dal testo e si rivolga al tu, chiedendogli di rispondere *al proprio figlio*, reso presente dalla mente dell'io stesso. Un'immagine emotivamente incisiva e forte che sembra chiedere conto al tu di un misterioso torto commesso, forse una paternità misconosciuta o un tradimento tardivamente scoperto – «Proving his beauty by succession thine»!

Sonetto 4

*Unthrifty loveliness why dost thou spend,
 Upon thyself thy beauty's legacy?
 Nature's bequest gives nothing but doth lend,
 And being frank she lends to those are free:
 Then beauteous niggard why dost thou abuse,
 The bounteous largess given thee to give?
 Profitless usurer why dost thou use
 So great a sum of sums yet canst not live?
 For having traffic with thyself alone,
 Thou of thyself thy sweet self dost deceive,
 Then how when nature calls thee to be gone,
 What acceptable Audit canst thou leave?
 Thy unused beauty must be tombed with thee,
 Which used lives th'executor to be.*

Prodiga leggiadria, perché mai spendi
 su te soltanto il lascito della tua bellezza?
 Il dono di natura nulla regala che non presti,
 ed essendo generosa presta a chi è liberale;
 così, bell'avaro, perché usi così male
 la munifica abbondanza che ti è data per ridare?
 Usuraio senza profitto, perché usi mai
 tanta somma di somme eppur non sopravvivi?
 Per il traffico che hai con te soltanto,
 l'esser tuo dolce derubi di te stesso,
 e quando ti chiamerà natura al tuo trapasso,
 che plausibile *Bilancio* tu darai?
 La bellezza tua, inusata, con te sarà sepolta,
 che, messa ad uso, sarà il tuo testamento.

Il Sonetto 4 è tutto giocato su una trama metaforica di carattere economico-ereditario, che attraverso la retorica del paradosso e dell'ossimoro mette sotto accusa l'assurdità e la contraddittorietà del comportamento del *fair youth*. La sua struttura è fluida e senza alcuna svolta, come una denuncia che non prevede attenuanti e non ammette replica, una vera arringa che l'io, in veste di pubblica accusa, svolge contro l'egoismo narcisistico del giovane amico.

L'ossimoro con cui si apre il sonetto esprime sin dall'inizio un io diviso fra l'ammirazione e l'amore per il tu e lo sdegno per il suo atteggiamento nei riguardi della vita. La scelta retorica presenta il giovane come una bellezza che ha il difetto di essere sperpero per antonomasia, «Unthrifty loveliness», intento a spendere soltanto per sé «thy beauty's legacy». La bellezza è una ricchezza ricevuta in eredità (da chi ha a sua volta procreato) e, come ogni eredità, è giusto trasmetterla a una discendenza che si ha il dovere di procurarsi¹. Al tu viene richiesto di reimpiegare le sue risorse secondo una logica economica di classe che detta le sue leggi al comportamento umano, per la conservazione e la trasmissione del patrimonio di famiglia.

La domanda retorica dell'io sembra rappresentare l'interrogativo che la società stessa, muta e risentita, pone sulla sterilità del celibato del tu, ed è una domanda che non attende risposta ed è già in sé una condanna, mitigata soltanto dall'affetto di «loveliness», che è grazia esteriore e amabilità insieme. E, tuttavia, prevale la sensazione che la positività del tu sia tutta esteriore. Dentro, invece, egli coltiva lo sperpero autoriflessivo, con egoistica propensione all'autoerotismo.

¹ Kerrigan fa notare l'influenza del poemetto *Hero and Leander* di Marlowe, sia per il tema della necessità di proliferare sia per la metafora dell'avarizia improduttiva che lo sostiene (Kerrigan, *Sonnets*, cit., pp. 175-6).

Ma la bellezza è, in effetti, un dono ricevuto dalla “natura” («Nature’s bequest»), più che da chi ha generato, quindi il non procreare è un torto contro natura, ed è alla natura che si deve rispondere di ciò che essa ha solo prestato e che, prima o poi, chiederà le venga restituito. Il testo sta già anticipando, eufemizzata, la minaccia della morte ineluttabile e, a mostrare le conseguenze dello sperpero vano di bellezza, aggiunge (con accento sulle allitterazioni: «being *frank* she lends to those are *free*») che la natura è generosa solo con chi sa essere generoso. Ma c’è un inganno pronto, argutamente indotto nel testo dalla quasi sinonimia di «frank» e «free»: «free», infatti, indica la generosità e la libertà dalla schiavitù di una sessualità fine a sé stessa, ma aggiunge anche, in contraddittorio, una valenza di licenziosità, di libertà da freni morali inibitori, come se alla generosità voluta dalla natura, per una sessualità finalizzata al procreare, il testo opponesse il desiderio di una sessualità libera che il tu vuole donare ad altri (all’io lirico, ad esempio) piuttosto che a sé stesso o all’obiettivo della proliferazione. La precedente immagine dell’autoerotismo viene così acquisita a un discorso ideologico apparentemente maturo, positivo e altruista, che segue un’etica del vivere secondo natura; ma l’io ha già proposto surrettiziamente al tu un’altra possibilità, una terza via, quella dell’amore fra l’io e il tu.

L’io prosegue con la sua tattica di contemporanee accuse e lusinghe, attraverso la retorica dell’ossimoro: l’«Unthrifty loveliness» di apertura si conferma, con una semplice inversione grammaticale, nel «beauteous niggard» che, avendo sperperato solo per sé, di fatto si trasforma in un “avaro” che ha solo la ventura di essere bello, e tutto accumulato senza motivo. Il testo ha invertito il senso delle proprie offese, e, mentre offende il tu, lo accusa di offendere («abuse») e, insieme, di “usare impropriamente” ciò che gli è stato consegnato dalla natura. Ma «abuse» passa anche l’idea dell’abuso sessuale, e dà seguito così alla metafora dell’uso improprio della sessualità, includendo nel suo denso campo semantico anche l’*avarizia* del precedente «niggard». La colpa che l’io imputa al tu appare anche più grave, dato che la natura gli ha dimostrato una “munifica prodigalità” («bounteous largess») tutta disinteressata, mirata solo a garantire la trasmissione della bellezza. Il giovane e la natura sembrano accostati dall’effetto fonico *beauteous/bounteous*, ma non certamente dai loro rispettivi significati, l’uno tutto esteriore, l’altro descrittivo di un atteggiamento interiore. E i due termini, ingannevolmente simili sul piano fonico, introducono invece il contrasto stridente fra «niggard» e «largesse». E il contrasto prosegue, al verso successivo, quando al «bounteous largess», riferito alla natura, il testo contrappone «Profitless usurer» che definisce il tu come un usuraio incapace di mettere a frutto ciò che ha accumulato. La denuncia dell’io si fa man mano più forte e rinuncia alla strategia delle lusinghe: «Profitless usurer» è, nella terza domanda retorica, un insulto che non consente difesa; l’usuraio potrebbe anche essere utile a sé stesso, e invece, per pura avidità coniugata all’avarizia, egli accumula solo per accumulare, e conserva e *usa* solo per sé. Tanta abbondanza non darà al tu né mantenimento (della bellezza) né una vita oltre la vita. Egli non sopravvivrà a sé stesso in alcun modo. Il testo è così passato dall’idea *naturale* del dono (ricevuto e ritrasmeso) all’idea economica *culturale* dell’uso (acquisizione, accumulo, impiego, spesa, investimento) che si fa, o si dovrebbe fare («abuse»-«use»), di ciò che si è ricevuto. E l’avarizia si trasforma paradossalmente in spreco vergognoso del patrimonio che si possiede.

La terza quartina incalza ancora il tu e porta l'affondo, con un'ulteriore accusa di sessualità autoriflessiva, ancora mimetizzata da un'immagine commerciale («having *traffic with thyself alone*»), immagine chiarissima, visto che “fare affari con sé stessi” è un'idea inconcepibile sul piano commerciale. Come per riprodurre ricchezza bisogna fare affari con gli altri così per proliferare ci si deve dare ad altri. Il tu invece si defrauda («*deceive*») di ciò che sarebbe suo, e si autoinganna. Non pago degli impropri che sta rivolgendo al giovane, l'io rincara la dose incapace di contenersi. Consapevole, tuttavia, che i rimproveri non avranno presa sul *fair youth*, riprende lo spauracchio della natura che non avrà pietà, e lo fa con il vocabolario dell'economia: verrà la morte e pretenderà una “verifica contabile” («*Audit*») dell'impiego che egli avrà fatto di quanto ricevuto in dono, e lui non potrà dimostrare di averlo messo a frutto, né per sé né per gli altri. Ma la sintassi abbandona il testo: «Then how...» non ha seguito, e la domanda viene ripresa al verso successivo da «What acceptable *Audit*»; l'anacolo sembra riprodurre l'animo di un locutore tanto impegnato emotivamente da non essere più in controllo dei nessi logici del proprio discorso.

Il testo, apparentemente, sta spingendo il tu a riconoscere i valori della continuità della vita, eppure, lo sta anche precipitando, gradualmente, verso la morte: «Nature's bequest gives nothing but doth lend», «thou... / ...canst not live», «when nature calls thee to be gone», «canst thou leave». Non sorprende, allora, che il distico presenti, e rappresenti, il sepolcro della bellezza «unused», non impiegata secondo le aspettative (finora deluse) della natura. Con «Thy unused beauty must be *tomed with thee*» il testo fa uscire di metafora l'io, con un'immagine minacciosa e macabra. Rimane solo la speranza dell'ultimo verso, consolante, possibilistico, illusorio, che promette sopravvivenza a una bellezza “usata”, a una bellezza cioè il cui uso sia *fecondo*. L'immagine dell'uso e dell'usura rivela qui la sua duplicità: è positivo se intelligente e *utile*, è negativo se infruttuoso, «*Profitless*». Ma «used» è anche ciò che è stato “consumato” e non è più utilizzabile, come la vita – e la sua bellezza – dopo la morte. A confermare il gusto amaro dell'ultimo verso e la sua dubbia positività concorre l'immagine della bellezza usata come “esecutore testamentario” della bellezza presente; «*executor*» riecheggia, infatti, il senso di *executioner*, il carnefice, offrendo un'ultima immagine di morte², l'esecuzione di una pena capitale per la quale non esiste alcuna possibilità di commutazione, né alcuna consolazione. *Execute*, etimo comune dei due termini, richiama, da un lato, l'idea del portare a compimento (la bellezza e la vita, ma anche il sonetto stesso), dall'altro, la punizione, che attende inesorabile chi si ribelli al corso della natura, ma, paradossalmente, anche chi *non* vi si ribelli, dato che la morte è meta comune. Dunque, un ultimo monito al tu a scegliere la strada dell'immortalità mediata, e, insieme, un ultimo segno di realistica consapevolezza del destino ultimo della bellezza. La promessa di eternità garantita dalla discendenza è chiaramente una pia illusione, vera soltanto sul piano metaforico e metafisico, falsa su quello letterale e fenomenico. In almeno uno di questi sensi, il carnefice (*executioner*) dell'illusione è il testo stesso del sonetto.

2. *Executioner* entra nell'uso in epoca elisabettiana. Shakespeare lo usa in *2 Henry VI* (III.i.276), ma usa anche *executor* con lo stesso senso in *Henry V* (I.ii.203).

SONETTO 4

33

La metafora estesa su cui si struttura il testo pone a modello della continuità generazionale i meccanismi dell'economia, come se l'io sapesse che il tu è ben sensibile alle dinamiche economiche che governano la società e il mondo. E non si può non notare come questa sia una ironica inversione di valori da parte del testo, laddove ci si aspetterebbe che a fare da modello al comportamento umano fossero la natura e le sue dinamiche di preservazione della vita, anziché la cultura economica sulla base della quale riprodurre le ricchezze materiali. L'umanità appare definita dal linguaggio, e dai valori, del mercato³.

3. Herman, *What's the Use?*, cit., p. 264.

Sonetto 9

*Is it for fear to wet a widow's eye,
That thou consum'st thyself in single life?
Ah, if thou issueless shalt hap to die,
The world will wail thee like a makeless wife,
The world will be thy widow and still weep,
That thou no form of thee hast left behind,
When every private widow well may keep,
By children's eyes, her husband's shape in mind:
Look what an unthrift in the world doth spend
Shifts but his place, for still the world enjoys it
But beauty's waste hath in the world an end,
And kept unused the user so destroys it:
No love toward others in that bosom sits
That on himself such murd'rous shame commits.*

È forse per non bagnar occhi di vedova
che ti consumi in vita solitaria?
Ah, se t'accade di morir senza prole,
il mondo ti piangerà qual moglie senza sposo,
il mondo sarà la vedova che sempre piangerà,
perché forma di te dietro non hai lasciato,
mentre qualsiasi vedova può bene ricordare,
negli occhi dei figli, il semblante del marito.
Vedi, ciò che uno sprecone spende nel mondo
cambia solo di posto, e il mondo ancor lo gode,
ma lo spreco di bellezza, al mondo, ha la sua fine,
e, non usata, chi l'usa la distrugge.
Non c'è amore per gli altri in petto a chi
tanto vizio assassino su di sé commette.

Ancora un sonetto matrimoniale, in cui l'io raccomanda al tu di dare continuità alla sua vita e alla sua generazione. Un sonetto in cui domina il senso della realizzazione mancata, della consunzione derivante dal cattivo uso e dallo spreco. Il senso dell'assenza e della perdita è veicolato senza posa dal testo: «issueless», «makeless wife», «widow», «no form», «private widow», «waste», «No love». Per contro, ogni azione è un'azione che distrugge, annulla e spreca: «consum'st», «unthrift», «spend», «unused», «the user so destroys it».

Ironica sin dall'inizio la strategia del testo. Una voce poetica assume un atteggiamento che rasenta il sardonico e mette in crisi la credibilità del tu, ancor prima che questi abbia possibilità di esprimersi, o di difendersi. L'io sembra leggere nel pensiero del tu ed esprimerne retoricamente i pensieri per smontarne a priori ogni strategia di difesa e attaccarne senza esitazione egoismo e indifferenza. La chiusa finale acquista, poi, il tono di una sentenza definitiva e inappellabile. Anche in questo sonetto l'io si presenta nel suo ruolo di regista, e muove i personaggi della sua scena (come per un teatrino di marionette più che per un dramma shakespeariano) facendoli interagire per ricavare poi il suo significato ultimo. I personaggi sono il tu, naturalmente, e la società, che sembra di sentire mentre esprime il suo giudizio, quasi un pettegolezzo, sul tu: «The world will wail thee like a *makeless wife*».

Il testo si struttura su un percorso di rimprovero-monito-sentenza. Sin dal primo verso, un io graffiante e beffardo si rivolge al tu insinuando il sospetto che sia per il «timore di far piangere una vedova / che ti consumi nel celibato». Un'espressione *bathetica*, visto che il primo verso suona serio, ed è il secondo a esibire invece la carica ironica *in caduta*. Si diparte da qui una struttura non singolare, ma ben congegnata. La prima quartina lamenta la sterilità e l'egoismo del tu, il quale rischia di morire senza prole e sarà pianto dal mondo intero come fa una moglie quando perde il

marito. Una «makeless wife» che è una moglie/donna senza il suo compagno, ma anche una moglie “senza il suo *pari*”, con apparente riferimento a nobili natali. Qui, sorge una prima ambiguità fra la funzione soggettiva e oggettiva del «makeless wife», che suona riferito al mondo rimasto vedovo del tu, ma può anche essere riferito al tu, rimasto vedova di un compagno mancato; ci sarebbe spazio, dunque, per una lettura che chiama anche in causa l'omosessualità del tu, o, comunque, il suo rifiutarsi a un rapporto riproduttivo.

La seconda quartina chiarisce il dubbio interpretativo, e insiste sul messaggio, trasferendo lo stato di vedovanza al mondo intero (la società): sarà il mondo la tua vedova, e “piangerà” l'egoismo del tu (anche se fosse vero che non si sposa per non far piangere una vedova). Il tu non lascerà forma di sé, mentre anche una semplice, comune («private») moglie può vedere l'immagine del marito morto negli occhi del figlio. Ma *private* ricorda la “privazione”¹ della vedova, senza marito e senza sesso; e «husband's shape», la “forma del marito” vista attraverso gli occhi dei figli, rinvia sì all'idea neoplatonica dell'anima («mind») a cui gli occhi («eyes») fanno da finestra, ma allude anche a ciò che la vedova può richiamare alla mente guardando il figlio: il sesso perduto del marito defunto; tale era infatti, in epoca elisabettiana, il significato osceno di *shape*, a cui più volte Shakespeare fa ricorso altrove².

A generalizzare ulteriormente l'argomento dello sperpero è la terza quartina, che, con tono sentenzioso, invita il tu all'osservazione e alla riflessione: ciò che uno sperperatore spende/sciupa/dilapida, il mondo continua a goderselo, perché passa di mano; ma lo “spreco di bellezza” ha una fine (benché forse abbia anche un ironico *fine*), e se non la si usa la si distrugge. Il testo ritorna così, inaspettatamente, a un'immagine del secondo verso «consum'st thyself», rivolta al tu che “si consuma” (magari anche in atti di amore solitario); ora il tu è assimilato a un dilapidatore («unthrift») che dissipa («waste») la bellezza, la quale, non usata, viene distrutta da chi la usa, «the user». La contraddizione, a questo punto, appare palese, malgrado il testo si sia dato da fare per mimetizzarla nell'insegnamento generalizzato e universale. Come si può concepire una bellezza *non usata* e, allo stesso tempo, riconoscere che vi sia qualcuno che *la usa*? L'immagine dell'*uso* di bellezza fa naturalmente interagire i sensi di “impiego”, “investimento” e “usura”. Procreare è certamente un investimento, mentre *usare* l'amore per fini egoistici è certamente una sorta di usura, un guadagno non meritato, immorale, magari anche antisociale. Si inserisce in questa combinazione di significati la concezione elisabettiana dell'usura, stigmatizzata come atto contro natura e, al tempo stesso, regolamentata in quanto necessaria. In conclusione, la bellezza è non usata quando non è in funzione di un fruitore *esterno* all'io; e chi la usa la sta usando solo a beneficio di sé stesso, in un atto di autoerotismo. Ma il testo è un traditore, e tutta questa lettura si fonda su un malinteso sintattico, perché l'uso non è in effetti riferito alla bellezza, bensì al suo *spreco*, «beauty's waste». Dunque, «kept unused» è “lo spreco non usato, distrutto” da chi *dovrebbe* usarlo; sembra così che il testo stia invitando il tu all'uso dello spreco.

1. Dall'etimo latino *privatus* (Booth, *Sonnets*, cit., p. 147).

2. Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., p. 236.

Il testo comincia a complicarsi, e viene pian piano alla luce il suo *subtext*. Si è di fronte a un'immagine di amore egoistico, in quanto privato del fine di procreare e solitario. Fortissima e inequivocabile, allora, è l'immagine che si recupera dal secondo verso: «thou consum'st thyself in single life», dove il tu è accusato di logorarsi nella solitudine, in una combinazione di riferimenti alla vita che si consuma e alla sessualità che logora, come si credeva in epoca elisabettiana³. Forse anche a questo si lega la metafora dell'atto sessuale come morte. Così, malgrado quel «die» ambiguamente osceno⁴ del terzo verso, per un amplesso privo di discendenza, si conferma nitida l'immagine dello sciupone, «unthrift», e del maluso che egli fa della propria solitudine. Se ciò non bastasse, giunge il distico finale a dare sottile conferma di un amore rivolto solo a sé stessi. Il significato generico riferito al profondo egoismo del tu non esclude quello più personalizzato e mirato riferito alla sua prassi sessuale. È la zampata finale: «No love toward others in that bosom sits / That on himself such murd'rous shame commits». La «vergogna assassina», agita su sé stessi, nasconde dietro la retorica dell'ipallage un «vergognoso assassino», che altro non sembra essere che quello dello «spargere il seme invano» – «in that bosom», come sembra aggiungere il testo ambiguamente –, rinviando il pensiero a quello che per secoli, pur erroneamente, è stato letto, sulla base del testo biblico, come un atto onanistico (Genesi 38, 8-10).

Alla fine, osservando l'insistenza e la centralità tematica dei termini in «w» – *wet*, *widow* (3 volte), *world* (5 volte), *wail*, *weep*, *waste*, e, d'altro canto, il peso fonico delle due affermazioni successive «The world **will wail**» e «The world **will** be thy **widow** and still **weep**», si è colti dalla tentazione di pensare che al centro del sonetto sia proprio l'immagine del «waste», lo spreco assoluto ed estremo del piacere solitario, oltre che della bellezza e della vita che se ne vanno⁵.

Ritornano alla mente le immagini del Sonetto 4 («Unthrifty loveliness, why dost thou spend / Upon thyself thy beauty's legacy?», «Profitless usurer», «having traffic with thyself alone») e del Sonetto 6, dove il testo censura la «forbidden usury» che si autodistrugge («self-killed») nell'autoerotismo. E quando l'io invita il tu a non interstardirsi nell'egoismo, «Be not self-willed», è un'altra immagine di autoerotismo a far capolino nel testo, richiamando l'accezione sessuale del *will* elisabettiano: «desiderio», «organo sessuale» (sia maschile che femminile).

Prima di lasciare il sonetto, si è tuttavia assaliti da un ultimo dubbio sulla sua ambiguità in relazione a due versi, in particolare: «Look what an unthrift in the world doth spend / Shifts but his place, for still the world enjoys it». Sembra che dietro la disapprovazione per l'autoerotismo si nasconda un'ironica spinta non solo, e forse non tanto, alla procreazione quanto alla sessualità *tout court*. Non si tratta del puro piacere finalizzato a dare continuità alla specie, ma di un piacere libero, privo di freni e senza limiti, uno sperpero di piacere sovrabbondante, «unthrift», appunto, un piacere che il mondo si godrà con gioia.

Il successivo Sonetto 10 ha un attacco strettamente legato al senso e all'ambiguità

3. Scrive John Donne in *Farewell to Love (Songs and Sonets)*: «Since each such act, they say, / Diminisheth the length of life a day».

4. Nel linguaggio elisabettiano *to die* alludeva all'esperienza dell'orgasmo.

5. Il testo insiste sulle assonanze e consonanze delle «w», «u», «v» (Vendler, *The Art*, cit., pp. 84-5).

di tutto ciò. «For shame deny that thou bear'st love to any / Who for thyself art so unprovident». L'io chiede al tu di negare (anche a costo di mentire, forse!) di amare chicchessia, visto che lui è così improvvido nei riguardi di sé stesso. Di nuovo si ha la sensazione che l'io stia rimproverando al tu l'egoismo di un piacere vissuto in solitudine: poco a che fare con la generazione e la continuità. Ma il testo non permette mai un significato univoco. I diversi significati possibili di «For shame», infatti, dicono: “vergognati”, “dovresti vergognarti di affermarlo”; “negalo per un senso di vergogna”; ma il richiamo forte è a quel «murd'rous shame» del sonetto precedente, la *vergogna omicida* dell'autoerotismo. E allora, «For shame», ricordando l'accezione intima di *vergogne*, si fa leggere: “Nega che tu ami chicchessia soltanto per le [sue] vergogne”.

Si rimane dunque con due opposizioni *ideologiche* coesistenti: “non amare un tu senza procreare” e “non fare l'amore con te stesso, ma ama un tu”. Due messaggi ben diversi, abilmente e inestricabilmente intrecciati, con i quali il lettore è costretto a procedere nel suo cammino interpretativo sempre più ricco di senso e di ambiguità.

Sonetto 12

*When I do count the clock that tells the time,
 And see the brave day sunk in hideous night,
 When I behold the violet past prime,
 And sable curls all silvered o'er with white:
 When lofty trees I see barren of leaves,
 Which erst from heat did canopy the herd
 And Summer's green all girded up in sheaves
 Borne on the bier with white and bristly beard:
 Then of thy beauty do I question make
 That thou among the wastes of time must go,
 Since sweets and beauties do themselves forsake,
 And die as fast as they see others grow,
 And nothing 'gainst Time's scythe can make
 defence
 Save breed to brave him, when he takes thee hence.*

Quando conto l'orologio che dà l'ora,
 e vedo il giorno ardito affondato in notte odiosa,
 quando guardo la viola non più in rigoglio,
 e riccioli neri di bianco tutti argentati,
 quando alberi alti vedo nudi di foglie,
 che un dì dal calore al gregge davan riparo,
 e il verde dell'Estate tutto cinto in fascine
 portato sulla bara con barba ispida e bianca,
 allor sulla bellezza tua pongo un quesito
 che fra i guasti del tempo devi andare,
 visto che ogni grazia e bellezza si ritrae,
 e svelta muore come ne vede altre fiorire;
 e nulla dalla falce del Tempo può salvare
 se non prole a sfidarlo, quando da qui ti
 strappa.

Questo è uno dei rari sonetti che consentono un diretto collegamento storico, nel caso specifico, all'epoca di diffusione dell'orologio. Ed era Ginevra un centro famoso dove i *dissenters*, molti fra loro orologiai in fuga dai paesi della Controriforma (fra i quali l'Italia), avevano stabilito la loro sede. Il loro impegno pragmatico in quest'opera di controllo "meccanizzato" del tempo ben si confaceva con il loro impegno nelle opere e nella prassi come garanzia per la redenzione dell'uomo.

Un sonetto che come pochi altri visita l'ossessione del tempo che passa inesorabile e il timore che la morte sia, senza un atto di procreazione, una morte senza appello. L'organizzazione del testo, che inizia proprio con un riferimento all'orologio, è quella di una struttura a clessidra. Dal generale delle prime due quartine, che si diffondono in immagini dedicate agli effetti disastrosi del tempo sulla natura e sulle cose, si passa al particolare della terza quartina, che si apre con il tu per porre l'interrogativo sulla sua sorte nel contesto di tanta distruzione. In due rapidi versi, il testo decreta, per analogia, che anche il tu farà parte dello sfacelo prodotto dal tempo. E il distico finale ritorna alla prospettiva iniziale di questa clessidra strutturale, riportando il discorso alla più ampia sentenza generale che dichiara l'impossibilità di resistere alla furia distruttiva del tempo, salvo procreare. L'iniziale procedimento di deduzione è apparente, in quanto l'io fa propria l'esperienza della conoscenza acquisendola induttivamente attraverso singoli esempi di sfacelo; poi, dai tanti particolari (lasciata implicita la verità generale della caducità di ogni cosa) l'io, per analogia, sposta l'immaginazione alla *verità* del tu. Ferale la conclusione del sonetto, «when he takes thee hence», che sembra portarsi via il tu in senso letterale. La clessidra del testo ha dunque inglobato il tu nel suo vortice e lo ha inghiottito, rendendolo indistinguibile da ogni altra realtà stritolata e consumata nel percorso inarrestabile del tempo.

Per raggiungere il suo effetto, il sonetto si serve di chiare metafore naturali, affermando, di fatto, come alla morte della natura si conformi anche la morte dell'uomo. In effetti, i termini usati dal testo sono ambigui e si adattano sia alla natura vegetale che a quella umana: il giorno è "coraggioso" come un uomo, «brave», nel suo *splendore*; la viola appassita ha perduto la sua *giovinanza*, «prime», che è la sua "primavera"; e i capelli umani, a loro volta, «sable curls all silvered o'er with white», sembrano foglie arricciate, annerite dalla morte, ricoperte di neve; e i «lofty trees... barren of leaves», alberi "spogli", "sterili", che un tempo «from heat did canopy the herd», davano sensibilissimo riparo al gregge¹; e le spighe «girded up in sheaves», come umanità cinta alla vita, distesa sul carro della morte con la corta, "ispida barba" («bristly beard») cresciuta dopo la morte. Il raccordo metaforico così esteso non rende facile pensare a una diversità di destino fra uomo e pianta. La vita umana, allora, può partecipare della rinascita della natura se solo provvede a dotarsi di continuità attraverso la prole.

Il sonetto come *orologio dell'esistenza* contiene e misura nelle immagini della natura il passare del tempo: il giorno che muore nella notte (metafora del ciclo circadiano), la violetta che appassisce con la fine della primavera (metafora del ciclo della vegetazione), i capelli neri che imbiancano (metafora del ciclo della vita umana), gli alberi che perdono le foglie e non danno più riparo alle greggi (metafora mista che collega il ciclo della natura vegetale all'immagine animale delle greggi e a quella, implicita, dell'uomo che le accudisce; e l'immagine dell'albero che perde le foglie come fosse un uomo che perde i capelli), il grano, o l'orzo, mietuti e raccolti in fascine, come fossero umanità trasportata su un feretro all'ultimo riposo. Proprio quest'ultima immagine, che ripropone il nesso figurato con il ciclo della vegetazione, chiude il cerchio delle metafore, accomuna l'uomo (il tu egoista che non vuole procreare) e la natura vegetale, sulla scorta del XV Libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, che descrive l'eterna mutevolezza di ogni cosa di natura, vegetale o umana. Nel sonetto, il termine di collegamento fra queste è la bara su cui la mietitura viene trasportata (in festosa processione) al suo funerale, «Borne on the bier with white and bristly beard»; un "catafalco" – che è una barella, una lettiga, un carro – sulla quale sono portate cose che hanno barba bianca e ispida – si tratti di spighe mietute o di uomini passati a miglior vita. I riti della mietitura, immagine festosa e di abbondanza di un momento che è morte per la natura, ma vita per l'uomo, si coniugano, e si scontrano, con l'immagine univoca di un feretro che è soltanto, per l'uomo, segno di morte e fine del ciclo.

E, come se ciò non bastasse, il testo prepara la sua sorpresa linguistica, il suo scherzo macabro, contrapponendo il suo contro-senso al testo superficiale: la vegetazione "portata sul carro/bara" («Borne on the bier») appare, insieme, "nata sulla bara". Una sorta di ossimoro metaforico che sembra affermare la continuità della vita, e allo stesso tempo la sua brevità, la predestinazione alla morte: una nascita a cavallo della morte. «They give birth astride of a grave», come dirà il personaggio di Beckett in *Waiting for Godot*. Ma già Shakespeare ha visitato l'ambiguità di questa immagine in *Hamlet*:

1. Vendler sottolinea la sensibilità tutta *umana* degli alberi per il gregge (Vendler, *The Art*, cit., p. 98).

Oph. (sings)

They bore him barefaced on the bier,
 Hey non nony, nony, hey nony,
 And on his grave rained many a tear²–

La strategia del testo è sottile: l'io si pone sin dal primo verso come soggetto e osservatore delle cose di natura: il giorno, la viola, i capelli, gli alberi, le fascine, e il carro che è bara; e il carro/bara, associando natura vegetale e natura umana, rende consapevole l'io della caducità della bellezza e dell'esistenza stessa. L'illusione che la falce sia ancora un'immagine del campo metaforico vegetazionale non dura neanche un attimo: è solo il simbolo del tempo che tutto annienta³.

La vita è una rovina anticipata, il tempo distrugge e spreca, e presenta solo panorami di devastazione, «thou among the wastes of time must go». La carica semantica di *waste* è davvero inesauribile: “deserto”, “spreco”, “desolazione”, “guasto”, “devastazione”; le ultime due accezioni, in particolare, con legami etimologici strettissimi. L'immagine degli effetti del tempo sulla natura e sull'uomo è efficacemente visiva. Il destino dell'uomo è di finire fra i rifiuti, dimenticato come la luce del giorno oscurata dalla «hideous night».

Le contraddizioni nel testo sono studiate e palesi. Qualsiasi raffronto fra il ciclo della natura e quello della vita è destinato ad apparire falso e solo parzialmente calzante. La falce che miete le messi taglia ciò che ricrescerà; la falce metaforica del Tempo che spezza la vita umana lo fa, sul piano naturale, con effetto definitivo. Il testo fa del suo meglio per intrigarci nel labirinto delle sue immagini, soprattutto attraverso termini allitteranti in “b”, “br” e “b...r” che sembrano riassumere i temi centrali del discorso testuale, la procreazione e la nascita (*birth*), «breed», «borne», la sterilità, la vecchiaia e la morte, «barren», «bristly beard», «bier», la trasmissione della bellezza, «beauty», «beauties», il coraggio della sfida alla morte, «brave» (due volte). E la quasi omofonia fra «bier» e «beard» fa cadere nel campo semantico della falce del Tempo tanto la bara quanto la “barba” delle messi e dell'uomo.

Il tessuto stesso di questo sonetto sembra inscenare una lotta con il tempo, una lotta fra la vita e la morte, fra la tensione alla distruzione e la voglia di sopravvivenza dell'uomo e del testo. Lo si coglie sin dall'esordio, in quell'immagine attualizzata del tempo: l'orologio su cui l'io osserva e calcola il passaggio dell'uomo e delle cose attraverso la vita. Il testo inizia in forma attiva: il poeta osserva sull'orologio lo *spazio* del tempo che procede. La cadenza meccanica, ritmata, del primo verso, con le sue allitterazioni – «When I do count **the clock that tells the time**» – fa sentire letteralmente, da un lato, l'azione del tempo che passa segnato dall'orologio, il suo ticchettio; una cadenza che ritrae l'io (interno al testo e sullo stesso piano del ticchettio) esposto all'azione del tempo. Eppure, si produce la suggestione che l'io, che osserva dall'esterno

2. “Lo portarono/generarono a viso nudo sulla bara / Hey non nony, nony, hey nony, / e sulla sua tomba piovvero molte lacrime” (*Hamlet*, IV.v.165-7).

3. Krieger mostra lo sviluppo per associazione delle metafore nel sonetto shakespeariano (M. Krieger, *The Innocent Insinuation of Wit: The Strategy of Language in Shakespeare's Sonnets*, in Id., *The Play and Place of Criticism*, The Johns Hopkins University, Baltimore 1967, pp. 19-36).

l'azione del tempo, ne sia estraneo e la possa controllare. *Tell* significa “contare”, ma anche “informare” – come se il tempo ricevesse informazioni dall’orologio –, e “ordinare”, come se l’orologio potesse dare istruzioni di comportamento al tempo. L’immagine inserisce già qui la figura umana nel ciclo della natura, la collega alla corsa inesorabile del tempo, cosicché la corrispondenza sia garanzia di continuità. L’io che osserva l’orologio sembra porsi al di fuori dell’effetto del tempo, che agisce sì sulla natura, e magari anche sul tu che deve procreare, ma non sull’io poetico che se ne sta a osservare gli effetti di distruzione descritti nel testo. L’unica illusione di libertà che rimane all’io, l’unica sua possibile fuga dalla prevaricazione autoritaria del tempo, sta nel pensare il tempo spazializzato nella forma dell’orologio, che è sì metafora concreta di un potere che non ammette resistenza, ma anche l’oggetto che, creato dall’uomo, dà all’uomo l’illusione di poter controllare il tempo, e magari fermarlo. Un tempo su cui prendersi almeno una rivincita linguistica, un giudizio tranciante: «the wastes of time», i “guasti” del tempo, sono forse anche gli “sprechi” e le inutilità del tempo, un tempo sprecone, almeno quanto l’uomo, di tanta bellezza, di tanta natura e di tanta umanità.

A consentire una verifica di quanto di ironico vi sia o non vi sia nel testo contribuisce l’organizzazione del sonetto. Il sonetto parla del tempo e, insieme, si svolge su una tessitura linguistica *temporale* che inizia significativamente con «When», ripreso poi in anafora altre due volte, la seconda delle quali per reggere un’intera quartina. La terza quartina, poi, introduce un altro indicatore temporale, «Then». Il testo sta costruendo un percorso cronologico che va dalla vita (l’io che guarda l’orologio) alla morte della natura, e dell’uomo. E la morte, afferma, può essere compensata, sfidata e sconfitta, soltanto da una nuova generazione, «And *die* as fast as they see others grow». Il testo si esprime sempre *tongue in cheek*, poiché, se con *die* esso allude all’atto sessuale, allora con *grow* esso rischia di richiamare un’erezione, come a sorridere della fugacità delle azioni umane e dei loro effetti. La vita e ogni nostro sforzo, piacere o impresa, non durano che un attimo. Alla fine, ad avere l’ultima parola, anche sul piano linguistico, sembra essere ancora una volta, come ogni volta, la morte «when he takes thee hence»: il tu è tolto alla vita, ma anche alla poesia. Tutto finisce qui, nulla rimane. Eppure no, afferma il testo, qualcosa sopravvive al tu, ed è la bellezza di quel «hence», anonimo e discreto, che è la poesia.

Sonetto 15

*When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the Stars in secret influence comment.
When I perceive that men as plants increase,
Cheered and checked even by the self-same sky:
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory.
Then the conceit of this inconstant stay,
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful time debateth with decay
To change your day of youth to sullied night,
And all in war with Time for love of you
As he takes from you, I engraft you new.*

Quando rifletto che tutto quel che cresce
resta perfetto solo un breve istante,
che questo grande palco presenta solo apparenze
che le Stelle commentano con influssi segreti;
quando vedo che l'uomo come pianta cresce,
con plausi e fischi che vengono dal cielo,
vanta la giovane linfa, e in vetta cala,
e logora in oblio il suo stato spavaldo:
allora il pensiero di questo stare incostante
vi fa ai miei occhi straricco di gioventù,
quando il tempo che guasta dibatte col declino
per far del vostro giorno di gioventù sudicia notte;
e in guerra contro il Tempo per amor vostro,
mentre da voi lui prende, io vi reinnesto nuovo.

Il Sonetto 15, inserito nel gruppo di sonetti centrati sulla tematica dell'*increase*, affronta per la prima volta un tema di carattere metatestuale, autoriflessivo, quello del potere immortalante della poesia. L'io si rende conto dell'impossibilità di convincere il tu a generare un figlio e, riconosciuta la vanità del proprio sforzo, cambia tattica: se proprio il tu non vorrà consegnarsi alla posterità mediante procreazione, sarà l'io a garantirgli immortalità con i suoi versi. La poesia dichiara il proprio valore e mette al centro del testo sé stessa anziché il tanto amato tu¹. E già questa sarebbe una lettura "altra" del sonetto. Ma uno dei sospetti indotti dai *Sonetti* è che tutti abbiano alla loro base una splendida strategia autoriflessiva.

Di indiscutibile valore poetico per il complesso gioco di metafore che realizza, il sonetto si apre al doppio senso, senza frapporre troppa difficoltà al riconoscimento della sua natura ambigua. La struttura del testo si sviluppa attraverso una premessa di due quartine, in cui l'io considera l'inevitabile mutabilità e caducità delle cose della vita, si tratti di natura vegetale o di natura umana, e considera la finzione delle cose terrene, che il cielo sembra osservare con un sorriso sulle labbra. Il destino dell'uomo non è diverso dal destino della natura vegetale, e la durata della memoria che ne rimane è altrettanto insignificante. L'io giunge alle sue considerazioni attraverso l'osservazione dei particolari, per ricavarne, ancora una volta implicita, la caducità del tutto, e di conseguenza, nella terza quartina, la caducità del tu. Ma la considerazione della brevità della vita gli ha fatto acquisire nuova consapevolezza del valore del tu e della sua giovinezza, a dispetto del decadimento che lo assedia e che lo spegnerà. Il distico, come in un moto di ribellione, porta la soluzione all'angoscia del

1. Un primo riferimento al potere "riproduttivo" della poesia compare al Sonetto 11: «...carved thee for her seal, and meant thereby, / Thou shouldst print more, not let that copy die».

transeunte: l'io si erge a combattere il tempo per eternare il tu con la propria poesia e, nel sottrarsi così al tempo, si sottrae anche alla conclusione necessaria del procedimento deduttivo (che avrebbe richiesto la morte del tu).

La metafora strutturale che sostiene il sonetto è legata innanzitutto, come si è detto, al mondo della natura vegetale, anche se incessantemente e inestricabilmente connessa al percorso e al destino dell'esistenza umana. La meditazione dell'io, che apre il sonetto, riguarda proprio la realtà che si sviluppa, «grows», e che, per natura, è destinata a durare pochissimo – «Holds in perfection but a little moment» (e l'imperfezione sembra realizzata dal verso stesso che anziché dieci sillabe ne ha undici, con *feminine ending*). All'immagine di una natura effimera l'io accosta la consapevolezza della realtà fittizia dell'esistenza, della sua natura *teatrale*, «this huge stage presenteth nought but shows». La vita è un *palcoscenico* in cui si recita e si mette in mostra la *commedia* della vita, come aveva scritto Shakespeare, che è divisa in diverse età, come un testo teatrale è diviso in diversi atti:

All the world's a stage,
And all the men and women, merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages².

Tanto è teatrale la nostra esistenza che le stesse stelle, gli astri che esercitano la loro "influenza" sulla natura umana e vegetale, sono come gli spettatori che a teatro assistono e "commentano" l'azione teatrale che si svolge sotto i loro occhi. Il testo sembra visualizzare la piccola balconata in alto, sul retro dei palcoscenici elisabettiani, dove sedevano i musicanti o i nobili che, assistendo allo spettacolo, diventavano essi stessi spettacolo per la gente comune. E le stelle sono quelle che decoravano il soffitto («heavens») del palcoscenico al Globe.

La seconda quartina associa lo sviluppo dell'uomo alla crescita delle piante, come aveva già fatto con il «lofty trees» del Sonetto 12; ma mentre lì il testo era ricorso a un accostamento metaforico, realizzato cioè con una tecnica retorica mimetizzata, qui l'io si avvale di una similitudine, ammettendo chiara consapevolezza del destino che lega uomini e piante, conscio tuttavia, come si vedrà, della superiore potenzialità di vita di cui sono dotate le piante.

Ma, in quanto a crescita e a declino, pianta e uomo subiscono la stessa influenza da parte degli astri, e il testo riprende allora il collegamento metaforico fra gli astri in cielo e le "stelle" della società inglese. Proprio dal cielo lo sviluppo delle cose di natura è «Cheered and checked», «favorito e frenato», forse «spento» – come se il corso della natura (anche quella umana) seguisse una fase solare o lunare, fatta di nascita e tramonto –, ma anche «applaudito e contestato», come se si trattasse di uno spettacolo teatrale apprezzato o meno da un pubblico di spettatori dall'alto di una galleria.

2. "Tutto il mondo è un palcoscenico, / e tutti gli uomini e le donne, semplici attori. / Hanno le loro uscite e le loro entrate, / e un uomo nel suo tempo recita molte parti, / perché i suoi atti sono sette età" (*As You Like It*, II.vii.139-43).

Non è, dunque, marginale un'osservazione sull'etimologia di quel «consider»³ che si incontra al primo verso, dal latino *cum-sidera*, “insieme alle stelle”, riferito a chi cercava di leggere negli astri il destino degli uomini.

Questi uomini, che si “vantano” della loro “giovane linfa” e raggiunto l'apice vedono invece iniziare il loro declino, ricordano gli attori che al bisogno sanno accendere o attenuare il loro stile recitativo. Ma sono anche i giovani, con il loro vano ed effimero entusiasmo, che l'arroganza non riesce a risparmiare dal declino e dall'oblio. L'immagine rimanda all'idea del Tempo «edax rerum» delle *Metamorfosi* di Ovidio: «Thou time, the eater up of things... Destroy all things» (XV, 258-9). Ma «wear their brave state out of memory» richiama però, ancora una volta, l'abbigliamento sfarzoso *indossato* dagli attori, che esibiscono abiti di scena oltre il loro totale logoramento⁴. Il linguaggio figurato del testo continua a veicolare il senso di *teatralità* che caratterizza la condizione umana in ogni sua forma e azione.

Preso atto di quella che la terza quartina definisce una condizione «inconstant», l'io sembra voler rivalutare la figura del tu, che si staglia allora «most rich in youth» davanti agli occhi dell'io. Una ricchezza che è rigoglio di gioventù e di vitalità e insieme, magari, una passata opulenza, e poi lo sfarzo dell'abito di scena. E ciò, mentre il tempo “guastatore si batte con il declino” per trasformare l'effimera durata della giovinezza del tu, breve quanto una giornata («your day of youth»), in una notte oscura, “sfigurata”; una notte che è sfiguramento della bellezza e della luminosità del giorno, e, insieme, una notte che *sfigura* la bellezza/giovinanza del tu. Quella del tempo è una battaglia, ma è anche discussione («debateth») avviata con il declino sul modo più efficace per raggiungere il loro scopo distruttivo.

Il distico giunge a ribaltare la situazione, ma non prima dell'ultimo emistichio, salvando il tu *in extremis*, sull'orlo dell'abisso. Alla guerra del tempo contro il tu, l'io, per amore del tu, oppone una sua guerra contro il tempo, e mentre il tempo deruba il tu, l'io lo compensa rinnovandolo con un “innesto”, come se egli fosse una pianta, anziché una persona, e reinserendolo così, metaforicamente, nel ciclo naturale. Si conclude così coerentemente lo sviluppo di un campo figurato ampiamente frequentato dal testo: «grows», «plants increase», «sap». La pianta ha infatti sull'uomo il vantaggio di poter ricevere nuova vita da un innesto; giusto, dunque, che all'uomo e al suo destino la pianta serva da referente metaforico. Questo io *giardiniere*, che innesta («engraft») piante e individui per conferire loro immortalità, o forse, più semplicemente, continuità di vita agli occhi della futura umanità, altri non è che lo scrittore che *scrive* – dal greco *gráphein* – e immortala con la sua poesia. Ma, come è ovvio e naturale, l'io immortala *soltanto sé* stesso.

Esaurita la lettura superficiale del sonetto, ci sarebbe già materiale a sufficienza per dichiararne la perfetta riuscita poetica, per l'organizzazione sia strutturale che metrica e metaforica. La metafora estesa che collega il mondo umano e quello vegetale, la crescita e il declino di piante e creature viventi, la vita umana e il teatro, e il mondo delle sfere celesti. Una metafora che torna a chiudersi a cerchio sul collegamento fra mondo vegetale e mondo dell'azione umana proprio con l'immagine dell'innesto che è l'atto di scrittura.

3. Booth, *Sonnets*, cit., p. 155.

4. E già gli abiti erano quelli smessi dalla nobiltà perché logori o fuori moda.

Perfetta riuscita poetica anche per la sorprendente preparazione allo *sbilanciamento* fra la negatività dello stato di natura che colpisce il giovane destinatario dei versi e l'umanità tutta: tredici versi e mezzo di negatività, miracolosamente controbilanciati da un solo, potente, emistichio, «I engraft you new», con cui l'io fa resistenza e reagisce alla distruttività del tempo con la forza della propria scrittura. Se nell'innesto sta la superiorità concreta e letterale del mondo vegetale sull'uomo e sulla sua natura, allora sarà questo il miracolo metaforico che l'io riprodurrà attraverso la poesia. Perché la salvezza e l'immortalità, quelle vere, l'io non potrà mai davvero garantirle. Il testo, infatti, aveva già chiaramente sentenziato che la sorte delle cose del mondo è ben diversa, «every thing that grows / Holds in perfection but a little moment», e sta quindi cercando di barcamenarsi fra le contraddizioni in cerca di una via d'uscita poetica.

Forse, *engraft* (dall'etimo Middle English di *graft*) sta per *engrave*, “incidere”, “scolpire”, con possibile riferimento a una poesia che può *scolpire* nel ricordo dei posteri la memoria del tu. La poesia pone rimedio all'incostanza del mondo e le dà stabilità. Il testo aveva già in parte anticipato questa conclusione con un *conceit* ben mimetizzato, ma apertamente dichiarato: «Then the conceit of this incostant stay»; in verità di un *conceit* baroccheggiano si tratta, in quanto definisce la contingenza e l'instabilità della vita come uno “*stare* incostante”, ossia uno “stato che non sta fermo”, un ossimoro, che vede l'uomo vittima di una stridente contraddizione in termini del linguaggio, e della vita. Ed è a questo stato incostante che l'io promette di mettere fine. Ma il sentimento espresso dall'io è ambivalente, perché l'incostanza del tu è nientemeno che quella della natura, ed è proprio l'incostanza che lo costringe ad acquisire consapevolezza della giovinezza del tu, a vederlo «most rich in youth before my sight». La voce poetica concepisce la bellezza del tu come uno stato potenzialmente “permanente”, e il suo declino come un furto, una sottrazione operata dal tempo. È questa l'incostanza che l'io vuole contrastare. Paradossalmente, è la stessa incostanza che permette all'io di cambiare lo stato di impermanenza del tu e di rinnovarlo con la poesia, ribaltando l'azione del tempo in vista di una immortale fissità: «As he takes from you, I engraft you new».

Un sonetto, dunque, di densa e complessa elaborazione e di grande perfezione strutturale e stilistica, che segue, almeno sul piano formale, la prediletta struttura del sillogismo aristotelico, con due premesse e una conclusione («When», «When», «Then»), per contrastarla sul piano semantico.

Ma al piano di lettura sin qui seguito se ne accompagna un altro che non si riesce a non scorgere nella fruizione del testo, tanto insistita è l'*imagery* che lo sostanzia. Si tratta della lettura erotica di una storia che si sente presente e riesce, tuttavia, a rimanere nascosta fra le quinte del testo. E si scopre, così, che non occorre attendere i sonetti 135 e 136, quelli del *will*, per scoprire il versante audace e licenzioso della sonettistica shakespeariana. Ripercorrendo i versi, e l'alternarsi insistito dell'*increase* e del *decrease*, non si può non notare che alle immagini di crescita e declino si accompagna senza soluzione di continuità l'accento sulla caducità della “perfezione”, sulla pura “mostra” inscenata come fosse una recita, sui commenti della gente, sugli uomini fieri della loro “linfa giovanile”, che “al culmine decrescono” e che “logorano il loro stato baldanzo-

5. Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 122.

so/spavaldo” consegnandosi all’oblio. Oltretutto, «*wear their brave state*» fa pensare a qualcosa che si porta addosso, che si esibisce con audacia. E poi, l’*incostanza* della condizione, il “rigoglio della gioventù davanti ai miei occhi”, con forte lettura fisica e spaziale, e il tempo divoratore, «*wasteful*», *nel quale* il tu “spreca” le potenzialità sessuali su cui i sonetti così spesso si soffermano (e non occorre attendere il Sonetto 129: «*Th’expense of Spirit in a waste of shame*»). Uno spreco che, in questa lettura, combatte *contro* il decadimento, così come l’io si batte contro il tempo omicida, il tempo che prende e sottrae. L’io propone innanzitutto una proliferazione del tu sul piano formale del significante: negli ultimi cinque versi del sonetto YOU appare per ben sette volte in varie combinazioni e parole, e riappare anche in chiusa al sonetto, sotto forma fonica, in NEW (= nYOU). In un gioco fonico e visivo, la forma (l’abito, l’apparenza dello *show*) si congiunge al contenuto, coerentemente con la proposta finale dell’io, che è nuova proposta di congiungimento sessuale, «*I engraft you new*», forse promettendo di favorire l’unione del tu con un’immaginaria “lei”. Ma non sfugge una sottile e sconvolgente allusione a una proposta d’amore che potrebbe coinvolgere l’io stesso. Ora forse si coglie anche il perché della struttura esageratamente, e abilmente, sbilanciata del sonetto, come per un’improvvisa, ultima freddura; una scoperta che deve cogliere il fruitore assolutamente impreparato. Se questo è l’intento del testo, il risultato è perfettamente raggiunto.

Se il sonetto abbandona l’esaltazione del potere eternante della procreazione per decantare, invece, il potere riproduttivo della poesia, è certamente perché si è convinto a ricercare un surrogato che ponga rimedio alla caparbia del tu e alla sua volontà di perseverare nel celibato e nel libertinaggio. E, tuttavia, con la sua ben congegnata trama polisemica, questa poesia che ostenta tanta sicurezza nel dichiarare il proprio valore e tanta illimitata fiducia nelle proprie facoltà immortalanti fa, allo stesso tempo, professione di fede in una vita che non disdegna fisicità e amore dei sensi.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, tuttavia, l’io lirico non ha ancora acquisito completa sicurezza sulla linea strategica da tenere con il tu, e nel Sonetto 16⁶ ritornerà sui suoi passi:

But wherefore do not you a mightier way
 Make war upon this bloody tyrant time?
 And fortify yourself in your decay
 With means more blessed than my barren rhyme?⁷

Un sonetto in cui, con un moto di pentimento e un’improvvisa manifestazione di umiltà, l’io riconosce i limiti della poesia – «*my barren rhyme*» –, versi *sterili*, che non danno continuità al presente, non danno garanzia di futuro: solo la procreazione è dunque *fecunda* garanzia di continuità e futuro per il tu.

Il Sonetto 17, poi, ritorna sull’argomento e l’io modifica leggermente la sua stra-

6. Dando naturalmente per acquisita l’attuale sequenza dei *Sonetti*, che nel tempo è stata ampiamente discussa.

7. “Ma perché in modo più possente / non fate guerra a questo tempo tiranno e sanguinario? / E non vi fortificate nel vostro declino / con mezzi più sacri che la mia sterile rima?”.

tegia, quasi alla ricerca di un compromesso ideologico, riprendendo, dapprima, la linea del sonetto precedente:

Who will believe my verse in time to come
If it were filled with your most high deserts?
Though yet heaven knows it is but as a tomb
Which hides your life, and shows not half your parts⁸.

E qui l'accento alla poesia – e alle sue sospette celebrazioni – come sepolcro («as a tomb») del tu, e forse della sua stessa memoria, richiama la conclusione del Sonetto 15 e quell'*engraft* in cui l'io prometteva di iscrivere la memoria del tu, o magari seppellirla con un'*epigrafe*. Ma il testo continuamente rimescola le carte, e finisce per asserire che, alla fine, la garanzia dell'immortalità del tu è nella procreazione, oltre che, naturalmente, nei suoi versi – «But were some child of yours alive that time, / You should live twice in it, and in my rhyme».

Suona come un'aggiunta improvvisa questo ultimo «and in my rhyme», un ripensamento dell'ultimo momento, un'incapacità di tacere ciò che per l'io poetante all'interno del testo costituisce fede incrollabile: il potere della propria poesia. In questa crisi l'io si dibatte. Ed è, lo si sente, una crisi essenziale e centrale nella sequenza complessiva, che sembra risolversi di sonetto in sonetto, come in un processo graduale di autoconvincimento, per il quale l'io si libera a poco a poco del ruolo imbarazzante di premuroso consigliere per assumere un ruolo più ardito e autonomo, libero di propugnare il valore della propria arte, libero di esprimere le proprie immagini e metafore senza il condizionamento del “dovere sociale” nei riguardi del tu. È vero che «il testo immortala ma il sottotesto imbalsama»⁹.

Non si può non tornare a un'immagine centrale del Sonetto 15: «Then the conceit of this inconstant stay». Tutta la testualità shakespeariana dei sonetti mostra una coscienza (letteraria) che continuamente dibatte con sé stessa, ridirezionando senza posa il proprio percorso, rimettendo senza sosta in discussione ogni affermazione e “verità” appena acquisita. Il “concetto di questo stato incostante” dichiara senza tema di smentita e senza ambiguità l'altalenare incessante della coscienza dell'io, e lo fa appropriatamente con un'ambiguità, con un'affermazione ossimorica che contraddice sé stessa nel momento stesso in cui si produce. Il “concetto” fissa nell'astrazione l'immaginario dell'io; «inconstant» afferma la volubilità e l'eterna mobilità e mutevolezza del reale; con «stay» la coscienza ritorna sui suoi passi e si smentisce, ritratta il proprio convincimento precedente con un atto di fede nella fissità; «inconstant stay», lo “stato incostante”, lo *stato che non sta fermo*, è la coscienza del testo che continuamente ritratta sé stesso, una coscienza che vorrebbe *stare ferma* e non riesce a non muoversi eternamente, perdendosi nei percorsi intrecciati delle sue molteplici verità. E il testo segue la coscienza (e la rappresenta) nella sua instabilità, negando a sé stesso qualsiasi permanenza e fissità del senso.

8. “Chi crederà ai miei versi nel futuro / se saranno pieni dei vostri meriti altissimi? / Anche se, e il cielo lo sa, essi sono come una tomba / che nasconde la vostra vita, e non mostra neanche metà delle vostre qualità”.

9. G. Hammond, *The Reader and Shakespeare's Young Man Sonnets*, Macmillan, London 1981, p. 29.

Sonetto 18

*Shall I compare thee to a Summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And Summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimmed:
But thy eternal Summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.*

E se ti comparassi a un giorno Estivo?
Tu hai più grazia e sei molto più mite:
forti venti scuotono i dolci germogli di maggio
e il contratto dell'Estate ha sì breve scadenza;
talora l'occhio del cielo splende cocente,
e spesso si offusca il suo aureo incarnato,
e ogni bellezza dalla bellezza un dì declina,
dal caso o dal mutevole corso di natura sfregiata;
ma l'Estate tua eterna non potrà sfumare,
né perdere possesso della tua bellezza,
né la morte vantarsi che vaghi nella sua ombra,
quando in eterni versi nel tempo crescerai.
Fin che l'uomo avrà respiro e gli occhi vista,
tanto questo vivrà e a te darà la vita.

Il solarissimo e iperbolico Sonetto 18 testimonia bene il passaggio alla fede nelle facoltà eternanti della poesia, magari anche in termini già sottilmente ironici. Iperbolico a imitazione parodica di una convenzione coeva di sonetti eccessivi, ricchi di enfasi laudatoria, spudoratamente sconfinata, sulle virtù dell'amata. Ma qui, lo si rammenta, il tu è un uomo, un amico, forse di nobili natali, forse appartenente a classe superiore, e pur tuttavia un uomo. Un uomo a cui l'io si rivolge con il familiare «thou», «thee», come si farebbe nei riguardi di un tu di basse origini, o con il quale vi è un rapporto di affetto o familiarità.

Il sonetto non ricorre ad alcun procedimento sillogistico, qui, a nessuna indiretta tattica di introduzione generale che rappresenti verità universalmente accettate a cui rifarsi senza possibilità di contestazione. Il testo avvia invece, senza esitazione, un dialogo molto più personale con il tu; dialogo che, come sempre, è un monologo rivolto a un tu muto e nell'ombra, un tu a cui il testo non dà, non può dare la parola; o forse – chissà? – un tu che la parola si rifiuta di prenderla.

Le prime due quartine si diffondono nell'elogio proponendo come referente metaforico del tu niente meno che il sole dell'estate; eppure, per quanto impegnativa l'identificazione figurata, la metafora sembra andare a tutto vantaggio del tu, mentre l'estate mostra tutti i suoi difetti. Il tu è più "amabile e temperato" di un giorno estivo, i venti che "scuotono i cari germogli" dell'estate¹ non scalfiscono invece l'esistenza del tu, e l'estate, «a Summer's day», dura poco, visto che «day» – che ha pure una connotazione positiva sottesa, in quanto opposizione implicita all'oscurità della notte – non è una sineddoche, ma una metafora per la *brevità* della

1. Maggio nel calendario inglese dell'epoca cadeva in giugno, quindi era un mese estivo (Kerrigan, *Sonnets*, cit., p. 196).

stagione, che ha una scadenza fissa, temuta e inderogabile, come un contratto d'affitto («lease»). E d'estate talora il sole è troppo caldo, o l'oro della sua "carnagione" («gold complexion») si offusca e si nasconde. Dopo tutte queste osservazioni, il testo sembra raccogliere tutta la sua saggezza per concludere, fatalisticamente rassegnato, che ogni bellezza cambia prima o poi e, come ogni cosa al mondo, declina e muore, sia per volontà del caso sia per corso di natura; ogni bellezza perde i suoi "ornamenti" («untrimmed»). Da ben sei versi il tu è scomparso, eppure se ne sente la presenza muta, è lui il referente arretrato delle immagini presentate; ed è lui il riferimento ambiguo e positivo del «changing course», i corsi mensurali della cui perdita il tu, essendo uomo, non risente². L'assenza del tu dai versi sembra volerlo esentare dai difetti che caratterizzano anche cose più belle e più alte, semplicemente astraendolo dal mondo naturale.

Ciò che appare più paradossale, nel contenuto e nella struttura del sonetto, è che, mentre il testo consegna i pregi del tu alla categoria del giusto mezzo, la retorica che esso impiega per affermarlo e lodarlo è quella del falso retorico, dell'iperbole estrema e incredibile: «Thou art more lovely and more temperate», e l'insuperabile, «Shall I compare thee to a Summer's day», che produce, dietro le quinte, l'immagine indisturbabile di un io affascinato e tutto preso d'amore.

L'originalità di questo esordio è nel disorientamento improvviso che induce, senza aver offerto prima un contesto che faciliti la decodifica del messaggio. Quanto seria sia questa strategia retorica è impossibile saperlo. L'interrogativo, che ci si potrebbe aspettare uscisse sincero dalle labbra di un amante cieco d'amore, suona retorico all'orecchio di chiunque non sia quell'amante o il suo destinatario: «Dovrei forse paragonarti a un giorno d'estate?» sembra chiedere ironicamente il testo, consapevole dell'assurdità di un simile confronto, per quanto poetico, per quanto retorico. E le due quartine che seguono, con la loro "dimostrazione" di quanto il tu sia superiore all'estate, sembrano perseguire quel confronto assurdo, enfatizzarlo e mandarlo a effetto. Ma, con le sue iperboli e i suoi ribaltamenti del vero, il testo mette anche in crisi la fiducia in tanta retorica e mostra la falsità dell'accostamento fra il tu e l'estate, fra la mortalità del tu e la finitezza *infinita* della natura. Forse, allora, il responsabile, il mandante di «Shall I compare thee» altri non è che la testualità che costringe l'io lirico a un paragone così ardito e frusto, in ossequio alla convenzione del sonetto, ma anche per rispondere all'attesa del tu.

Presi nella rete del testo e della sua retorica, si finisce per credere che il tu sia superiore all'estate non per maggior splendore o calore o bellezza, non per maggiore *estremità* delle sue qualità, bensì per maggiore *moderazione*. Il paragone rompe gli schemi dell'aspettativa e lascia disorientati al punto che si rischia di seguirne le linee di ragionamento dando fiducia alla proposta retorica del testo. Si ha così l'immagine di un'estate caduca ed effimera e, per contro, l'immagine, introdotta dalla terza quartina, di un *fair youth* bello ed eterno nella pienezza della sua *estate* senza fine. E infatti, dopo aver percorso il declino dell'estate e del sole, il testo riprende, nella terza quartina, con la svolta climatica «But thy eternal Summer». Il testo ha già compiuto il suo primo mira-

2. Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 146.

colo, uno dei suoi tanti inganni, tramutando l'estate naturale in una metafora e ha invertito i termini del rapporto fra il tu e la natura. Quanto impossibile suona, poi, l'assicurazione dell'io: "né mai perderai possesso della tua bellezza / né mai la morte si vanterà che tu vaghi nella sua ombra". La falsità delle affermazioni è palese, e l'io la realizza proiettando sulla morte l'accusa di boriosità che si adatterebbe di più, in questo frangente, proprio all'io. Anche dietro la promessa dell'eterna bellezza, «Nor *lose* possession of that fair thou ow'st», si nasconde l'inganno, visto che la grafia *lose* dell'inquarto richiama un possesso "allentato", "non sicuro", oltre che un possesso "lascivo"³ di una bellezza fatta persona. Di fronte a tante ambiguità e opacità, il primo a non poter credere alle *falsità* dell'io è l'io stesso, né le sue parole possono suonare convincenti al tu, a meno che non ci si debba attendere una miracolosa metafora che salvi la *verità* del testo che, in quanto *verità poetica*, non ha bisogno di essere dimostrata. D'altro canto, non è colpa del testo se di esso si fa una lettura ingenua, fiduciosa nel suo significato superficiale. Il testo a suo modo è sincero: quando alla terza quartina si passa dal pessimismo sui limiti della natura all'ottimismo sulla natura del tu, l'io segnala subliminalmente il proprio avvertimento, perché «thou ow'st» ha un controvalore, non solo "possiedi", ma "tu sei debitore", perché la bellezza che il tu ha in prestito la dovrà ripagare e restituire prima o poi, e ciò accadrà «When in eternal lines in time thou grow'st». Ci si sente catapultati nell'ideologia dell'*increase*, nella retorica che si sforzava di convincere il tu a procreare per dare continuità ed eternità a sé stesso e alla propria bellezza. Ma il testo è profondamente traditore, perché «lines» non sono, come pur ambigualmente nel Sonetto 16, le future "generazioni", bensì i "versi" del poeta. Il percorso ideologico del testo è cambiato, e l'antica illusione gli serve per ingannare il tu (e il lettore). Illusione che il testo fa durare anche nel verso seguente e nel primo emistichio dell'ultimo verso; così, il distico che di solito apre alla soluzione del problema – esistenziale o poetico che sia – «So long as men can breathe and eyes can see, / So long lives this», protrae l'inganno e prepara il tranello finale, quando alla convinzione che l'eternità sia garantita dalla prole si sostituisce la notizia che a dar nuova vita al tu sarà la poesia dell'io: «and this gives life to thee». Il che è vero e falso allo stesso tempo, perché per ricevere eternità dai versi dell'io il tu dovrà essere "cresciuto nel tempo", «to time thou grow'st», ossia, dovrà essere *morto*. O, per dirla in altri termini, la poesia vive della morte del tu. Al declino fisico del tu corrisponde la sua crescita metaforica. La morte naturale del tu è in armonia perfetta con il declino di ogni altra cosa di natura, ma la sua continuità di vita è affidata (diversamente che in natura) alla metafora della *vita poetica*. L'eternità della bellezza non è più garantita da un figlio, a imitazione del ciclo naturale, ma dalla risolutiva, divina facoltà della poesia di mantenere in vita la memoria. E l'eternità è sempre più una metafora.

Il sonetto sembra proporre l'imitazione di una superata struttura petrarchesca – un'ottava più una sestina –, anziché quella elisabettiana di tre quartine e un distico a rima baciata, ma si tratta solo di un'impressione⁴, perché struttura metrica (struttura

3. A *loose woman* è la "donna di facili costumi".

4. A dichiararlo "decisamente" petrarchesco per la sua struttura è A. Hecht, *Introduction* (1996), in G. B. Evans, *The Sonnets*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 9.

strofica e schema delle rime) e struttura del pensiero dichiarano un sonetto elisabetiano, per quanto originale. A segnare l'organizzazione del sonetto è il rovesciamento finale che rende menzogna tutto quanto precede, eppure, l'inganno che si svela alla fine del testo è un'insidia predisposta e annunciata. Il testo ha infatti abilmente capovolto i termini di riferimento, assegnando alla natura antropomorfizzata quanto avrebbe dovuto invece attribuire al tu: la brevità dell'estate e di ogni cosa sotto il cielo («a Summer's day», «Summer's lease hath all too short a date»); la natura appare dotata di attributi umani («the eye of heaven», «his gold complexion»), al punto di confondere i soggetti, per cui «fair» («And every fair from fair sometime declines») non è più riferito soltanto al *fair youth*, che con tutte le sue imperfezioni umane rimane sullo sfondo, in controluce. Persino «untrimmed», a ben vedere, fa pensare non tanto alla spogliazione della natura quanto alla privazione di umanità e al denudamento del defunto su cui destino o natura esercitano il loro effetto finale. E, per contro, è al tu che l'io assegna gli attributi della natura, eternamente ripetibile nella sua ciclicità – «thy eternal Summer shall not fade, / Nor lose possession of that fair thou ow'st» –, fino a dichiarare che neppure la morte si impossesserà del tu, e che egli “crescerà” in “versi eterni”, un atto di crescita *culturale* anziché *naturale*⁵. Ma non si è ancora del tutto convinti di aver raggiunto la *verità* del testo. C'è ancora un'altra *verità*, infatti, da acquisire in questo sonetto, forse generosamente o narcisisticamente menzognero, ed è che i versi dell'io concedono sì eternità, ma, anziché al tu, ai versi stessi. Il tu non sfugge invece alla verità del verso «And every fair from fair sometime declines»: il testo, che da un lato si contraddice, dall'altro si inverte. Al tu, infatti, viene promessa eternità nella memoria degli uomini, a scapito di ciò che non potrà mai ottenere, l'immortalità del corpo, ma anche questa eternità del ricordo è una promessa mancata, anch'essa declina. La poesia si autolegittima, non per il suo potere miracolistico sulla natura umana, ma per il suo potere estetico assoluto e illimitato, dichiarando la propria autoreferenzialità, e affermandosi come unica autorità nell'universo poetico che essa stessa crea. E nel frattempo si rivela “menzognera” quanto qualsiasi espressione d'arte. A questo punto, non si sa se il sonetto stia ammettendo i limiti del linguaggio poetico (e della realtà come suo referente) – come sembra apparire dalla prima quartina – o se, al contrario, esso non si chiuda su una affermazione di onnipotenza di quel linguaggio.

E, campione di modernità e di senso estetico, il testo si mostra consapevole di poter esistere soltanto finché duri il processo di ricezione, «So long as men can breathe or eyes can see». L'eternità del tu, quindi, dipenderà da una vita altrui, e da quegli occhi che osserveranno, ammireranno, scruteranno i segreti della poesia, motore primo del miracolo. La vera morte del tu, il suo oblio, e la fine di ogni miracolo, sarà il venir meno dell'atto di lettura da parte dell'umanità. Un'*eternità limitata* dunque, tutta umana e mortale, che segnerà, con la fine della memoria, la fine del testo.

5. A. Serpieri, *I sonetti dell'immortalità*, Bompiani, Milano 1975, p. 40.

Sonetto 19

*Devouring time blunt thou the Lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood,
Pluck the keen teeth from the fierce Tiger's jaws,
And burn the long-lived Phoenix in her blood,
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
And do whate'er thou wilt swift-footed time
To the wide world and all her fading sweets:
But I forbid thee one most heinous crime,
O carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen,
Him in thy course untainted do allow,
For beauty's pattern to succeeding men.
Yet do thy worst old Time despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.*

Tempo vorace, spunta pure le zampe del Leone,
fa' che la terra divori la dolce sua progenie,
strappa i denti aguzzi dalle fiere mascelle della Tigre,
brucia nel suo sangue la longeva Fenice,
rendi liete e dolenti le stagioni nella tua corsa,
e fa' pur quel che vuoi, tempo dal piè veloce,
al grande mondo e a tutti i suoi piaceri evanescenti:
ma io ti vieto un crimine nefando,
non scolpire le tue ore nella bella fronte del mio
amore,
e non tracciarvi solchi con la tua penna antica,
lascialo, nel tuo corso, passare senza macchia,
modello di bellezza per l'uomo che verrà.
Fa' pure del tuo peggio, Tempo vegliardo:
malgrado i torti tuoi,
l'amor mio, nei miei versi, sempre giovane vivrà.

Il Sonetto 19 riprende, dal sonetto precedente, il tema della poesia quale garante dell'immortalità, ma il tono non è più lo stesso. Il destinatario, il silente interlocutore virtuale dell'io lirico, non è più il tu, a cui l'io possa millantare i poteri prodigiosi della propria poesia. Qui non ci sono promesse da fare e da mantenere, c'è solo un'affermazione intellettuale e la volontà disperata di dichiarare il potere dell'arte.

L'io non può fare a meno di riconoscere l'impotenza del mondo di fronte al tempo e al suo potere distruttivo, e lo fa non ammettendo umilmente i guasti del tempo ai danni della natura e degli uomini, bensì apostrofando l'ovidiano «Devouring time»¹ per dirgli che *quei* disastri lui, l'io, non glieli contesta affatto, non gliene importa nulla. C'è quasi un tono di condiscendenza e di arroganza nella voce dell'io. Ma è vero che gli effetti distruttivi del tempo descritti nelle prime due quartine visitano con un tono di tragedia² devastazioni mitiche che non procurano grandi danni all'umanità. Sembrano invece dimenticati i guasti inflitti alla persona fisica dell'uomo, nascosti forse dietro l'opacità del verso «To the wide world and all her fading sweets». L'io accetta dunque dal tempo i guasti alla baldanza del Leone, ai prodotti della terra, alla ferocia della Tigre, all'immortalità della Fenice³, ai tempi della gioia e del dolore, e a ogni dolcezza del mondo, e nulla di ciò che il tempo potrà fare al mondo turberà l'equilibrio dell'io, purché il tempo non segni di sé il volto del *fair youth* e la sua bellezza.

1. Altro più chiaro richiamo alla fonte ovidiana del «Tempus edax rerum».

2. Vendler, *The Art*, cit., p. 24.

3. La Fenice era emblema della regina Elisabetta (Kerrigan, *Sonnets*, cit., p. 197). Ma qui il contesto è tale che la lettura ne risulterebbe irriverente.

Il sacrificio a cui l'io si mostra rassegnato è la rinuncia alla vita, alla forza (del Leone), alla longevità (della Fenice), e a quella sessualità, sottilmente mascherata dall'immagine della Tigre, sdentata, che Shakespeare usa più volte come simbolo dell'omosessuale, dell'eunuco, della donna aggressiva⁴. Ma il testo non è ancora giunto alla fine della seconda quartina e decide di spezzarsi in due al settimo verso, esattamente a metà del sonetto, e giunge inaspettata, irrispettosa e ribelle a ogni buona norma metrica l'avversativa che pone alla libertà del tempo un limite ben preciso: «But I forbid thee one most heinous crime». L'ingiunzione, intempestiva sul piano metrico, dà la sensazione che l'io, irruente e accalorato, non sia più capace di contenere la propria ira di fronte al tempo devastatore e, rompendo ogni indugio, sbotti anzitempo. L'io rompe lo schema formale del sonetto, la sua regola interna, e si appropria di un verso in più di quanto la sua stessa arte gli consentirebbe, per dare più spazio alla sua difesa e rendere più convincente la sua dissimulata perorazione. E come l'io si ribella allo strapotere del tempo e delle sue leggi allo stesso modo si ribella alle regole interne del testo.

L'io pone così sé stesso a contrasto perfettamente bilanciato con la distruzione del tempo, e per i rimanenti sette versi propone la sua soluzione di salvezza per la sopravvivenza dell'amato, anzi della sua bellezza. Per quanto iperboliche siano le concessioni che l'io fa al tempo nelle prime due quartine, non lo sono mai tanto quanto le richieste che egli fa a favore del tu. L'io si prepara al contrattacco per controbilanciare i danni *irreparabili* del tempo, *artista negativo e distruttivo*, con l'arte riparatrice della propria poesia. E lo fa con le metafore, che iniziano a operare proibendo al tempo l'arte dello scultore, «carve not... my love's fair brow», e l'arte del disegnatore, «Nor draw no lines there with thine antique pen»; un artista scadente, la cui penna è «antique», «antiquata», e forse «grottesca»; un artista, il tempo, che oltretutto non saprebbe lasciare senza macchie, senza sgorbi e difetti («untainted») le proprie riproduzioni. E, giocando sull'immagine fallica di *pen* e sull'ambiguità di *lines*, il tempo è un artista invitato a non riprodurre (sessualmente) l'età che avanza. Così, impedita al tempo ogni attività artistica, la bellezza del tu non ne rimarrà guastata, e il suo modello potrà essere trasmesso intatto ai posteri. Ma se, ugualmente, il tempo deteriorasse di «solchi», «lines», il volto del tu, l'io si prepara a contrapporvi quei «lines» che sono i suoi «versi» (e non più le «generazioni»), grazie ai quali la memoria del *fair youth* rimarrebbe immortalata.

Al distico però l'io giunge indifeso e, deposte le armi della retorica sin qui impiegate, si arrende, «Yet do thy worst old Time». Ma che contro il tempo egli non avrebbe avuto alcun potere lo sapeva sin dall'inizio; l'io ha disegnato per pura guasconata una realtà che è in effetti al di fuori di ogni suo controllo. E la sua resa è tanto più dolorosa quanto più grintosa nell'apostrofare il suo avversario con «old Time». Il tempo è «vecchio» perché fa invecchiare, ma anche perché è sempre lo stesso, che resiste e non passa mai, mentre tutto passa e muore. Un vecchio che «sbaglia», comunque, che commette «torti» ai danni del mondo. Un vecchio che, malgrado il suo potere e la sua immortalità, non è né sarà mai un pur effimero *fair youth*.

4. Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., pp. 276-7.

La resa dell'io è reazione e insulto impotente, ma la rivincita è lì in attesa dall'inizio del testo: «My love shall in my verse ever live young». A durare per sempre giovane, se si vuole dar fede al testo e alla coerenza contestuale del sonetto, è senza dubbio il tu, la memoria di lui giovane trasmessa dai versi, una memoria a cui la poesia eviterà i segni della rovina. Il tu («My love») vivrà eternato nell'arte, e non dovrà cercare immortalità nella prole né rinascere continuamente come la Fenice. Ma il ribaltamento del senso del testo sta proprio nell'ambiguità di «My love», che fa durare per sempre nei versi anche – e principalmente – *l'amore dell'io per il tu*.

Il testo ha realizzato, nel suo percorso, una strategia di depotenziamento e di delegittimazione del tempo: è il senso dell'iniziale «Devouring time», che tutto ha la capacità di ingoiare e di distruggere, come un dio che, per non essere spodestato, si nutre delle creature stesse a cui ha dato la vita (il Crono della mitologia greca); viene poi riconosciuto dall'io, con angoscia, «swift-footed time», un tempo che passa troppo in fretta; ma, dall'ottavo verso, da dove cioè l'io prende ruolo attivo nella lotta, il tempo diventa un potenziale criminale («heinous crime»), un artista mancato («carve not», «draw no»), e, soprattutto, viene relegato dall'io nel passato («thine antique pen», «old Time»). Il presente, invece, afferma il testo, è riservato all'io, mentre il futuro sarà per il ricordo del tu e della sua bellezza, oltre che per la rilettura dei versi imperituri del poeta, capaci di mantener viva, contro la vecchiaia del tempo, la giovinezza del tu.

Ci si convince, alla fine, che a godere di eternità è, con sempre maggior chiarezza, *l'amore soggettivo dell'io*; non tanto la memoria del tu quanto *l'amore dell'io per il tu*, e magari la *memoria* di quell'amore. E ciò, mentre il tu continua a rimanere anonimo dietro le quinte, in totale silenzio e oscurità; la sua immagine è un ritratto virtuale che i versi del poeta non intendono tratteggiare e che il tempo non potrà sfigurare. L'interesse dell'io è essenzialmente estetico; lo si è capito già quando il testo ha definito come crimine nefando, mostruoso, «most heinous crime», le rughe che il tempo vuole tracciare sulla fronte dell'amato, e quando l'io ha intimato al tempo di non scolpire e di non disegnare. Al tempo non è concessa alcuna attività artistica, perché non gli è consentito di appropriarsi del ruolo che permette all'io di contrastarlo: solo la poesia può ricreare e conservare ciò che il tempo distrugge.

E, poiché a preoccupare il testo è il senso estetico, è naturale che dell'oggetto d'amore nulla si dica e nulla si sappia. Rimane la realtà del testo e la sua poesia. E rimane l'interesse dell'io all'io e alla sua arte, con un' autoriflessività che si fatica a non definire narcisistica, soprattutto perché mai l'io lirico afferma apertamente che la sua poesia debba venir recitata ad alta voce, come arte viva (ed è ambigua l'eccezione del Sonetto 81, «Where breath most breathes, even in the mouths of men»), come se il testo fosse riconosciuto a priori un monumento in sé⁵.

5. G. T. Wright, *The Silent Speech of Shakespeare's Sonnets* (1998), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., p. 144.

Sonetto 20

*A woman's face with nature's own hand painted,
Hast thou the Master Mistress of my passion,
A woman's gentle heart but not acquainted
With shifting change as is false women's fashion,
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth,
A man in hue all Hues in his controlling,
Which steals men's eyes and women's souls
amazeth.
And for a woman wert thou first created,
Till nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpose nothing.
But since she pricked thee out for women's
pleasure,
Mine be thy love and thy love's use their treasure.*

Volto di donna, dipinto da mano di natura,
hai tu, Padrone Padrona della mia passione,
nobile cuore di donna, ma inesperto
di cangianti mutamenti com'è usanza delle false
donne,
occhi splendenti più dei loro, meno falsi e
ammiccanti:
che fan d'oro ogni oggetto con lo sguardo;
uomo per forma, tutte le forme in sé controlla,
e ruba gli occhi agli uomini e l'anima confonde
delle donne.
E per donna un dì fosti creato,
finché natura, nel farti, d'amor fu presa,
e a te aggiungendo di te mi defraudò,
per un di più che a me non serve a nulla.
Ma poiché per diletto di donne ti protese,
mio sia il tuo amor, e sia loro il tesoro del suo uso.

Un sonetto di carattere apparentemente convenzionale, ma che tocca da vicino uno dei problemi con i quali la critica si è misurata senza posa per sondare e districare la vera natura del rapporto fra l'io (ipoteticamente, ma non necessariamente, William Shakespeare) e il tu (ipoteticamente, ma non necessariamente, Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton). Anche senza inoltrarsi nei meandri delle biografie e dei loro più bassi derivati, si può affermare che, almeno su questo dibattuto argomento, il testo sembra concedere stranamente una chiave di lettura abbastanza univoca e chiara, pur dietro la maschera della metafora, e questa apparente chiarezza desta qualche sospetto. Di femminilità e di sessualità (femminile) certamente parla, se è vero, come è vero, che è l'unico sonetto dell'intera raccolta i cui versi finiscono *tutti* con *feminine endings*¹. Il sonetto si serve dell'immagine della maschera per affermare la doppia "natura" del tu, e gioca sul contrastante rapporto fra l'apparenza esteriore e la realtà interiore, fra la bellezza tutta superficiale, tutta femminile, del tu e la sua vera natura maschile; e si pensa all'androgino del *Simposio* platonico. Il testo insiste sulla descrizione visiva del *fair youth* e, qui più che altrove, in termini di rappresentazione artistica; la sua è una natura apollinea, contro quella dionisiaca incarnata, altrove, dalla *dark lady*².

1. Sidney riferisce in *A Defence of Poesie* (1581; pubblicato postumo nel 1595) che i francesi chiamano la rima di parole piane «rima femminile» («female»).

2. Il riferimento all'apollineo e al dionisiaco lo fa J. Wilson Knight, *The Mutual Flame*, Methuen, London 1955, pp. 26-39.

Per tre quartine il testo cerca di descrivere la realtà del tu, fra apparenza ed essenza, districandosi fra le ambiguità che lo rendono simile a una donna e, allo stesso tempo, diverso dalle donne, dotato di tutti i loro pregi, ma privo dei loro difetti. Il tu ha dunque un aspetto femminile, datogli da una Natura *pittrice* di forme, ma al suo cuore *nobile e gentile* manca la volubilità delle donne, che sono tutte false. È pesantissima la misoginia espressa dall'io, se non si insinuasse il dubbio di un malinteso: forse l'io intende riferirsi alla *falsità delle donne false* (non tutte, però). Oppure, la falsità delle donne potrebbe alludere, con un passaggio poetico di contesto, ai cosmetici con cui esse abbelliscono la loro apparenza, *falsificandola*, mentre la bellezza del tu la concede per dono naturale la Natura stessa. E acquista altro senso in questo caso *fashion*, come allusione alla mutevolezza della moda, e dei colori del volto.

Il tu è un uomo di fatto, ma il secondo verso anticipa questa certezza di mascolinità con un ambiguo «thou the Master Mistress of my passion», “tu Padrone Padrona³ della mia passione”, caricandone la figura di un'ambiguità di cui non ci si libererà facilmente, vista anche la vicinanza del sensuale «passion», e di quel «thou» che segnala il rapporto di familiarità e, forse, di intimità⁴. Del resto, anche «A woman's gentle heart but not acquainted» dichiara la natura femminile dei sentimenti del tu, per giunta non guastati dall'incostanza tipica della donna: non ne condivide la falsità, e pur tuttavia, tutto ciò detto e precisato, egli ha un «woman's gentle heart». *Acquainted*, poi, contiene *quaint* che, a orecchio elisabettiano, evocava l'organo sessuale femminile (*cunt*); «not acquainted» afferma, allora, la *non* femminilità del tu. E, in verità, l'altra ambiguità nascosta dietro a «shifting change» (“cambiamento mutevole”) fa pensare al *non* cambiamento di “sottoveste” (*shift*) confermando l'idea di una sessualità non femminile⁵. Dell'uomo, dunque, rimarrebbe al tu la *costanza* e la *sincerità*.

La seconda quartina aggiunge alle “differenze” l'elenco dei pregi in cui il tu si dimostra superiore a qualsiasi (altra?) donna: occhi più lucenti, e non fatti roteare per ammaliare gli uomini; o forse – per la solita ambiguità del testo – *fatti roteare*, ma con meno falsità! Occhi che, come fossero un sole, rivestono d'oro e *illuminano* ogni cosa su cui si posano, facendola brillare di luce riflessa. Ma l'indoratura è solo apparenza superficiale, un effetto tutto estetico, ben lontano dagli effetti interiori degli sguardi dell'amata petrarchesca, e ben diverso dalla bellezza femminile dipinta sul volto del tu nientemeno che dalla Natura. I pregi del tu cominciano a destare più di un sospetto.

Si è ormai a metà del sonetto, al settimo verso, e giunge la più ambigua di tutte le sue affermazioni: «A man in hue all *Hues* in his controlling». Poiché il testo ha affermato in apertura che la Natura ha dipinto il tu al femminile, non sembra si possa intendere che «A man in hue» sia riferito alle sue sembianze (*aspetto, forma, carnagione*).

3. O, come proponeva Chiarini, «Donno-Donna» (G. Melchiori, *Shakespeare's Sonnets*, Adriatica, Bari 1971, p. 80).

4. Sul significato di «Master Mistress» si sono scritti fiumi di parole. Booth elenca i seguenti possibili significati principali: 1. «supreme mistress»; 2. «male beloved» nel senso dell'amore cortese, notando che all'epoca *mistress* non aveva ancora il senso di “amante/concubina” (Booth, *Sonnets*, cit., p. 163).

5. Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., p. 209. Il possibile doppio senso di «shifting change», per “cambio di indumenti intimi” (a causa del ciclo mestruale), è ripreso da Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 150.

Nella traduzione del *Libro del Cortegiano* del Castiglione, Sir Thomas Hoby (1561) rende con *hue* la grazia del portamento e dello spirito, che è una delle qualità del perfetto cortigiano: «a certain grace, and (as they saie) a *hewe*, that shall make him at the first sight acceptable and lovyng unto who so beholdeth him», o, con le parole del Castiglione, «una certa grazia, e, come si dice, un *sangue*, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato ed amabile»⁶. Ma il testo potrebbe anche intendere “In Hugh c’è un uomo, che controlla tutti gli uomini”, con riferimento a una persona ben definita nascosta dietro ai *puns* del testo⁷; e questo si accorderebbe con l’affermazione dell’interiorità *maschile* del tu. Il controllo degli altri Hughes (o Hews, o Hewes), poi, potrebbe riferirsi a superiorità di bellezza e di nobiltà d’animo sugli altri uomini – come accennato nei primi due versi –, o a superiorità di rango, o, ancora, a capacità di tenere a bada e di avvicinare ogni altro uomo⁸; o potrebbe riferirsi a un *Hew* che esaurisce in sé il sembiante di uomini e donne insieme, o che ha il pieno controllo di ogni espressione del proprio volto. In conclusione, il tu assomma in sé qualità androgine. Se poi non bastasse questa molteplicità di possibili significati, si aggiunge anche il sospetto che dietro a *hues* si possa fonicamente celare *use*, a indicare l’uso sessuale a cui il tu sottopone gli altri.

Dopo aver complicato la decodifica del testo con un nodo inestricabile, l’io dichiara il labirinto in cui ci ha condotto, «Which steals men’s eyes and women’s souls amazeth», definendo così gli occhi stessi del lettore rapiti e spinti a ricontrollare il testo e gli animi persi nel labirinto (*a-maze*) del suo significato. Ma il testo ritorna anche, così, alla sua posizione iniziale, alla differenza e al contrasto fra l’apparenza e la realtà del tu, la prima che “rapisce” gli occhi degli uomini, la seconda che “lascia attonita” l’anima delle donne. A voler essere rigorosi, non si tratta dello stesso livello di interesse: gli uomini vengono illecitamente derubati («steals») degli occhi, mentre le donne rimangono semplicemente stupite («amazeth»), attonite, comunque *estaticamente* rapite.

La terza quartina sembra riprendere da quest’ultimo verso per ripercorre l’origine e la storia del tu e confermare che dapprima egli fu creato uomo, a beneficio di una donna, «for a woman wert thou first created», e poi – sembra rimanere sottinteso – ne beneficiarono gli uomini. Ma il seguito del testo disambigua il senso di quel «for» (senza cancellare tuttavia l’effetto del malinteso che ha creato), e rafforza senza possibilità di ritorno il legame fra il tu e la natura femminile; dunque, il tu fu creato *per essere donna*, e poi la Natura (femminile), presa da passione, ne fece un uomo. Dunque: ne è innamorato l’io, preso da «passion», ne sono stregate le donne, «women’s souls amazeth», e la Natura stessa se n’era già *follemente innamorata*, «fell a-doting». Un amore al di fuori dell’ordine delle cose. Ed è appropriato dire *follemente* innamorata, visto che *to dote* ha proprio il senso di “impazzire”, “comportarsi scioccamente”. Ma, a pensarci bene, la Natura si era innamorata nel crearlo quell’androgino «Master Mistress», ossia quando era fisicamente “incompleto”, con volto e

6. B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, 1, xiv.

7. Wilde propone che *hue* si riferisca a un Willie Hughes, giovane attore amato da Shakespeare (vedi *Postfazione*).

8. Si noti che «controlling» può essere sia aggettivo che sostantivo (Booth, *Sonnets*, cit., pp. 163-4).

corpo di donna; quindi, la Natura era rimasta intrigata in un amore potenzialmente saffico, e fu per renderlo “regolare”, eterosessuale, che essa mascolinizzò il tu. Non è una lettura semplice, né lineare: la Natura si innamora di una forma di donna, e la cambia in uomo per rendere possibile un rapporto fisico. C'è una contraddizione fortunatamente non risolvibile, perché se lo fosse saremmo costretti ad affrontare, con fastidio critico/estetico, la *vexata quaestio* della natura del tu e delle sue preferenze sessuali, impedendo alla finzione letteraria di differenziarsi dalla realtà!

Iniziano qui, all'inserirsi dell'io lirico nel testo, i doppi sensi che mettono in campo la corporeità, impiantati su una retorica – di chiasmi, paronomasie, addizioni e sottrazioni – che con la sua azione *decorativa* confonde e ubriaca la terrena materialità del testo che va a concludersi. Il linguaggio palesa tutta la sua capacità sovversiva, e stravolge senso e tono del sonetto. L'ambiguità del «Master Mistress» è ambiguità stessa del testo, che confonde nell'anonomato del tu la differenza fra i generi e costruisce (per conseguenza, ma potrebbe anche esserne causa) l'identità ambigua dell'io poetico.

L'aggiunta che la Natura ha apportato al tu lo ha sottratto all'io e lo ha reso inutile, come se quella *cosa* in più – «one thing» – equivallesse al nulla – «nothing». E il gioco fonico fra *one thing* e *nothing* è infinito, perché i due termini costituiscono antitesi, e creano un effetto paronomastico. E se «one thing» è *la petite différence*, allora «no-thing», che ne è l'assenza, corrisponde all'organo femminile, e insieme, contraddittoriamente, è anche «not a vulva»⁹, visto che l'io non se ne fa *nulla*. Tutto ciò, a orecchio elisabettiano non suonava affatto ambiguo, poiché *nothing* era uno dei tanti sinonimi correnti per l'organo femminile, ed è forse anche questo un segno di quella «cancellazione della donna e del corpo femminile» che vorrebbe poter riconoscere *utilità* solo all'uomo (utilità di amante, se non di procreatore, come nel primo gruppo di sonetti)¹⁰. Ma «one thing» è non solo l'aggiunta corporea che ha reso uomo il tu, che lo ha disambiguato sottraendolo all'interesse dell'io, ma è anche l'iterazione linguistica con cui il testo sottolinea nei due versi il concetto della mascolinità e della femminilità, e della somma e della sottrazione: «And by addition me of thee defeated, / By adding one thing to my purpose nothing». Ora si comprende: la *sciocchezza* commessa dalla Natura è stata quella di dotare il tu degli attributi della sessualità maschile, facendone «una donna con un pene»¹¹, ambiguando la sessualità e la realtà testuale. E si comprende che disambiguare è un atto inutile e pericoloso per la sopravvivenza dei significati, sia testuali che esistenziali.

Le immagini di fisicità corporea del testo e i giochi che esse innescano si perdono e si dissimulano nei giochi della retorica – il più e il meno, l'uno e il nulla, e il gioco fonico di rima interna *one thing/nothing*; per non dire del chiasmo *me : thee = one thing : my purpose*, per cui se «me» corrisponde a «my purpose», «thee» corrisponde a «one thing», forse a individuare non tanto un'identità quanto un altro, diverso proposito. Sicuramente una sconfitta per l'io e un paradosso, visto che la Natura, nel

9. Evans, *Sonnets*, cit., p. 134. Un *pun* su *nothing* lo si trova in *Hamlet* (III.ii.107-16), in uno scambio fra Amleto e Ofelia.

10. D. Callaghan, *Shakespeare's Sonnets*, Blackwell, Oxford 2007, p. 42.

11. J. Pequigney, *Such Is My Love. A Study of Shakespeare's Sonnets*, University of Chicago Press, Chicago & London 1985, p. 37.

creare il tu, lo ha sconfitto, *dis-fatto* (*defeat*, dal latino *disfacere*), ai danni di un io che ne rimane *privato*.

Il distico finale va a soluzione, portando a suo modo al limite le conseguenze derivanti dal problema prodotto dalla natura fisica, quasi in un moto di rabbia e ribellione nei confronti della natura crudele: la Natura, alleandosi al genere femminile di cui fa parte, “ti ha *proteso* per il piacere delle donne”, ma anche: “ti ha scelto per [farti provare] il piacere delle donne”¹². Il testo conferma linguisticamente l’ambiguità del «Master Mistress», e l’io di fronte a questa ambiguità sembra non sapersi districare, se non per concludere rassegnato «Mine be thy love and thy love’s use their treasure». Il compromesso a cui giunge l’io è il ribaltamento logico, *in extremis* all’ultimissimo verso, di quanto sin qui affermato e lamentato dal sonetto. La proprietà del tu viene equamente suddivisa fra l’io e le donne. Non più sottrazioni palesi, quindi, ma due addizioni (e due sottrazioni sottintese): all’io la proprietà (*proprietas*) del “tuo amore”, e alle donne il suo godimento (*usus*). Sono i due amori di cui parla Pausania nel *Simposio* di Platone: quello della Afrodite Volgare («di coloro che amano più il corpo che l’anima») e quello della Afrodite Celeste o Urania («di coloro che amano i fanciulli... ed è immune da incontinenza»)¹³.

E, ancora, la retorica sostiene l’insoddisfazione del compromesso e ne nasconde l’amarezza, con un chiasmo finale a effetto: «Mine be THY LOVE and THY LOVE’S USE their treasure», che, affrontando di petto il conflitto d’interessi fra l’io e le donne del tu, propone di fatto, attraverso l’inversione linguistica, un’inversione di *fruizione*. Tutto sembra risolto, alla fine, salvo chiedersi che cosa si intenda per «love» e che cosa si intenda per «their treasure». Probabilmente, l’amore platonico e dell’amicizia (o magari il *vero* amore sessuale), da un lato, e l’amore fisico, sessualmente *interessato*, dall’altro. E quanto rimpianto si sente già in questa possibilità. Ma forse c’è di più: c’è la vendetta dell’io ai danni di quelle donne che si accontenteranno di fruire dell’*usura* della sessualità del tu, di quel tesoro che è l’uso del tuo amore, come se si trattasse di un amore mercenario, di un «treasure», che implica, metaforicamente o meno, un giudizio di valore e un’immagine di denaro accumulato. Un amore non amore. Ha pochissima importanza se si debba leggere in senso proprio e letterale quanto appena detto. Basti riconoscere che l’io metaforizza in tal modo il libero uso che le donne potranno fare dell’amore del tu, ed è solo questo quello che conta per chi del testo fruisce a quattrocento anni di distanza. E non si tratta più, neppure, di un amore a fini procreativi, com’era nei sonetti *matrimoniali*. Ma forse questa lettura del *treasure* è la più negativa, la più disfattista. Si potrà allora anche ammettere che il riferimento sia alla prole che da quell’amore eterosessuale potrà derivare, e questa sarebbe una lettura volta all’indietro, a una tematica ormai abbandonata; ma, a ben vedere, proprio l’amore a fini procreativi potrebbe essere *l’interesse* che rende l’amore un *treasure*, un fine mercantile da disprezzare. O, più banalmente, quel “tesoro” potrebbe essere la prosecuzione oscena dei versi precedenti: la vagina di lei, o il pene del tu, un campo semantico surrettiziamente anticipato da «acquainted», al terzo verso, in cui *quaint*

12. Orgel, *Sonnets*, cit., p. 22.

13. Platone, *Simposio*, Rizzoli, Milano 1994, p. 117; vi rimanda B. Cellini, *Vita e arte nei Sonetti di Shakespeare*, Studium Urbis, Roma 1943, p. 65.

nasconde la sessualità femminile. Forse è vero che l'io si sta ponendo un obiettivo d'amore irraggiungibile (perché proibito!), alla maniera dell'ideale d'amore petrarchesco, ma in un campo esperienziale del tutto nuovo¹⁴.

Peraltro, il tesoro è proprio quello che, costituendo un accumulo di fortuna, viene protetto, nascosto alla vista altrui e conservato gelosamente. È dunque il tesoro di lui che le donne potranno liberamente usare; ma forse, leggendo il verso «*thy loves use their treasure*»¹⁵, senza segno di genitivo sassone (che è poi la grafia originale dell'inquarto), si potrebbe leggere un invito quasi insultante alle donne all'uso del loro stesso tesoro personale e corporeo («e i tuoi amori usino pure il loro stesso tesoro»), un uso solitario e autoriflessivo del piacere, che lascerebbe il tu completamente disponibile al solo amore dell'io. Ed è anche questa una dimostrazione di quella instabilità del senso che distrugge qualsiasi significato sessuale nei *Sonetti*¹⁶.

Com'è caduta in basso l'immagine iniziale, superficiale ed esteriore, del sonetto – «*A woman's face with nature's own hand painted*» –, che sembrava promettere che l'unico suo interesse sarebbe stato quello ai valori estetici formali della realtà. Ben altra è la verità del testo, che si intrufola sfrontato sotto le gonne del reale per uno sguardo indecente alle sue indicibilità. Ma lo fa al buio e dietro le quinte, per non rivelare a nessuno ciò che ha visto e rubato a una realtà che non desidera comunicare. Una cosa è innegabile comunque: su tutti i giochi e i sottintesi del sonetto domina il senso della frustrazione, del rimpianto, della perdita non risarcibile per quel *tesoro* finale e conclusivo di cui l'io non gode né mai potrà godere.

Per tutto il sonetto, il tu, impassibile e assente, rimane ad ascoltare. Passivo, perché a scegliere la strategia poetica del testo è naturalmente l'io, che opta per l'immagine di un tu agito dalla natura, dalle donne, dai desideri dell'io stesso. Il tu non assume alcun ruolo nell'azione testuale, se non quello di un'immagine da osservare, di un oggetto da amare, e magari di un corpo virtuale da usare. Si può anche osservare che alla falsità che l'io attribuisce alle donne il tu contrappone un comportamento non positivo, ma semplicemente neutro – «*not acquainted / With shifting change*» –, o semplicemente meno negativo: «*An eye... less false in rolling*». La sua bellezza non sembra coniugarsi con la sua onestà, che non appare presa in considerazione, se non per l'ambiguo «gentle heart».

Tutto il sonetto gioca sul doppio aspetto (uomo-donna) del tu, un essere perfetto in quanto completo, ma, proprio per questo, raro. Una figura esemplare, per i tempi mitici di cui racconta il personaggio di Aristofane nel *Simposio* di Platone, ma, ora che l'androgino non esiste più, la rarità (del tu) si fa ambiguità. E, se all'inizio del sonetto l'io vede in questa particolarissima perfezione un ideale, a partire dalla terza quartina la sua posizione dà segni di cambiamento. Alla *complessità ambigua* del tu succede, improvvisamente, il disagio dell'io che entra in scena e si mette in gioco, esponendo la sua crisi e la sua difficoltà di rapportarsi al tu. Un'ambiguità, questa, già espressa al

14. P. Martin, *Shakespeare's Sonnets: Self, Love and Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1972, p. 84.

15. Orgel la riproduce come lettura alternativa (Orgel, *Sonnets*, cit., p. 22).

16. G. W. Bredbeck, *Sodomy and Interpretation. Marlowe to Milton*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991, pp. 167-80, 177-8.

verso «And by addition me of thee defeated», che prosegue, si dichiara e si sviluppa nell'ultimo verso, «Mine be thy love and thy love's use their treasure»; qui il chiasmo imperfetto *mine-thy/thy-their* crea un gioco tipicamente modernista per il quale il linguaggio non si limita a (de)scrivere l'azione, ma la *agisce*, la *presenta in azione*. Così, l'ultimo verso del sonetto mostra letteralmente il TU che, dall'amore dell'IO, passa alla fruizione dell'amore LORO. Può sembrare un puro scambio linguistico, formale, fra elementi del chiasmo, ma appare visivamente, e visibilmente, come un passaggio e una perdita che si fanno vivi ai sensi del lettore. Il chiasmo cessa di essere un puro espediente tecnico e stilistico, e si fa sostanza del testo. Qui, come altrove, la retorica si nega a una funzione meramente decorativa e si appropria invece di un ruolo significante.

Sonetto 23

*As an unperfect actor on the stage,
Who with his fear is put beside his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart;
So I for fear of trust, forget to say,
The perfect ceremony of love's right,
And in mine own love's strength seem to decay,
O'ercharged with burden of mine own love's might:
O let my looks be then the eloquence,
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more
expressed.
O learn to read what silent love hath writ,
To hear with eyes belongs to love's fine wit.*

Come un attore imperfetto sulla scena,
che per paura dimentica la parte,
o un tipo feroce pieno di troppa furia,
cui eccesso di forza rende fiacco il cuore;
così io, temendo la fiducia, scordo di dire
la perfetta cerimonia del diritto d'amore,
e nella forza d'amor mi sento deperire,
stracarico del peso del mio poter d'amore.
Siano i miei sguardi allora l'eloquenza,
muti presaghi del mio cuor che parla,
che implorano amore e cercan ricompensa,
più della lingua che più, e più spesso, ha espresso.
Oh, impara a leggere quel che l'amor muto ha
scritto;
udir con gli occhi è l'ingegno sottil d'amore.

Il Sonetto 23 si costruisce sull'opposizione tematica fra silenzio e parola, e sfrutta con abilità, a questo fine, un vividissimo avvio figurato nel contesto della recitazione teatrale, tale che il sonetto stesso sembra sia descrizione di un'azione drammatica anziché espressione di sentimenti. La prima quartina presenta modelli immaginari di silenzio prodotto dall'eccesso di emozione; la seconda dichiara l'incapacità dell'io di esprimersi, sopraffatto da una crisi di fiducia in sé stesso; la terza propone che le parole siano compensate dallo sguardo; il distico conferma, con tono proverbiale legittimante, la verità degli sguardi.

L'apertura figurata sulla scena teatrale porta con sé forti suggestioni autobiografiche, di un io lirico che può aver sperimentato in prima persona, come attore o testimone di giovani attori, i vuoti di memoria che possono colpire l'attore alle prime armi («unperfect»¹), messo di fronte a un pubblico che lo intimorisce, e alla nuova emozione del recitare che gli fa scordare la sua parte e il suo stesso ruolo («part»). Al paragone tratto dal campo dell'arte, in cui l'attore si sforza di imparare a ricoprire e a “recitare” un ruolo oltre che a controllare le proprie emozioni, l'io trae dalla vita un altro esempio di perdita della parola, e lo trova, con buona osservazione della psicologia umana, in chi preso dalla furia improvvisa dell'istinto non riesce a dar sfogo verbale ai propri sentimenti, e gli si bloccano le parole in gola. A inibire l'espressione, dice l'io, è l'eccesso di foga («replete with too much rage») e di violenza («strength's abundance»). A soccomberne, fiaccato, è il cuore. Il giudizio dell'io su questi eccessi è poi chiaro da come definisce chi è in preda a queste emozioni traboccanti, «some fierce thing», una persona indefinita, priva di carattere umano, che si confonde con una “creatura fero-

1. Per *imperfect*, neologismo shakespeariano.

ce”, una bestia privata della ragione. In entrambi i casi portati a esempio dall’io il testo ha rinunciato alla naturalità: un attore emozionato che dimentica una parte imparata a memoria, un individuo che non controlla le propri emozioni.

L’io riunisce, nella seconda quartina, le caratteristiche di entrambi, l’attore e l’individuo impulsivo, e vi raffronta il proprio comportamento in amore. I primi due versi della prima e della seconda quartina sono legati in parallelo, e così i secondi due. L’io, privo di fiducia in sé stesso e timoroso di non godere della fiducia dell’amato, dimentica quale sia «The perfect ceremony of love’s right», che è il “diritto” dell’amore, ma anche il “rito” cerimoniale dell’amore²; la sua paura richiama la paura («fear») dell’attore. L’amore, come la recitazione teatrale, prevede una parte da imparare a memoria e da riprodurre secondo un rituale antico e tradizionale, ma anche con artificiosità, e forse anche senza troppa sincerità. E che ci sia ambiguità in questa immagine della “cerimonia del rito d’amore” lo afferma «perfect», che richiama per contrasto la *recitazione* dell’attore inesperto e «unperfect», come un amante che non sa rivelarsi e non sa amare. Ed è, insieme, la cerimonia del “diritto d’amore” («love’s right»), ossia del rapporto sessuale che lo sigla.

Sopraffatto dalle emozioni troppo forti, dunque, l’io viene meno, pur nella sua «love’s strength», che richiama l’incontrollata «strength’s abundance» precedente; e, come quella si era indebolita («weakens»), così ora la forza dell’amore dell’io viene meno («decay»), per l’eccesso d’amore che prova. Il v. 8 è sovraccarico di immagini pesanti e di potenza («O’ercharged», «burden», «might») che trasmettono *quantitativamente* l’amore dell’io per il tu (benché «might» possa insinuare un dubbio sulla realtà di un amore *potenziale*), ricorrendo allo stesso campo semantico dell’abbondanza che aveva definito la furia di «some fierce thing» («replete with too much rage», «abundance»).

Fallita la possibilità di sfruttare la forza comunicativa e persuasiva della parola viva, all’io non resta che affidarsi allo sguardo che saprà sopperire al fallimento della parola. Nella terza quartina, egli chiede allora che a trasmettere i sentimenti del suo cuore siano non le parole («the eloquence»), ma i suoi «looks»³, che, pur privi di parola («dumb»), danno voce *muta* a ciò che gli parla dentro («speaking breast»), una parola muta, ancora una volta; e sono sguardi che anticipano come un *veggente* («presagers») pensieri e cose a cui ancora non è stata data voce. Gli sguardi acquistano una doppia funzione, visiva ed espressiva, e saranno loro a chiedere l’amore («plead for love») e, insieme, a *guardare* («look for») per “cercare ricompensa” per l’amore offerto. E si inserisce a questo punto, inaspettata, la lingua estranea di un anonimo pretendente rivale che sembra aver corteggiato il tu con un fiume di parole.

Sin qui l’io sembra aver svolto un soliloquio. Anche «O let my looks» può essere una forma esortativa d’auspicio, “Siano i miei sguardi l’eloquenza”. È solo con il distico che l’io fa prender vita al tu come destinatario silente del testo. E il suo è un invito a saper leggere, e a voler cogliere, negli occhi ciò che in essi è stato scritto dal «silent love», l’amore che non è in grado di esprimersi, o che *non può* esprimersi. Giusta

2. L’in quarto ha «right», e molti commentatori lo cambiano in «rite», suo perfetto omofono.

3. L’in quarto riporta «books», che potrebbe calzare anch’esso, ma forse è un refuso per «looks». La discussione critica è ampia e aperta.

l'osservazione che gli occhi sono "il principale organo sessuale" onnipresente nei *Sonetti*, ma non certo perché il testo escluda dal suo immaginario una più completa realizzazione della sessualità⁴. Gli occhi, allora, non solo possono esprimere, ma devono anche saper cogliere i sentimenti muti. E l'apodittica affermazione finale stabilisce come verità assoluta, poetica e d'amore, che «To hear with eyes belongs to love's fine wit», ossia l'ingegno d'amore fa "sentire con gli occhi" ciò che *chi non ama o chi non ha acume* pretende di sentir confermato con gli orecchi. Il testo ha sentenziato, così, la propria verità e la propria legge, giustificando il silenzio dell'io e inverando la piena legittimità del suo amore. Contro le parole, che sono apparenza e necessità di recitazione artificiosa e ostentazione di sentimenti all'eccesso, esibiti senza pudore e senza misura come per una recitazione invasata, gli occhi esprimono in sé, muti e composti, il sentimento più vero, sincero e riservato; non cercano apparenza ed esteriorità, ma pura espressione dell'essere. L'immagine è assai vicina, qui, all'idea petrarchesca degli occhi come mezzo di comunicazione del cuore e per il cuore.

La trama di sentimenti che il testo svolge dissimula una corrispondente trama di immagini erotiche che completano il quadro dell'amore totale che l'io prova per il *fair youth*. Sono le immagini della fucosità animale e dell'eccitazione presenti in «fierce thing replete with too much rage» (*thing* ha spesso valenza sessuale) e in «love's right», «love's strength seem to decay», «O'ercharged with burden of mine own love's might». Sono cioè le immagini di quell'amore che non consente di essere nominato, e anche per questo non si sa esprimere e non si può esprimere; è «silent love», l'amore omosessuale⁵. Quasi imbarazzante procedere a squarciare il velo del «fine wit» a cui si riferisce la conclusione del sonetto, velo sollevato tuttavia da coincidenze che non sembrano affatto tali. «O learn» e «hear» indicano nel distico il rapporto di maestro-discepolo esistente fra l'amante ispiratore e il giovane catamita, a cui spettava di apprendere, e che era chiamato «Hearer»⁶, "colui che si pone in ascolto". Gli "occhi", con cui il tu dovrebbe ascoltare, fanno velo agli orifizi umani. A questo punto, che dietro a «wit» si nasconda un'immagine di organi maschili⁷ non desta alcuna sorpresa. Ma ciò che più conta è che solo ora, e a maggior ragione, si coglie il significato ambiguo e più esaustivo di «fine wit», che gioca a nascondere con arguzia i risvolti dell'*amore silenzioso*, che tace assai più di quello che non possa dire. Superfluo forse ripetere che il livello erotico del sonetto non è il fine della scrittura, il testo non è costruito a rebus. I vari livelli di lettura sono interconnessi, e necessari l'uno all'altro

4. Come invece suggerisce Vendler, neutralizzando il carattere omoerotico del testo (Vendler, *The Art*, cit., p. 15).

5. I silenzi di alcuni personaggi shakespeariani sono definiti il «silenzioso stoicismo degli omosessuali nelle culture eterosessuali normative» (R. Weis, *Shakespeare Unbound. Decoding a Hidden Life*, Henry Holt and Company, New York 2007, pp. 325-6). «*I am dumb*», dice alla fine Antonio (*The Merchant of Venice*, v.i.279), e le ultime parole di Iago sono: «From this time forth *I never will speak words*» (*Othello*, v.ii.310). E il giovane amante di Wilde, Lord Alfred Douglas, in una poesia dal titolo *Two Loves*, scrive: «*I am the love that dare not speak its name*».

6. In *Much Ado about Nothing*, Don Pedro dice a Claudio: «My love is thine to teach. Teach it but how / And thou shalt see how apt it is to learn / Any hard lesson that may do thee good» (i.i.274-6) (Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., p. 122).

7. Booth, *Sonnets*, cit., p. 177. Per un uso più manifesto del *pun*, si veda il Sonetto 26.4-5.

nella costruzione complessiva, proprio al fine di dare l'effetto di una coscienza lirica poliedrica e quanto più *mobile*, consapevole di essere priva di verità assolute e di risposte piane al senso dell'esistenza e alla complessa instabilità dell'animo umano.

Con tanti livelli di lettura possibile, l'io lirico/poeta è riuscito a dimostrare di saper esprimere sentimenti e desiderio con gli occhi, se non con le parole, ma anche di saper rivaleggiare in scrittura – producendo perfino un proverbio – con quell'anonimo rivale dotato di tanta pericolosa scioltezza di lingua. E anche questo è *wit*. E perché, poi, «O learn to read» non potrebbe essere un invito anche al lettore, per una lettura più attenta e inclusiva del testo, più *argutamente* consapevole del *wit* poetico?

Sonetto 29

*When in disgrace with Fortune and men's eyes,
I all alone bewep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possessed,
Desiring this man's art, and that man's scope,
With what I most enjoy contented least,
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
(Like to the Lark at break of day arising)
From sullen earth sings hymns at Heaven's gate,
For thy sweet love remembered such wealth
brings,
That then I scorn to change my state with Kings.*

Quando invisio alla Fortuna e agli occhi degli
uomini,
piango, solo, il mio stato reietto,
e tormento il cielo sordo con vane grida,
e ripenso a me stesso, maledico il mio fato,
vorrei esser come chi è più ricco di speranza,
con le sue sembianze, e anch'io pieno di amici,
anelando il talento di questo e le opportunità di
quello,
di ciò di cui più godo assai scontento,
ma mentre così penso, me stesso quasi sprezzando,
per caso penso a te, ed il mio stato
(come l'Allodola all'alba che si leva)
dalla terra cupa alza inni alle porte del Cielo,
ché il ricordo del tuo dolce amore dona tanta
ricchezza
che rinuncio a cambiar stato con un Re.

A considerarlo nel suo complesso, questo mirabile sonetto si divide in due parti fondamentali: nell'ottava, l'io lamenta la sua condizione reietta e sventurata e descrive lo stato di parossismo del suo animo; nella sestina, l'io descrive il mutare della propria condizione al solo pensiero del tu. Si presenta dunque come il convenzionale lamento dell'amato trascurato e solo, che al pensiero dell'amata/o si risollewa dalla malinconia e dallo sconforto. Ma la struttura del testo presenta ben altra complessità.

Come accade spesso nei *Sonetti*, il testo si muove in un contesto temporale definito sin dall'inizio, «*When* in disgrace», ed è nel tempo che si risolverà, soltanto all'ultimo verso, il problema del testo «*That then* I scorn». Tutto quanto rimane nel mezzo appare come una lunga parentesi retorica – otto versi tutti sostenuti da quel solo «*When*» –, intesa a far pesare l'eccezionale potere salvifico del tu, enfatizzato tanto più quanto più lungo è il percorso a parabola rovesciata, in caduta e in risalita, del testo e del suo umore.

La prima quartina percorre la fase della sventura («*Fortune*» inteso sia come “fato” che come “buona sorte”) e la perdita del *favore* da parte degli uomini, con un primo verso che gioca tutto sul potere rovinoso dell'impressione esteriore: *disgrace* è l'apparenza “priva di grazia” agli “occhi degli uomini” che giudicano solo dalle apparenze. L'io è lasciato al proprio pianto solitario in una condizione emarginata, di «outcast», e per il dolore della sua sventura ricambia il mondo con le inutili grida che turbano, e disturbano, il cielo che, sordo, non le ascolta. E come a seguire l'esempio degli uomini insensibili del primo verso, l'io si guarda anch'egli dall'esterno (e dall'alto, «look upon myself», come fosse un dio estraneo) e da quelle altezze si considera e

maledice il suo fato e la sua *fortuna*, come ad aver scoperto lo sfiguramento, *disgrace*, del proprio volto e del proprio destino. Si chiude così perfettamente il cerchio del ragionamento e delle immagini della prima quartina, in uno stato depressivo da cui sembrerebbe impossibile per chiunque risollevarsi.

Ma già la seconda quartina si apre con uno spiraglio di luce: l'io apre il cassetto dei suoi sogni e costringe il pensiero, e la poesia, a librarsi in alto e a dar libero sfogo all'immaginazione considerando e invidiando il destino di chi è più fortunato di lui, di chi può almeno coltivare una "speranza", se non essere appagato nel presente. Non è a ricchezze e a proprietà materiali che l'io aspira, ma a un pieno di felicità, «more *rich* in hope», «with friends *possessed*». E sono ambigui desideri di «art» – la "capacità artistica", ma anche l'"abilità artificiosa" che gli consentirebbe di tenersi un affetto –, e di «scope» – che è, insieme, una "opportunità", un "obiettivo", ma anche l'"apertura" di visione mentale, di possibilità esistenziali, o l'apertura, chissà, di un obiettivo sessuale. A tal punto è il suo stato di abbattimento che l'io non riesce ad apprezzare neppure ciò che ha. Il che fa pensare che egli non sia davvero povero, reietto e privo di tutto: «With what I most enjoy» presume un oggetto di piacere, di godimento estremo, anche se da relativizzare in base all'aspirazione di maggiore felicità. Sembra che l'io si stia autodefinendo insoddisfatto e incontentabile. L'ottava esprime nel suo insieme un auspicio di cambiamento: l'io vuole essere diverso da ciò che è, e lo dice con il linguaggio del possesso economico.

Giusto, allora, che la terza quartina si apra con un giudizio ben forte dell'io sull'io: «in these thoughts myself almost despising». L'io si sta identificando con l'opinione della gente che lo disprezza e sembra non desiderare più il cambiamento e il "benessere" economico (benché metaforico), e rendendosi conto di essere incontentabile fa rientrare il proprio desiderio di cambiamento. Guardarsi dall'esterno gli ha fatto bene, l'io si è ridimensionato, forse la gente aveva ragione a giudicarlo male e ad abbandonarlo. L'io ha riacquisito il senso delle cose ed è giunto al fondo della propria emarginazione, escluso dalla fortuna, dagli altri e abbandonato persino da sé stesso. All'apice della parabola discendente, il pensiero del tu dà la svolta alla sua condizione; l'accento su *hâply* in «Haply I think on thee» infrange il ritmo giambico, costringendo a dargli un peso sospetto; non è affatto *per caso*, infatti, che il pensiero dell'io si rivolge al tu, visto che ha appena completato l'inventario delle proprie insoddisfazioni, come sottolinea il testo con paradosso chiasmico, «With what I *most* ENJOY CONTENT-ED *least*»¹.

L'io riprende allora a salire con improvviso balzo salvifico, ed è il balzo appropriatissimo di un'allodola che spicca il volo e si alza, come la luce del mattino, «Like to the Lark at break of day arising»; ma «arising» sembra riferirsi sia all'allodola che a «day», come se la natura tutta riportasse alla vita e alla visione ottimistica lo spirito dell'io, sollevandolo con sé dalla terra imbronciata su cui si era accasciato e da cui non riusciva ad alzarsi. Ma «arising», grazie alla similitudine, si riferisce anche a «my state», e anche questo dà senso al nuovo spirito di euforia che coglie l'io. L'enjambement tradisce, come sempre, con indicibile maliziosità:

1. Vendler, *The Art*, cit., p. 162.

Haply I think on thee, and then my state,
 (Like to the Lark at break of day arising)
 From sullen earth sings hymns at Heaven's gate.

Con un verso e mezzo di stacco fra soggetto e verbo, e persino una parentesi a separarli, si è autorizzati a dimenticarsi che «sings» è retto da «state», e si finisce, invece, per credere che a cantare inni al cielo sia l'allodola che si è levata in alto (un'immagine consona sul piano letterale), e invece è ancora lì, sulla terra ostile da cui, assieme a «my state», canta inni alle porte del Cielo: «From sullen earth sings hymns at Heaven's gate» (naturalmente dopo aver perso la parentesi², grazie all'oralità della lettura che libera dall'autoritarismo dei segni di interpunzione). In conclusione, i due soggetti condividono sia l'azione del cantare inni dalla terra che quella del librarsi in volo verso il cielo. Si tratta di un'ambiguità che riflette la testualità del sonetto e la sua duplicità di lettura.

Pensare che a cantare sia l'allodola, anziché la risollevata condizione di spirito dell'io, rende anche un duplice servizio alla poeticità del testo, che non rischia così di vedersi accusato di oscenità, perché l'immagine dell'io che canta inni alle porte del cielo fa supporre che quelle porte siano una soglia sessuale e che se ne auspichi prima o poi l'apertura, vista la contestuale immagine dell'uccello che si alza in volo. Forse è superfluo ricordare che *heaven* era, nel linguaggio elisabettiano, il paradiso dell'omosessualità³, immagine che il Sonetto 129 combinerà con quella più nota e frequente dell'inferno, *hell*⁴.

Il distico finale questa volta non ribalta nulla, ma conferma lo stato, virtuale e immaginario, di gioia e di estasi raggiunto dall'io. Il ricordo delle dolcezze d'amore porta all'io il benessere "economico", «wealth», a cui aveva aspirato nella quartina dei sogni. E l'idea del cambiamento, prima agognata, viene ora disprezzata dall'io. È la rievocazione di un sogno d'amore fisico quella a cui l'io sembra lasciarsi andare, e appare naturale che in questa *rêverie* l'io non desideri scambiare il proprio posto con quello di un re. Magari anche con un tocco di ironico rimpianto, si pensa, se è vero che il tu (il conte di Southampton?) frequenta effettivamente la corte.

Ma l'ironia è onnipresente. Basti pensare all'uso che il testo fa di *state*, che inizialmente è «my outcast *state*», poi «and then my *state*... / ...sings», e infine «I scorn to

2. I curatori moderni chiudono la parentesi dopo «sullen earth»: superfluo, visto che qualsiasi scelta esclude un significato.

3. *Heaven* richiama il soffitto del palcoscenico elisabettiano, quindi l'*arte* dell'attore o del drammaturgo. La prima parte del sonetto sembra così alludere ai crucci di un attore.

4. Il sonetto è di quelli che si prestano a una lettura *globale* oscena. I termini chiave hanno ulteriori accezioni, confermate dall'uso che Shakespeare ne fa in altri testi: *hope* = "potency", "penis"; *art* = "arse"; *scope* = "penis", "vulva", "arse"; *lark* = "prostitute", "*fellatio*", "to masturbate"; *gate* = "sexual orifice"; per non dire di *arise*, *enjoy*, *contented* (Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., pp. 318, 333-4, 336, 344). La ricchezza e l'ambiguità del linguaggio shakespeariano si incontrano anche nei sonetti. Un'immagine salace dal *Cymbeline* riprende questo sonetto: «the lark at heaven's gate sings» (II.iii.21). E *bootless* richiama e contrasta «and will to boot» (liberamente: "e sesso a volontà") del salacissimo Sonetto 135. Nella maggior parte delle edizioni dei *Sonetti*, un totale silenzio è riservato alla *possibile* lettura sessuale di questo testo, pur ammettendo che non tutto quello che luccica nel dizionario della Rubinstein sia obbligatoriamente osceno.

change my *state* with Kings». Il primo *state* è un umore, uno stato di disgrazia, forse anche uno stato sociale, che tuttavia il testo si appresta a smuovere dall'inedia attraverso il pensiero e l'immaginazione; il secondo *state* si focalizza più chiaramente in un umore, ma si personalizza e si mette a cantare, quindi già non è più statico, perché umanizzato, o quanto meno vivificato; il terzo *state*, collegato allo *status* sociale del re, è fatto apparire potenzialmente come uno stato modificabile, ma lo *status* sociale dei re non è modificabile né acquisibile dal basso, salvo ricorrere a una deposizione; ma ora è l'io che dopo tanti lamenti si rifiuta di cambiare la propria condizione, e si fa *scherno*⁵ dell'idea stessa. Il testo ha così delineato un percorso di ascesa sorprendente: dallo stato di reietto dell'io alla considerazione implicita della felicità altrui, all'ascesa verso lo stato metaforico di "allodola" che spicca il volo, e infine a quello regale, ironico, negletto e disprezzato dall'io, che restituisce così l'iniziale (presunto) disprezzo altrui. Alla fine, mentre l'infelicità dell'io appare essere una lunga e dolorosa realtà, la sua felicità è un mero pensiero, un ricordo. Eppure, la struttura e lo sviluppo del sonetto sembrano affermare un progresso verso l'accettazione dello stato di sofferenza iniziale, verso l'apprezzamento dello stato di carenza, di negatività, di pura aspirazione e sospensione.

Oltretutto, il sonetto anticipa sin dall'inizio della terza quartina il canto dell'allodola e dell'anima, mentre ancora l'io sta dicendo di disprezzare sé stesso, perché *despising* e *arising*, contengono già in sé il canto, *sing*⁶, che sta per segnare il cambiamento di umore e di *status*, come se la gioia del ricordo determinasse una virtuale ascesa dell'io al soglio regale. Un canto, poi, che risponde e controbilancia i «bootless cries» già levati dall'io contro il cielo sordo.

Un sonetto cesellato con perfetta consapevolezza e con la spontaneità dell'arte suprema, come accade ai sonetti migliori. E ciò suona altamente ironico nei riguardi del testo stesso, che ha modestamente affermato: «Desiring this man's art, and that man's scope». E il modo in cui il livello di lettura *poetico* coesiste con quello osceno, in totale autonomia e senza esserne determinato, testimonia la capacità del poeta di costruire un testo che vive di intrecci metaforici senza rimanerne vittima.

5. *Scorn*, "disprezzare", ha lo stesso etimo di "schernire".

6. Vendler, *The Art*, cit., p. 163.

Sonetto 30

*When to the Sessions of sweet silent thought,
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye (unused to flow)
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancelled woe,
And moan th'expense of many a vanished sight.
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee (dear friend)
All losses are restored, and sorrows end.*

Quando alle Assise del muto e gentil pensiero
convoco memorie di cose passate,
sospiro per ciò che invano ho ricercato,
e per antiche pene piango ancora lo spreco del mio
tempo amato;
posso allora annegare gli occhi (non usi a sgorgare)
per amici preziosi nascosti nella notte infinita della
morte,
e piango ancora pene d'amore da tempo
condonate,
e lamento la perdita di molte viste svanite.
E soffro per passate sofferenze,
e di dolore in dolore stanco riconto
la triste lista di lamenti lamentati,
che pago ancora come se non pagati.
Ma se per caso ti penso (caro amico)
ogni perdita è risarcita, e ha fine ogni tormento.

Analogamente al sonetto precedente, benché non altrettanto denso e ricco di ambiguità linguistiche, il Sonetto 30 propone il pensiero del tu come rimedio alle ansie del presente. Ma nel Sonetto 29 l'io lamentava le proprie carenze e le carenze della propria esistenza, rimpiangeva la propria mancanza di pregi e la scarsità di amici e prospettive, e si rimproverava il costante senso di inappagamento. Diversamente, nel Sonetto 30 l'io non ammette colpe o peccati, ma esprime le ansie del tempo presente nella rivisitazione angosciosa delle perdite e dei dolori del tempo passato. Non c'è lotta dell'io con il tempo; c'è invece un dibattito tutto interiore sugli effetti che il passare del tempo ha sull'animo dell'io.

Qui, il testo appare strutturato secondo linee di una semplicità disarmante: le tre quartine sono tutte dedicate all'esposizione del passato rievocato e rimpianto, dei dolori che hanno segnato la vita dell'io, e dei nuovi lamenti che rinnovano lamenti antichi. Spetta poi al distico capovolgere, con perentoria incisività, senso e umore del sonetto, contrapponendo in due soli versi il pensiero del tu al peso del passato, con tutte le sue pene, i suoi lutti, le sue privazioni. Una struttura visibilmente sbilanciata, ma una costruzione semplice solo in apparenza.

La prima quartina introduce il tema e il tessuto metaforico del testo, ma soprattutto le prime componenti di un apparente sillogismo, «When», «Then», «Then», con una differenza, tuttavia. Al Sonetto 12, ad esempio, il testo si costruisce con un'anafora costituita di tre premesse, *when, when, when* (vv. 1, 3, 5) e una conseguenza in *then* (v. 9). Il Sonetto 15, con due premesse in *when* (vv. 1 e 5) e una conseguenza in *then* (v. 9). Il Sonetto 29 ha una sola lunga e sostenuta premessa in *when* (v. 1) e una conse-

guenza in *yet* (v. 9). Nel Sonetto 30 la struttura sembra invece volutamente sbilanciata sul piano formale, con l'accento sulle conseguenze piuttosto che sulle premesse. Come se il testo intendesse, dopo una breve introduzione, saltare direttamente alle conclusioni e, considerato che la metafora che regge il testo è quella di un'assemblea giudiziaria, passare, dopo sin troppo rapida indagine, a una sbrigativa sentenza.

Davanti all'assise, dunque, l'io convoca il ricordo del passato a rispondere dei suoi crimini. A giudicare i torti subiti dall'io è chiamato un giudice particolarissimo, «sweet silent thought», all'io molto legato. Un giudice benevolo, quindi, che ascolterà in solidale silenzio le accuse del querelante. E non si tratta solo di un pensiero “gentile e silenzioso”, ma di un pensiero anche “gentilmente silenzioso”, con una sottolineatura di quanto sia apprezzabile il suo silenzio, a confronto con tutti i lamenti e i pianti a cui l'io ben presto darà voce. E le accuse sono sospiri per le cose non trovate, e dolori che rinnovano il pianto per le cose (e le persone) guastate dal tempo¹; e sono (seconda quartina) lacrime per gli amici perduti, e pianto per le pene d'amore, e lamenti per la perdita delle cose e delle persone scomparse. E (terza quartina) si ripetono le antiche sofferenze, e si rinarrano gli antichi dispiaceri, e si rienumerano altri gemiti e altri lamenti, come non si trattasse di conti già saldati con antica sofferenza. Si giunge, così, al distico, ma non si è incontrata nessuna conseguenza alla premessa breve e unica dell'apparente sillogismo. I due «Then» in anafora erano semplici indicatori temporali, non consequenziali; la causa davanti al tribunale della mente è davvero metaforica e non reale. E a ripagare l'io di tutti i suoi dolori elencati non vi è nessuna contropartita; nessun verdetto, nessuna sanzione o ammenda, soltanto il silenziatore messo al dolore grazie allo spostamento del pensiero, nel distico finale, su un sentimento più forte e più coinvolgente, quello per il tu. E, infatti, l'unica ricompensa che il pensiero, «sweet silent thought», giudice “gentile e silenzioso”, può concedere è il pensiero stesso: «But if the while I think on thee». Il testo si è chiuso a riccio esattamente là dove era iniziato, all'interno della mente dell'io.

La struttura metaforica *giudiziario-contabile* del sonetto non è difficile da rintracciare: «Sessions» è il tribunale a cui l'io, querelante, convoca («summon up») la memoria per recriminare sui troppi dolori passati, e davanti a quella corte l'io porta la sua querela per le devastazioni del tempo – «dear time's waste», un'ipallage che dietro l'immagine del *costo eccessivo* degli sprechi del tempo nasconde l'annullamento e lo spreco delle cose e delle persone *care* – come il «dear friend» che attende nel distico –, ingannando, insieme, sul «dear time», che forse è *dear* perché “prezioso”, ma che non è per niente *dear*, “caro”, in quanto è anzi il vero nemico, il vero colpevole delle cose che *passano*. Le persone *care* (ossia, “di valore”) sono, così, «hid in death's dateless night», come durante una rapina di beni preziosi («precious friends») avvenuta nel buio di una notte che però non ha mai fine. L'io piange per antiche pene d'amore, non più in vigore («cancelled woe»), come una sentenza annullata o un debito² da tempo pagato o condonato; e lamenta «th'expense», i costi di cause forse perdu-

1. Il v. 4 è ambiguo. «With old woes» può significare: “con antichi dolori”, “assieme ad antichi dolori”, “a causa di antichi dolori”; e «my dear time's waste»: “lo spreco del mio caro tempo”, “il caro spreco del mio tempo”; o lo si può leggere «my dear times waste», ossia “io spreco il mio caro tempo”.

2. Kerrigan, *Sonnets*, cit., p. 212.

te, o la perdita di cose che gli sono state rubate e del cui possesso non gode più, «vanished sight»; e si addolora per sofferenze passate, che sono anche reclami condonati, «grievances foregone», e per l'ennesima volta rifà la contabilità, «account», dei propri lamenti, come fossero debiti già saldati e che ora ricalcola, per chiederne il risarcimento, e li paga invece per una seconda volta, «Which I new pay as if not paid before», come se egli fosse colpevole di insolvenza. Ma il pensiero del tu, che è il suo *caro* amico, «dear friend», fa da compensazione a ogni cosa, e «All losses are restored». L'intera struttura metaforica economico-giuridica del testo converge su questa *risposta* – «All losses are restored» – e ne viene giustificata.

Eppure c'è un'infinita contraddizione e ben poca credibilità in questa poetica della compensazione dichiarata dall'io. Il dolore riportato alla mente è sempre fresco, e sempre lì pronto a riesplodere, come un tempo: «new wail», «I drown an eye», «weep afresh», «moan th'expense», «Then can I grieve». Anche il rimpianto delle persone scomparse, «vanished sight», nasconde un'inclinazione a rinnovare la sofferenza con i sospiri – visto che *sight*, nell'inglese del Cinquecento, valeva anche per *sigh*³. Il testo sembra pascersi nel *piacere di rivisitare il dolore*⁴.

Al di là del suo percorso logico, e delle implicazioni connotative e concettuali che scaturiscono dalla griglia metaforica, il testo è sostanziato di verso in verso da una rete di richiami ed effetti che compensano le assenze con altrettante presenze, e le sottrazioni con altrettanti *risarcimenti*, e ciò, anche attraverso *restituzioni* foniche che lo legano strettamente a uno schema binario bilanciato. Questo studiato equilibrio crea delle unità autonome che vanno poi a legarsi a ogni altra unità; si attua così, all'interno di ciascun verso e fra i singoli versi, quel bilanciamento che il testo nega peraltro alla sua struttura globale. Alla sproporzionata inconsistenza quantitativa del distico è dato il ruolo oneroso del contrappeso emotivo, un ruolo di tanto maggiore responsabilità quanto più esorbitante è la sproporzione argomentativa che il distico deve sopportare con il percorso del dolore (rinnovellato) esposto nei dodici versi precedenti.

Il bilanciamento concettuale inizia al secondo verso, dove le cose perdute risultano *compensate* dalla memoria; e poi, man mano, le cose cercate in passato vengono compensate dai sospiri; i vecchi dolori e il tempo sprecato, da nuovo pianto; e gli amici perduti, da nuove lacrime (unica compensazione su due versi); e le pene d'amore, da altro pianto; e le cose svanite alla vista, dal lamento; e le afflizioni passate, da nuova afflizione; e la serie infinita dei dolori, dal narrarne; e i pianti "già pianti", dal loro triste resoconto. È falso, naturalmente, che la struttura bilanciata della retorica all'interno dei versi compensi il dolore passato con le azioni del presente, perché in realtà l'io paga nuovamente lo scotto del dolore, sia attraverso il ricordo che attraverso il racconto – «Which I new pay as if not paid before». Ma il testo poetico compensa con il conforto della retorica ciò che manca alla realtà.

Gli apparentamenti fonici interni sono evidenti solo alla lettura del testo, e si eviterà di commentarli. Sarà sufficiente evidenziare nel testo le combinazioni di allitterazioni e assonanze ossessivamente ricercate di verso in verso per ottenere, attra-

3. Booth, *Sonnets*, cit., p. 183.

4. Vendler, *The Art*, cit., p. 167.

verso l'effetto fonico, quella "musicalità" e quell'eufonia che l'io sente mancare alla vita e alla logica stessa del sonetto, che della vita pretende di parlare, forse mentendo.

When to the **S**essions of **s**weet **s**ilent thought,
 I **s**ummon up **r**emembrance of things **p**ast,
 I **s**igh the lack of **m**any a thing I **s**ought,
 And **w**ith **o**ld **w**oes **n**ew **w**ail my **d**ear **t**ime's **w**aste:
 Then can I **d**rown **a**n **e**ye (**u**nused to flow)
 For precious friends **h**id in **d**eath's **d**ateless night,
 And **w**EEP afresh **l**ove's **l**ong since **c**ancelled **w**oe,
 And **m**oan th'expense of **m**any a vanished sight.
 Then can I **g**rieve at **g**rievances foregone,
 And **h**eavily from **w**oe to **w**oe tell **o**'er
 The sad account of **f**ore-bemoaned **m**oan,
 Which I **n**ew **p**ay as if **n**ot **p**aid before.
 But if the while I think on **t**hee (**d**ear friend)
 All **l**osses are **r**estored, and sorrows **e**nd.

La sicurezza delle cose affermate è data essenzialmente dalla precisa sicurezza della forma e dello stile con cui vengono espresse. Più il significato appare sperduto di fronte al dolore, maggiore è la ricerca di simmetrie interne con cui la forma cerca di inquadralo per fissarlo in una cornice definita, quasi a rassicurarlo della razionalità rasserenante dell'esistenza. Sarà solo il caso di segnalare la molteplicità di effetti di «old woes new wail», sia sul piano semantico (il parallelismo di opposti, *old/new*, abbinati a immagini di dolore, *woes/wail*) sia su quello fonico (*woes/wail* legati dalla "w" iniziale, l'ulteriore "w" in *new* che annoda *woes* e *wail*; *woes* legato a *old* dal suono in "o", mentre, per pareggiare il conto, *new* anticipa e si congiunge con la "w" di *wail*). L'effetto dell'intreccio multiplo è fluido e passa inosservato. Si sente soltanto che il verso scorre leggero e naturalissimo, creando una dipendenza inevitabile fra gli antichi dolori e il nuovo, inevitabile pianto che essi richiedono.

Altri effetti fonici – di specularità bifronte – si riscontrano in «GRIEVE at GRIEVances», «WOE to WOE», «bEMOANed MOAN», «PAY as if not PAID», e se ne potrebbero evidenziare altri dati da allitterazioni e assonanze interne. Basti considerare lo splendido accorpamento di effetti «Then CAN I dROWN AN EYE UNused», dove «CAN» si duplica in «AN», «I» si itera in «EYE», «dROWN» si riflette quasi specularmente in «uNused».

L'esordio del sonetto crea un effetto di *mise en abyme* multiplo: «When to the Sessions of sweet silent thought / I summon up remembrance of things past». Le cose passate si incastonano all'interno della cornice della memoria; la memoria viene convocata al banco degli imputati dall'io, o, volendo, dal «sweet silent thought», che è il pensiero dell'io che sta dentro all'io e dentro al testo. Ossia: l'io consegna al proprio pensiero la memoria chiamandola a deporre sul ricordo delle sue cose passate. Quanti personaggi e quanta retorica nel teatro della mente, e quanto sforzo per allontanare da sé il dolore e il ricordo del dolore. E quanto silenzio circonda e protegge il dolore e i suoi contenuti, i suoi personaggi e le sue cause. Nulla giustifica il passa-

re della sofferenza e il mitigarsi delle pene, se l'io ha davvero subito tutte le prove a cui, pur vagamente, allude. Il distico finale, allora, più che una compensazione e una consolazione per l'io, suona come un desiderio di rassicurare e rasserenare il tu.

L'io, invece, rimane con le sue affermazioni trascorse: il dolore passato si rinnova a ogni momento presente e a ogni nuovo verso. Non c'è modo di scalarlo. Il pensiero che giudica la memoria e la dichiara colpevole di riportare alla mente il dolore è lo stesso pensiero che riporta alla mente il ricordo del tu; ed è un pensiero che dura lo spazio di un attimo, «if the while I think on thee»; *while* è proprio l'istante, e solo per un istante durerà il conforto dell'oblio. Poi tornerà il ricordo del dolore. E all'io non resterà che chiedere al pensiero, “gentile e silenzioso” e “gentilmente silenzioso”, la condanna della memoria.

Stranamente assente, ma colpevole più di chiunque altro, è il tempo, che a questo processo appare soltanto come testimone e dovrebbe essere invece il principale imputato. Ma questo, il testo, per questa volta lo passa sotto silenzio, addossando ogni colpa alla memoria impietosa dell'io (che è poi la memoria impietosa del testo).

Sonetto 33

*Full many a glorious morning have I seen,
Flatter the mountain tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy:
Anon permit the basest clouds to ride,
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide
Stealing unseen to west with this disgrace:
Even so my Sun one early morn did shine,
With all triumphant splendour on my brow,
But out alack, he was but one hour mine,
The region cloud hath masked him from me now.
Yet him for this, my love no whit disdaineth,
Suns of the world may stain, when heaven's sun
staineth.*

Spesso ho visto un mattino in piena gloria
con sguardo sovrano blandir cime montuose,
e baciar d'oro in volto i verdi prati,
indorar esangui rivi d'alchimia celeste,
poi lasciar cavalcar nuvole basse
sul celestial suo volto in cumuli orrendi,
e al mondo derelitto nascondere il suo aspetto,
squamandosela a ovest sfigurato;
così il mio Sole brillò presto un mattino,
con splendor di trionfo sulla fronte;
ma via sparì, ahimè, fu mio soltanto un'ora,
le nuvole più alte a me l'hanno occultato.
Ma non, per ciò, lo sdegna l'amor mio:
si possono offuscare i soli in terra, se si offusca il
sole in cielo.

Qui l'io, spudorato, mostra più che altrove tutta l'ironia di ciò che sta cercando di far passare per verità; una menzogna usata ai danni del testo, ma soprattutto di sé stesso. È l'ironia, e la menzogna, con cui l'io cerca di farsi scudo dalla delusione e dalle pene d'amore. Se l'amore tradisce o fa soffrire, meglio pensare che non sia così, meglio pensare che il dolore non sia dolore, meglio consolarsi pensando magari che il dolore sia universale e trovare conforto in un'illusione, magari anche grazie all'arte e alla retorica della poesia. Per non soffrire più, o per soffrire un po' meno.

E come accade sempre, nei sonetti più avvincenti, più solari, più emozionanti, quelli in cui l'immaginazione apre un paesaggio davanti agli occhi, anche questo sonetto avvolge nel suo mondo fino a strappare il lettore allo spazio limitato delle sue certezze, per calarlo nello spazio ambiguo e traboccante di senso della sua poesia.

Il Sonetto 33 si sviluppa come una ben organizzata sinfonia che predispone un quadro musicale arioso, rasserenante. È l'immagine del mondo illuminato dalla luce del sole, all'inizio di un giorno che promette solo altra luce e tepore. L'esordio è ricco di questo senso di pienezza e di appagamento: «Full many a glorious morning have I seen». Ambiguo, naturalmente, perché apre con un'immagine di abbondanza, «Moltissimi e splendidi mattini», e di completezza, «Full». E il mattino, poi, splendido e glorioso, è la presenza metonimica della regalità del sole, che al mattino dà luce e splendore. Ma «glorious» è anche la *gloria* regale dell'io che ha vissuto quei mattini al colmo della felicità. Mattini che, come amanti fedeli, «lusingavano la cima dei monti con il loro sguardo *sovrano*», «sovereign eye»: il re può concedersi di adulare e blandire anche senza averne bisogno, ma la sua è la lusinga di chi, approfittando della credulità altrui, illude e inganna promettendo un'impossibile fedeltà; e le altezze dei monti sono l'eccitazione di chi dalle lusinghe si lascia allettare. Ma la regalità allora

forse non è quella conferita da Dio nel sistema della Great Chain of Being, ma quella conferita dal basso, dall'amante ingenuo e fiducioso in adorazione di un idolo seduto in trono. «Sovereign eye», poi, trasmette un subliminale “sovereign I”, anticipando l'idea di un io *regale* che sta dietro all'anonimato del tu imposto dal testo, e si insinua un ulteriore dubbio: a chi spetta veramente la *regalità* metaforica? al tu (per diritto ereditario e appartenenza sociale) o all'io (per le qualità superiori dell'animo)?¹

La gioia e la felicità sono accompagnate da baci di quel volto “dorato” che è, a un tempo, il volto dell'amato e quello del sole che illumina del suo amore i verdi prati, indorando «pale streams with heavenly alchemy» (e non occorre ricordare che «heavenly» richiama l'amore omosessuale). Tutta la prima quartina costruisce l'immagine di un mondo miracolosamente “alchemico”, ideale, celeste, idillicamente pastorale, deliberatamente distaccato dalla terra, che è vista dall'alto come se a guardarla dalle regioni del cielo fosse un dio più che un sovrano. E ci si è scordati però che, come dichiarato nel primo verso, l'osservatore di tutto ciò è l'io, osservatore esterno di questa visione di felicità universale disegnata dalla prima quartina. Ed è passato inosservato il fatto che l'*alchimia* è una pratica magica che trasforma artificiosamente in oro il basso e volgare metallo: un fenomeno di natura miracolata.

Un tranello attende alla seconda quartina il cui esordio suona come un ordine, «Anon permit the basest clouds to ride», come se l'io chiedesse umilmente al tu, sovrano regista, di concedere un'autorizzazione a far muovere l'azione. Si tratta invece della prosecuzione dell'argomento che ha sempre lo stesso soggetto – «Full many a glorious morning have I seen / Flatter... / Kissing... / Gilding... [and] Anon permit... / ...hide / Stealing...» – , ma l'*and*, che ci si attende davanti a «Anon», non c'è. E si crea invece una lunga sequela di proposizioni che si dipana senza soluzione di continuità per tutta l'ottava. È corretto affermare che il disorientamento creato dalla sintassi di questi versi «opera come metafora stilistica dell'inaspettata incostanza di cui parla la poesia»², incostanza del tempo e incostanza del tu.

E il sole del mattino luminoso che tanto ha promesso, all'improvviso, cambiati umore e disposizione d'animo, lascia che una “nuvolaglia” («rack») “bassa e meschina” sfregi il suo “volto”, come fosse una “ruota di tortura” (*rack*), provocando un danno (*wrack*) irreparabile alla sua bellezza. Ma si ha anche l'impressione che le nuvole abbiano “gettato l'ancora” (*ride at anchor*) sul volto del sole, oscurandolo con i resti di un “naufragio” (*wrack = wreck*). In ogni caso, la nuvolaglia “bassa” che rabbuia la terra porta l'oscurità sul mondo dell'io, perché segna il disvalore del tu, per altezza, per rango, per comportamento morale e spirituale. Le vergogna arriva “a cavallo” delle nuvole, come una carica di cavalleria che irrompe improvvisa a far strage del mondo innocente. Ed è forse anche un riferimento “basso” a una *cavalcata* d'amore infedele. Giusto, comunque, il proverbio “The morning sun never lasts the day”. Il sole, svergognato, disonorato, nasconde così il suo volto («visage», che somiglia tanto a *visor*, la visiera di un elmo) e abbandona il mondo, per andarsene a morire furtivo a occidente, scomparendo con la sua vergogna che è anche il suo sfiguramento, il suo sfregio, «disgrace», una realtà esteriore privata di grazia, “dis-grace”.

1. Nel Sonetto 104 c'è un *pun* anche più chiaro su *eye/I*: «For as you were when first your eye I eyed».

2. Booth, *Sonnets*, cit., p. 186.

Dalla prima alla seconda quartina, è cambiato l'atteggiamento del sole nei riguardi del mondo, è cambiata la luce ed è cambiata la prospettiva, che non è più quella del cielo che guarda i prati dall'alto. E non è neppure più la prospettiva dell'io che guarda il sole, il quale a sua volta getta il suo sguardo e i suoi baci sui prati, e la sua luce sui fiumi. Nella seconda quartina, il punto di osservazione svanisce, viene quanto meno neutralizzato, e il lettore che vede la nuvolaglia grigia nascondere il sole pensa a una prospettiva terrena, di chi assista a cose che avvengono lontane, lassù. Nulla più di celeste e distaccato, nulla di divino e sovrano, ma la naturalità del terreno e del quotidiano; solo, arricchito dalla metafora sempre meno credibile del sole che è la persona amata.

Ma cambiano, da una quartina all'altra, soprattutto i suoni e la musica dei versi. «Full many a glorious morning have I seen» aveva imposto al testo una partenza che aveva determinato i suoni chiave della prima quartina: *flatter, mountain, golden, meadows, green, gilding, streams, alchemy*. Oltre a un *kissing* che visualizza, anziché il volto su cui si va a imprimere il bacio, il volto dorato da cui proviene. Nella seconda quartina, la musica è invece cadenzata da un suono fastidioso, “st”, che introducendosi surrettiziamente all'ultimo verso della prima quartina, *streams*, si inserisce poi regolare in punti strategici dei versi, creando una cacofonia (*basest clouds, stealing, west, disgrace*) che sembra derivare dalla sgradevolezza del significato di alcune delle parole interessate. E, in questo senso, bisogna allora aggiungere anche *ugly rack*, in cui *ugly* in particolare reimpiega e capovolge al negativo il suono “gl”, positivo, della prima quartina. Al mondo dell'eufonia e della luce si è sostituito il mondo delle tenebre. Anche l'io è svanito, e il testo lo ha detto anche se senza sottolinearlo troppo: «Full many a glorious morning have I seen» del primo verso è diventato lo «Stealing unseen» dell'ottavo verso, a segnare la fuga *furtiva* del sole, dell'amato, dell'io, della visione ottimistica e solare del testo, per una meta che assomiglia a una morte, «to west», verso il tramonto del giorno, dell'amore e, per l'io, del senso della vita stessa.

Eppure, fin dall'inizio, anche il gioco delle immagini e il loro collegamento a catena è stato preciso: dal «glorious» del primo verso, con la sua connotazione di *regalità*, alla regalità propria di «sovereign eye» nel secondo verso, che apre alla connotazione (etimologica) di *superiorità*, ma porta con sé anche l'idea della *sovrana d'oro* inglese dei tempi di Shakespeare, preparando così all'immagine del «golden face» del terzo verso, per poi passare al «Gilding pale» del quarto verso, che rende visibile un volto pallido illuminato dall'oro del sole, e infine al successivo «heavenly alchemy», che riporta all'idea dell'oro delle pratiche alchemiche, ma anche all'idea complessiva del rapporto cielo-terra che dà vita alla prima quartina. E, poi, nuovamente sull'immagine del cielo si apre la seconda quartina, che ha al suo centro la preoccupazione del «celestial face», del «visage», del «disgrace».

Già così, dopo tanta densa trattazione della malvagità del tu e tanta elaborazione stilistica a comunicare la sofferta divisione di sentimenti nell'io, il testo non avrebbe più nulla da dire. Ma nella terza quartina il contenuto delle prime due viene riproposto, riassunto rispettivamente nei primi due e nei secondi due versi. Il testo scende ora a livello terreno, finalmente personalizzato, dando espressione manifesta ai termini della metafora che ha usato sin qui, «Even so my Sun», e rivisita il percorso fatto, quasi a temere di non essere stato compreso. L'io sente il bisogno di sfogarsi e di racconta-

re la sua storia, e chiede che si partecipi alla sua situazione e alla sua pena. Anche il suo “Sole” splendeva, un mattino presto, e splendeva “trionfante”, come un sovrano che ha condotto a vittoria la sua cavalleria, proprio sulla fronte dell’io – che si rivela così corrispondere ai «pale streams» su cui splendeva il sole della prima quartina –, ma quello splendore è durato solo un’ora, e le nuvole lo hanno poi nascosto facendovi maschera. L’io è uscito allo scoperto; la metafora ora è inutile, la si sente addirittura ingombrante e artificiosa. Questa non è più poesia che mimetizza la realtà, questa è la realtà della sofferenza. L’io non mostra più vergogna, non sfigura più il proprio volto per nascondere dietro a *dis-grace*; non ce n’è più bisogno perché l’io è oltre la vergogna e il disonore e, trascinato dalle emozioni, smette la maschera della retorica. La maschera che ha invece nascosto, «masked him from me now», il volto dell’amato “Sole”. Il sole è ora nascosto dalle nuvole, ma chiaro alla mente dell’io, mentre prima era stato tanto manifesto alla luce del giorno quanto mascherato alla comprensione dell’io. L’io, invece, tanto poco ha bisogno di maschere che nei quattro versi della terza quartina si mostra ben quattro volte: «my Sun», «my brow», «but one hour mine», «hath masked him from me now».

E anche la consolazione offerta dal distico è una delle più palesi e oneste che si possano incontrare nei sonetti di Shakespeare, priva di copertura neppure metaforica. L’amore dell’io, infatti, non sembra portare rancore al tu, ma gli riserva tutta la sua amara comprensione: visto che anche il sole, quello vero, può macchiarsi e oscurarsi, allora, e *a fortiori*, ci si può – ci si deve – aspettare che anche «Suns of the world» possano appannarsi, macchiando il proprio comportamento, la propria immagine e il proprio nome, contaminando con le proprie colpe coloro che, amandoli, vivono alla loro luce e del loro calore. La macchia morale dell’uomo trova giustificazione paradossale nella *macchia* meteorologica della natura. La vergogna («for this») sembra venire perdonata con la superiorità e la condiscendenza non più del sovrano, ma di chi ha esperienza delle cose del mondo. Ma il testo, che raramente perdona, sembra prendersi una sottile rivincita privando il tu degli attributi di valore che gli aveva concesso: con facile gioco di parole, «Suns» può essere *sons*, e «world» può nascondere la società (anch’essa con la sua parte di colpa) più che non l’intero mondo. Il sole si è alla fine abbassato agli occhi dell’io a un ordinario “figlio del mondo”, uno dei tanti, non più luminoso, non più fedele, non diverso dalla massa degli uomini che condividono i difetti e le colpe dell’umana natura. L’io ne vede tutta la piccolezza, tutta la meschina normalità. Si ripensa a quella miracolosa ma artificiosa «alchemy» che lo aveva trasformato in splendore dorato e indorante.

Non si è certi, dunque, di poter lasciare questo sonetto senza porsi almeno un dubbio sull’autenticità del suo tono serio e rassegnato, senza che non vi si debba riconoscere un tocco di ironia, *tongue in cheek*. Si è tentati di rileggere il testo dall’inizio, soprattutto quel «Full many a glorious morning have I seen», che, portando a ulteriori conseguenze un’osservazione di Serpieri³, riesce a dare il senso del plurale impiegando però una forma che lascia il mattino al singolare, come se l’io lasciasse intendere di avere in mente un mattino ben definito, pieno di sofferenza e di amarezza, e, come quello, di averne in mente tanti altri.

3. A. Serpieri, *William Shakespeare. Sonetti*, Rizzoli, Milano 1991, p. 459.

Ma è all'inizio del distico, quando stanno per avviarsi a conclusione le premesse, i raffronti e le deduzioni dell'io, che si è colti da un sospetto più forte di fronte al verso: «Yet him for this, my love no whit disdaineth»; una dichiarazione d'amore profondo, fedele e consolidato malgrado tutto: "Eppure, per questo motivo, il mio amore [sogg.] non lo disdegna affatto". Come sempre, l'atto di lettura scopre ogni secondo senso, ogni inganno e, in questo caso, ogni amara consapevolezza: "Eppure, il mio amore [sogg.] non è per questo motivo che lo disdegna", sembra dire l'io. O, ancora più amaro e cinico (e sgrammaticato): "Eppure lui, per questo, non disdegna affatto il mio amore [ogg.]". Povero io, abbandonato, tradito, consapevole della sua fragilità, e, oltretutto, in balia di un cinico tu! Non gli resta altro che lo splendore della propria ironia compensatoria, come infatti sembra intendere il testo: «my love no *whit* disdaineth».

E che altro è l'elaborazione argomentativa dell'intero sonetto se non ironia compensatoria, quando il testo costruisce una struttura che assegna la responsabilità dell'oscuramento del sole alle nuvole che gli si addossano davanti? In natura è vero che il sole altro non fa che mandare il proprio calore e la propria luce, e non si oscura per colpa propria. Ma l'assimilazione del fenomeno al comportamento del tu, e la stessa metafora che lega il tu al sole, è fuorviante, semplicemente perché considerare il tu vittima dell'*oscuramento* sarebbe come dire che responsabile del suo mascheramento, e di tutte le conseguenze che ne derivano, è chiunque lo induca in tentazione e si frapponga fra il tu e l'io. Calza qui alla perfezione quel «belied with false compare» che il testo riferirà alle donne rivali della *dark lady* nel Sonetto 130. È il sonetto, più di qualsiasi altra cosa, ad apparire falsato, tanto impegnata è l'azione mascherante del testo.

Sonetto 34

*Why didst thou promise such a beauteous day,
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds o'ertake me in my way,
Hiding thy brav'ry in their rotten smoke?
'Tis not enough that through the cloud thou break,
To dry the rain on my storm-beaten face,
For no man well of such a salve can speak,
That heals the wound, and cures not the disgrace:
Nor can thy shame give physic to my grief,
Though thou repent, yet I have still the loss,
Th'offender's sorrow lends but weak relief
To him that bears the strong offence's cross.
Ah but those tears are pearl which thy love sheds,
And they are rich, and ransom all ill deeds.*

Perché hai promesso un giorno così bello
e mi hai fatto partir senza mantello,
perché nuvole basse mi sorprendano per via,
nascondendo il tuo splendore nel loro putrido fumo?
E non basta che fra le nuvole tu irrompa,
ad asciugar la pioggia dal mio volto battuto dalla
tempesta,
perché nessuno può apprezzare quell'unguento
che la ferita risana e non cura lo sfregio;
né la tua vergogna può medicar la mia pena,
e se anche ti penti, sempre mi rimane ciò che ho
perso;
il dolor di chi offende non presta gran sollievo
a chi porta la croce pesante dell'offesa.
Ah, ma quelle lacrime son perla che l'amor tuo
riversa,
e son copiose, e riscattano ogni malvagità.

Lo straziante Sonetto 34 riprende il tema del sonetto precedente con un rilevante cambiamento di prospettiva. Nel Sonetto 33, infatti, il testo espone gli inganni del tu, ne parla in terza persona, dando la sensazione di rivolgere direttamente al lettore il suo sfogo, e il lettore lo raccoglie partecipe. Qui, invece, l'io prende coraggio e rivolge direttamente al tu le sue recriminazioni d'amore.

La quartina d'apertura riprende il senso del sonetto precedente. Sembrava che la giornata promettesse un tempo splendido e, invece, ecco sopraggiungere il temporale, e una nuova metafora meteorologica strutturale si estende per le prime due quartine legando il destino dell'amore a quello delle intemperie a cui è soggetta, impotente, la natura. E, anche qui, sembra che a ispirare il sonetto sia un proverbio: "Although the sun shines, leave not your cloak at home".

La recriminazione dell'io si apre sui toni della domanda retorica, ma è un pesante rimprovero e un'accusa di inganno deliberato contro il tu che ha promesso all'io una giornata di sole, «a beauteous day», costringendolo a mettersi in viaggio senza la protezione del mantello. Un atto di cattiveria deliberata, perché il testo non dice "let me travel forth" (che metricamente avrebbe funzionato alla perfezione), ma «make me travel' forth»; non è stata dunque semplice trascuratezza o indifferenza da parte del tu, ma perfidia allo stato puro, per *consentire* alle nuvole basse, meschine (e immorali) di cogliere l'io impreparato nel suo viaggio. E il sole ha nascosto il suo

1. L'in quarto porta «trauaille», che sta anche per *travail*, ossia, "lavoro faticoso", "pena", "sofferenza".

splendore, che è forse l'antico coraggio, «brav'ry», di un cavaliere in armi, dietro il fumo lercio e ammorbante². Ma se «brav'ry» allude anche ai “fronzoli” esteriori, la falsa apparenza del tu che forse l'io sta già cominciando subliminalmente a denunciare, «rotten» definisce dal canto suo un campo semantico morale, di degenerazione e depravazione.

Il tu ha nascosto il proprio splendore, ma lo stile e il vocabolario della quartina non fanno nulla per nascondere il rapporto di familiarità, di intimità fra le due figure del testo: «*thou*», «*make me*», «*without my cloak*», «*me in my way*», «*thy brav'ry*»; siamo di fronte a una personalizzazione estrema e a risentimenti e rimostranze fra due persone legate da stretta consuetudine. Il rapporto viene esibito da un testo che è alla ricerca di giustizia, spinto da spirito di ritorsione in una battaglia di sentimenti.

L'interrogazione così insistita e sospesa, sostenuta per i quattro versi della quartina, si motiva forse con il sospetto che l'io non si stia riferendo solo a un caso di tradimento contingente, a un inganno casuale e passeggero, ma a una strategia costante di inganni da parte del tu, da cui l'impiego della metafora del viaggio inteso come viaggio di vita. L'io sembra sospettare di essersi legato alla persona sbagliata che gli rovinerà l'intero viaggio dell'esistenza.

Qui il testo non ammette attenuanti generiche: il tu non ha possibilità di inserirsi con scuse o alibi di sorta perché l'io gli smonta a priori qualsiasi giustificazione o strategia difensiva. E ha buon gioco l'io a impedirglielo, visto che le regole della testualità le stabilisce lui. Quindi è del tutto inutile che il tu mostri fra le nuvole il bel viso in tutto il suo splendore, e che lo mostri solo a tratti, improvviso («*through the cloud thou break*»), quando più gli aggrada e per pochi attimi. E se, poi, «*break*» fosse la rottura del rapporto, oltre che l'irrompere della presenza? Non è sufficiente, davvero, l'apparizione sporadica del sole per asciugare le tante lacrime versate dall'io, ci vuole ben altro per rasserenare quel volto «*storm-beaten*», sferzato dalla tempesta. E, comunque, asciugare la pioggia – e forse le lacrime che le sono frammiste – non è certo garanzia di guarigione delle ferite interiori. Risulta sempre più chiaro come la retorica del testo faccia operare il tu a livello esteriore, e l'io a livello interiore (con la sofferenza).

L'amore che sa esprimere tanto rimprovero, con tanto tormento e con tanta passione, è certo una malattia, e come una malattia merita di essere trattato retoricamente. Ma è una malattia comune a tutto il genere umano, per cui l'io si ritrae dietro le quinte e rende soggetto della sua metafora l'uomo *tout court*: «*For no man well of such a salve can speak*». Nessuno può accontentarsi di un “unguento” palliativo che si limita a guarire la ferita fisica, ma non si preoccupa di curare la sventura, il disonore, la vergogna, lo sfiguramento morale, generati alla persona dall'offesa e dall'inganno altrui. Un oltraggio alla dignità e ai sentimenti che prende ancora una volta le forme dello sfiguramento materiale del volto, *dis-grace*, la cicatrice incancellabile e non dissimulabile.

Non bastano due quartine a risolvere i motivi delle recriminazioni dell'io. Soprattutto quando agli interrogativi della prima la seconda non sa proporre risposta, e anziché tentare una conclusione o una replica, riprende a contestare i torti, con una *requi-*

2. Si credeva che le nuvole portassero la peste.

sitoria che somma rimprovero a rimprovero, limitandosi a cambiare lo stile dell'interrogazione retorica con lo stile del biasimo assertivo. Forse perché non c'è cura per le pene d'amore, salvo affidarle alle attenzioni del tempo, e il testo questo tempo intende lasciarlo passare il più possibile, pur avendo sempre presente che al quattordicesimo verso, in ogni caso, su tutto dovrà cadere il silenzio. Entro quel limite l'io dovrà aver deciso come risolvere la *causa che sta intentando al tu*. E continua allora lo sfogo dell'io, che rifiuta altre possibili giustificazioni, come se il tu le stesse esplicitando con lo sguardo, o come se le avesse già espresse, o come se l'io sapesse benissimo quali sono le scuse che il tu adduce, per antica consuetudine, ogniqualevolta egli ne riprovchi l'occasione. Né la "vergogna" del tu né la pura sessualità, forse dissimulata da «shame», sono dunque medicine efficaci per i torti e le sofferenze inflitte all'io, né il pentimento compensa la perdita che egli ha subito, «the loss».

Così, la metafora medica confluisce per osmosi in una metafora economico-giudiziaria. L'io chiede giustizia, e la chiede alla corte della testualità e della lettura. «Th'offender's sorrow lends but weak relief» (...ammesso che sia dolore sincero, sembra dire l'io di sottocchi; e, in effetti, è il dolore *dell'offeso* che motiva questo sonetto, e non quello di colui che ha offeso), e il secondo non può risanare il primo. Prosegue la metafora medica, ma anche quella economica, che di *relief* impiega il senso di "detrazione", "sgravio". C'è, nelle immagini, un gioco di sottintesi. Il dolore di colui che ha offeso non dà lenimento, anche se avesse sincera intenzione di darlo, tutt'al più lo *presta*, per un attimo fuggente, «lends»; e poi è davvero sollievo quel «relief» che offre o non è forse un'ulteriore tassa da pagare, da restituire prima o poi in forma di debito emotivo, come fosse la "tassa di successione" (*relief*) che il feudatario pretendeva dal suo vassallo? Nessun sollievo, dunque, a chi porta «the strong offence's cross»³. E l'io ha metaforicamente elevato l'offesa subita a livello di una crocifissione. L'io si martirizza e si divinizza con il pretesto della retorica poetica.

La crisi fra l'io e il tu è diventata, alla fine della terza quartina, un abisso incolmabile. L'io ha rinfacciato al tu tutte le sue colpe, i suoi inganni, gli ha detto che nulla può compensare le offese che ha subito; non lo possono le sue giustificazioni né le dichiarazioni di pentimento e di dolore a cui forse l'io neppure crede. Si è giunti alla rottura totale di un rapporto ormai irrecuperabile, e non c'è più tempo, sembra, per salvare *in extremis* il rapporto. Eppure, nel distico finale, a tempo quasi scaduto, al tu sfuggono due lacrime che per l'io sono "di perla", preziosa, naturale e genuina. E le perle preziose, «rich», portano finalmente a compimento, fondendole, sia la metafora medica (si pensava che le perle avessero proprietà medicinali⁴) sia la metafora economico-giuridica, in quanto "riscattano ogni atto malvagio", ogni *ill-deed* che la corte dell'amore, magari riunita in seduta straordinaria, avrebbe potuto severamente punire. Ma chi potrebbero riscattare quelle lacrime? Il tu prigioniero della sua malvagità, o l'io prigioniero del tu? In tal modo, comunque, con un'espiazione (altro senso di *ransom*) pagata a basso prezzo il testo ha chiuso giusto in tempo il cerchio della

3. L'in quarto ha «loss», che andrebbe a rimare con l'altro «loss» del v. 10; un probabile errore di stampa corretto con un universalmente accettato «cross». Mantengono «loss», invece, Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., e Duncan-Jones, *Sonnets*, cit.

4. Booth, *Sonnets*, cit., p. 189.

colpa e del perdono. A meno che, e lo si sospetta fuori tempo massimo, quell'interiezione a inizio del distico, «Ah but those tears are pearl», non sia una nota di sarcasmo che accentua le colpe del tu e distrugge ogni possibilità di perdono. Il sospetto che questo sia un sottotesto possibile non lo si cancella facilmente, anche grazie a due versi di *A Lover's Complaint* da cui la facile ipocrisia delle lacrime appare evidente: «What a hell of witchcraft lies / In the small orb of one particular tear!» (vv. 288-9)⁵.

Sul piano dell'organizzazione figurata, la scelta, lo svolgimento e l'interazione delle metafore sono carichi di senso logico. Riprendendo dall'inizio il sonetto, infatti, il suo sviluppo è il seguente:

1. Mi hai fatto uscire senza mantello, e fuori pioveva (*metafora meteorologica*);
2. Ora sto male ma non ci sono medicine che mi risanino (*metafora medica*);
3. Oltretutto le medicine costano e tu non mi fai prestiti (*metafora economica*);
4. Ma io ti querelo e ti porto in tribunale (*metafora giudiziaria*);
5. Anzi, ti perdono perché sei una perla risanatrice (*metafora medico-economico-giudiziaria*).

E così, con perfetto tempismo e con un impeccabile percorso logico-retorico, il sonetto ha chiuso i conti con il proprio dolore e ha conciliato la vertenza con il tu. Ma con quale convinzione? L'io sa benissimo che la natura del tu è quella di chi inganna e tradisce. Lo ha affermato senza ambiguità per tutto il sonetto. E non può non accorgersi, il testo, che l'unico a pentirsi inequivocabilmente di qualcosa non è il tu, bensì l'io, che, dopo aver portato davanti al tribunale della letteratura e della retorica chi lo ha fatto soffrire, non riesce a condannarlo né a fargli pagare i torti che ha commesso e che lui con tanta passione ha denunciato; e, infatti, un attimo prima che venga emessa la sentenza che almeno in parte lo ripagherebbe delle sofferenze, l'io decide di assumere l'atteggiamento generoso e compassionevole per le due lacrime versate da quegli occhi mentitori, e ritira la denuncia. Forse. Ci si chiede alla fine chi sia il feudatario, e chi il vassallo che paga a così caro prezzo la tassa emotiva dell'amore.

5. "Quale inferno di stregoneria si giace / nel piccolo globo di una singola lacrima!".

Sonetto 36

*Let me confess that we two must be twain,
Although our undivided loves are one:
So shall those blots that do with me remain,
Without thy help, by me be borne alone.
In our two loves there is but one respect,
Though in our lives a separable spite,
Which though it alter not love's sole effect,
Yet doth it steal sweet hours from love's delight.
I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me,
Unless thou take that honour from thy name:
But do not so, I love thee in such sort,
As thou being mine, mine is thy good report.*

Lascia che ti confessi che noi due dobbiam restar
separati,
benché i nostri amori indivisi sian uno:
così, quelle macchie che con me rimangono saranno,
senza il tuo aiuto, da me solo portate.
Nei nostri due amori c'è un unico rispetto,
anche se nella nostra vita un dispetto che separa,
che se anche non modifica l'effetto unico d'amore,
pure al piacer d'amore dolci ore rapina.
Riconoscerti mai più io non potrò,
ché non ti sia vergogna la colpa mia già pianta,
né in pubblico potrai onorarmi del tuo affetto,
per non sottrarre onore al nome tuo;
ma tu non farlo, che a tal punto t'amo
che, dato che sei mio, mia è la tua buona fama.

Nel Sonetto 36, all'enfasi sull'idea neoplatonica dell'amore che fa degli amanti un tutt'uno e alla ricercata elaborazione della struttura metaforica il testo preferisce un'accentuata costruzione retorica di carattere baroccheggiante. Il sonetto si fa gioco aritmetico, con continue addizioni e sottrazioni, ed essendo queste applicate ai sentimenti vi si riconosce una valenza di pensiero metafisico. Il sonetto è sostenuto da un solo *conceit* che fa perno sul calcolo aritmetico per rendere il rimpianto di ciò che non si ha e si vorrebbe avere, e si tratta essenzialmente di presenza, corporeità, carnalità; per contro, il *conceit* dà vita alla presenza di ciò che di virtuale ed emotivo ci si accontenta di possedere, ma della cui virtualità l'io forse farebbe volentieri a meno. Si tratta di una complessa operazione di compensazione emotiva che consente a chi meno ha di più avere, sostituendo la carenza di presenza fisica con la presenza poetica (del tu), ma soprattutto con la *presenza poetica dell'assenza*. Ed è naturale, allora, che il testo si faccia forte, in questa strategia retorica, di una serie di opposizioni¹.

Il sonetto, semplice e dichiarato, si presenta come un testo a chiave, naturalmente criptato al di là di qualsiasi possibilità di decodifica a causa dell'anonimato dei personaggi e del silenzio sulla colpa, non meglio definita, che almeno uno di loro si porta addosso. Le tre quartine mostrano una continuità senza scosse e senza contraddizione: l'io continua a riferirsi al rapporto di affetto che lo lega al tu (e viceversa) e, allo stesso tempo, insiste che essi non possono mostrarsi uniti, per salvare l'onore del tu. In realtà, l'amore del tu per l'io è imposto dall'io stesso, in quanto affermato apoditticamente; come al solito, il tu non può parlare né per confermare né per scon-

1. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 466: *twain – one; our two loves* (ambito spirituale) – *our lives* (ambito mondano); *one respect – separable spite*.

fessare quanto afferma l'io. E al lettore non resta che credere ciecamente nelle parole *autorevoli* della voce poetica. È solo nel distico che il testo propone la sua soluzione priva di qualsiasi alternativa: il tu deve fingere di non conoscere l'io per salvare il proprio onore, e sarà l'amore che l'io prova per il tu a compensare la distanza e il misconoscimento. Un testo tranquillamente coerente, se la testualità fosse davvero così lineare e trasparente.

Sin dall'inizio, il testo genera la presenza dell'interlocutore, con un esortativo che evoca il tu costringendolo (*in absentia*) alla presenza poetica. E ciò, con una tecnica che gioca fra grammatica e lessico. In «Let me confess» si ha la presenza del tu, in posizione di *soggetto assente*, e dell'io in posizione di *oggetto presente*. Poi, un paradosso apparente afferma e ordina che le loro due persone devono essere, appunto, due – «we two must be twain» – e in tal modo prima unisce e poi separa le loro rispettive e distinte unità. Naturalmente, *twain* non significa soltanto “due”, e nasconde doppi sensi che danno ricchezza e densità al testo. Innanzitutto, *twain* sta per “coppia”, il che costituisce addirittura un contro-significato al senso apparente del verso: noi due dobbiamo “far coppia”, e ne restano stravolte la certezza e la coerenza del testo, che mentre si costituisce cancella il proprio senso, in puro stile decostruzionista. Non si riuscirà mai a sottolineare abbastanza questa strategia autodistruttiva del testo. Si scopre inoltre, con straordinaria sorpresa, che in Old English *twain* è la forma del numerale maschile (nominativo e accusativo), di cui *two* era la forma femminile e neutra². Sa forse l'io di star usando il “due” che definisce la presenza di due uomini? Shakespeare usa *twain* una quarantina di volte nelle sue opere e non solo per riferirsi a una coppia maschile; nel Sonetto 39 lo fa, ma nel Sonetto 42 il riferimento è a una coppia mista. Insomma l'ambiguità persiste. E magari l'io sta anche pensando al senso ulteriore di *twain*, nell'espressione *to be twain*, “essere in disaccordo”.

Ciò che conta, in ogni caso, per l'io è che l'io stesso e il tu condividano un amore unico e indivisibile («our undivided loves are one»), ma *senza mostrarsi uniti* («loves»), in tal modo le pecche dell'io saranno macchie solo per l'io, solo lui ne porterà il peso, senza alcun aiuto da parte del tu. Il testo suona poco chiaro non solo per le varie letture possibili del *twain*, ma perché il senso stesso delle affermazioni è contorto, e non del tutto logico. Sembra che il testo stia giocando con sé stesso: esso nasconde il proprio significato dietro una maschera e manda il lettore a rincorrere i giochi retorici mentre lo sorprende con problemi di significato che non fanno tornare i conti. In primo luogo, perché «undivided loves» è una forma di ossimoro involontario, un paradosso assurdo: se l'amore è “indiviso” non si vede perché sia definito *loves*, al plurale. Il testo si contraddice mostrando proprio quell'amore diviso che sta negando. Inoltre, «those blots that do with me remain» non sono solo macchie che restano con l'io, ma che il tu addossa sulle sue sole spalle. E lo rimarca due volte l'io, pleonasticamente e con forza: «Without thy help», «by me be borne alone». E non sfugge che, come già al Sonetto 12 («Borne on the bier»), anche qui *borne* richiama la generazione. Sembra che l'io le pecche della coscienza le abbia generate da solo e ne sia quindi responsabile unico; giusto è allora che se le sopporti da solo. L'io si presen-

2. *Twain* sopravvisse anche grazie all'uso che ne fece l'Authorized Version della Bibbia (1611).

ta alla stregua di una donna incinta, sedotta e abbandonata, che con spirito di sacrificio non rivela il nome dell'amante per non comprometterne la reputazione³.

Ma che l'io sia così altruista si comincia a dubitarlo. «Without thy help» suona ridondante; non si vede che bisogno abbia l'io di sottolineare che il tu non gli dà, o non gli deve dare, aiuto nel portare la macchia, o nel difendersi dalla macchia che porta. È troppo enfatico quel ricalzo «by me be borne *alone*» per non lasciare qualche dubbio sulla gioia dell'io a portare da solo il peso del disonore. E non si può non riprendere il concetto iniziale che regge tutta la prima quartina, quel «Let me confess» che non giustifica la propria presenza nel contesto. A chi l'io deve confessare? e che cosa esattamente? e perché? L'unica confessione che meriterebbe questo nome potrebbe riguardare la natura di quella macchia, se solo l'io fosse disposto a nominarla. E, invece, il testo offre solo quell'incomprensibile «Without thy help» che, nei riguardi del tu, suona come un rimprovero per la sua scontata latitanza, piuttosto che un invito a defilarsi.

Dopo aver parlato di amore, e delle proprie pecche, l'argomento della seconda quartina diventa il *rispetto* che lega i due, malgrado un ostacolo che li separa, che pur non essendo ostacolo all'amore impedisce loro di godere della reciproca presenza. L'io continua a parlare dell'amore, ma la limitazione avvenuta lascia il segno: il rispetto/riguardo è altra cosa dall'amore, segna forse un moto di distacco e di freddezza da parte del tu che si allontana («separable spite») per una «dispettosa» necessità di separazione. Non ne perde affatto l'unicità dell'amore (virtuale) – che è anche il *love's soul effect*, «l'effetto dell'anima»⁴ – una «proprietà» («effect»), un possesso; ne perde invece la possibilità e il piacere della vicinanza, ne perde la presenza e il contatto fisico, come vittime di un vero e proprio furto («steal sweet hours»). Di verso in verso il rapporto sembra andar degradando.

La terza quartina poi, riprendendo i temi della confessione e della colpa dell'io anticipati nella prima quartina, rivela la dolorosa necessità dell'io, per la deplorata macchia, di fingersi estraneo al tu, di fingere, in pubblico, di non conoscerlo, perché egli non debba pagare con la vergogna e la condanna sociale la colpa dell'io. E il misconoscimento sarà allora reciproco, perché anche il tu dovrà evitare di onorare l'io con gesti di pubblica cortesia, così che anche il suo nome non ne subisca discredito e vergogna. Si sta delineando un contrasto fra la realtà che è opportuno rimanga segreta – la confessione iniziale, le ore di piacere rubate (alla conoscenza sociale) e la «colpa» innominata – e una realtà sociale, quella della «vergogna», che è vergogna proprio nel momento in cui la sua conoscenza è di dominio pubblico⁵.

Il distico conferma la raccomandazione: il tu non dovrà farlo – non dovrà onorare l'io, per evitare che anche il suo nome ne sia macchiato. L'onore conferito all'io sarebbe onore sottratto al tu. Ma anche, per proprietà transitiva, l'onore del tu è l'onore dell'io, quindi l'io ci tiene in modo particolare e non ci vuole rinunciare. Il signifi-

3. Booth, *Sonnets*, cit., p. 193.

4. Ivi, p. 194.

5. L. Engle, «*I am that I am*»: *Shakespeare's Sonnets and the Economy of Shame* (2000), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., p. 189. La macchia dell'io è anche vista nella sua inferiorità sociale e nei suoi legami con l'infimo mondo del teatro (J. B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, Harper & Row, New York 1963, p. 227).

cato appare evidente, ma l'impressione che se ne ricava è di disorientamento, perché «But do not so, I love thee in such sort» è un'implorazione così enfatica da suonare come monito semanticamente autonomo, una preghiera isolata al tu perché non privi l'io dell'amore e del saluto. Forse, sembra dire il testo fra le righe, l'amore meriterebbe un riconoscimento, anche se a scapito del proprio onore. L'amore meriterebbe l'ardire della confessione e dell'esposizione. L'io lo fa sin dall'inizio («Let me confess»), pur sapendo di non potersi aspettare altrettanto dal tu. E, infatti, nel suggerire al tu il distanziamento, l'io mostra la superiorità di un amore che sa sacrificarsi e, nell'esatto momento in cui mostra di saper rinunciare a tutto, dimostra anche che il tu (vittima silente) non deve (forse non sa) rinunciare a nulla. E l'io sa accettare anche questo.

Del resto, come dice l'ultimo verso, tale è l'amore che l'io prova per il tu che per il solo fatto di possederlo ne guadagna la sua stima e la sua reputazione. Ma è dall'inizio del sonetto che l'io sta dicendo l'esatto contrario. Com'è possibile che, non potendo il tu mostrare il proprio rapporto con l'io, non potendo esibire l'affetto che li lega, com'è possibile che, per il solo fatto che il tu appartenga (*segretamente*) all'io, egli renda positiva la reputazione dell'io stesso? C'è una contraddizione in termini in tutto questo, un pietoso paralogismo. Sul piano logico il contenuto del sonetto non funziona proprio, per quanto si cerchi di far combinare i piani del significato.

Salvo accettare che sia vero anche il contrario di ciò che l'io sembra affermare in superficie, e cioè che, se la reputazione del tu fosse macchiata dal rapporto con l'io, anche la reputazione dell'io ne uscirebbe danneggiata. E macchiata ancor più di quanto non lo sia già. Ma che senso ha questo, se la macchia originaria appartiene all'io? In ogni caso, questa seconda possibilità di lettura mostra un io egoista, diversamente dalla costruzione di sé che l'io si sforza di elaborare nel contesto generale del sonetto.

La retorica delle operazioni aritmetiche confonde e distrae di verso in verso, attirando l'attenzione, piuttosto che sul significato, sulla forma e sui suoi percorsi labirintici, che costringono a procedere ritornando continuamente su quanto già letto. Così il testo distrae il lettore e gli impedisce di vedere, di capire, che è lui stesso vittima di un inganno. Con la sua struttura aritmetica il testo mette in atto una graduale, ritrosa divisione del NOI in un IO e un TU separati, con una continua sottolineatura di ciò che il tu *aggiunge* o *sottrae* all'io, e di ciò che *unisce* o *divide* i due amanti. Nel fruire del sonetto mai ci si metterà (ed è bene non farlo) a pensare a queste aritmetiche follie. Ma il gioco di retorica aritmetica costruito dal testo è chiarissimo alla lettura, e si è spinti a perseguirlo per verificarne l'esattezza e la coerenza.

Ugualmente indicativo è il decadimento, nel corso del testo, del rapporto d'amore, con il NOI che si dirada, per una separazione marcata del TU dall'IO. Lo dice subliminalmente anche il verso «steal sweet hours from love's delight», dove *hours* ricorda l'amore sottratto al NOI – (*h*)ours – o, se si vuole, l'unità del NOI *rubata* all'amore⁶.

«Let me confess», esordisce il testo, e vorrà pur dire “Ammetto pure che”, “Devo ammettere che”, ma la forma e la scelta lessicale fa l'effetto di uno sfogo necessario, un'implorazione dell'io in apertura del sonetto, come dopo un lungo, insopportabile silenzio; e il tono tocca le corde della pietà, per una voce che chiede di potersi libera-

6. Vendler, *The Art*, cit., pp. 190-1.

re del peso che porta dentro; e il fruitore si pone in ascolto, pronto ad apprendere, a capire, a scusare e a giustificare. Ma, naturalmente, il testo si rivolge solo al tu, che *sa* e che può capire, perché conosce le cose a cui l'io si riferisce e per le quali l'io chiede comprensione. Ma, se così è, che senso ha chiedere al tu di *confessargli* una cosa che già sa? È ovvio *sentire* che l'io voglia confessarsi al lettore. Ma non se ne è certi, e si rimane in bilico fra il credere e il non credere, fra la fiducia e il sospetto nelle parole e nella strategia del testo. È vero che l'io, con la propria confessione, non ha confessato proprio nulla, e si continuerebbe a rimanere in attesa che lo facesse, se solo si fosse notata la sua promessa, se solo ci si ricordasse di essa. Resta anche il fatto che, se è vero che la retorica del testo e della mancata confessione altro non è che un invito al tu a pronunciare un solenne "no!" a tutte le proposte dell'io, un io altruisticamente rinunciataro per amore, allora la strategia dell'io è a priori un fallimento, perché il testo, com'è naturale, non ammette risposta alla propria domanda. In questo senso il testo è narcisisticamente *vittimista* e sa di esserlo. O forse è soltanto vittima di sé stesso.

A meno che non si voglia pensare che il «Let me confess» sia un'espressione retorica per significare "*Supponiamo che io ammetta che*"⁷, cosicché l'io non dia per scontato assolutamente nulla di quello che sta per dire. In tal caso, la lettura rischia di ricominciare daccapo e tutto viene messo ancora maggiormente in dubbio, per un io che rinnega ogni sua affermazione nel momento stesso in cui la pronuncia.

T. S. Eliot pensava forse a questo sonetto e alla sua strategia, nel comporre l'esordio di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*: «Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table»⁸. Prufrock non aveva la minima idea di dove andare, né di dove lo avrebbe portato il suo pensiero errante. L'io di Shakespeare sembra, a dire il vero, un po' meno candido e un po' più disincantato, ma ugualmente non sa forse che cosa dover confessare, e dunque promette invano. Il critico *biografico* potrebbe supporre un terribile segreto; ma si può anche essere autorizzati a pensare che il solo mistero nascosto sia la vita e la natura del testo.

7. Lo propone C. Burrow, *William Shakespeare. The Complete Sonnets and Poems*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 452.

8. "E andiamo allora, tu e io, / quando la sera è distesa contro il cielo / come un paziente eterizzato sopra a un tavolo" (in T. S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in Id., *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London-Boston 1969, p. 13).

Sonetto 41

*Those pretty wrongs that liberty commits,
When I am sometime absent from thy heart,
Thy beauty, and thy years full well befits,
For still temptation follows where thou art.
Gentle thou art, and therefore to be won,
Beauteous thou art, therefore to be assailed.
And when a woman woos, what woman's son,
Will sourly leave her till he have prevailed?
Ay me, but yet thou mightst my seat forbear,
And chide thy beauty, and thy straying youth,
Who lead thee in their riot even there
Where thou art forced to break a twofold truth:
Hers by thy beauty tempting her to thee,
Thine by thy beauty being false to me.*

Quei piccoli torti che la libertà commette,
quando a volte mi assento dal tuo cuore,
si confanno alla bellezza tua e ai tuoi anni,
che sempre, dove sei, voglia ti insegue.
Nobile sei, e dunque da espugnare,
bello tu sei, e dunque da assalire.
E se donna corteggia, qual figlio di donna
sdegnoso si sottrae finché non l'ha sconfitta?
Ahi me, risparmia tu il mio seggio,
argina la tua bellezza e la tua sregolata gioventù
che ti portan senza freni proprio lì
a infrangere una duplice onestà:
di lei, che con la tua bellezza invogli a te,
di te, che con la tua bellezza menti a me.

Come nei sonetti 40 e 42, l'io denuncia il duplice tradimento di cui è vittima da parte del tu e dell'amata, fra i quali è iniziato un *affaire*. Ma il suo rimprovero è pacato e mediato da un tono e da una retorica che esprimono la sua incredulità, o l'impossibilità di attaccare il tu con più veemenza. L'io non può concepire (o finge di non potere) che il tu sia responsabile di male azioni nei suoi confronti, e il sonetto mostra con quale complessa strategia e con quanta indulgenza l'io si adoperi per giustificare anche i tradimenti più meschini. La retorica è eufemizzante e fitta di inversioni che rendono difficile il percorso di lettura e ribaltano i termini del discorso; la sintassi pone poi il soggetto, come spesso accade, in funzione di oggetto passivo delle dinamiche della passione. Se fosse onesto, l'io dovrebbe dire che il tu è un traditore, doppiamente traditore, ma egli sembra soggiogato dalla sua bellezza, e/o da un amore senza limiti, forse anche intimorito dal suo *status* sociale. Egli cerca così una retorica che lo salvi, e lo metta al riparo dalla verità che è tentato di esprimere.

Il sonetto è organizzato in un'ottava e in una sestina. La prima quartina pone subito tutto il peso dell'argomentazione sulla giustificazione dei torti commessi dal tu, che sono genericamente la sua bellezza e la sua giovinezza, mentre la seconda quartina specifica in dettaglio il genere dei torti, scaricando la colpa sulla donna che lo corteggia. Nella terza quartina, legata al distico, l'io tenta timidamente di accusare il tu, come a contestare, pentito, la troppo rapida assoluzione delle prime due quartine, e il testo è tentato di cancellarsi smentendosi. Nel distico l'io punta infine il dito contro il duplice tradimento del tu, come se finalmente rompesse ogni indugio e riconoscesse che non esistono giustificazioni al tradimento, e che il testo stesso del sonetto non ha ragione di esistere.

Semplice come appare, il sonetto è costruito in modo da mostrare la scissione nell'animo dell'io intento a combattere la propria tentazione alla denuncia. L'io vede

chiaramente i torti del tu, ma anziché inferire, come potrebbe, li giustifica ancor prima che il tu abbia il tempo di prendere la parola per difendersi. Si sa, il tu non può parlare e l'io prende la parola al suo posto, svolgendo insieme il ruolo di accusa e di difesa davanti al tribunale dell'amore. Così, i torti del tu gli derivano dalla *sventura* di possedere qualità seducenti, e infatti le sue colpe sono semplicemente «pretty wrongs»¹, con un ossimoro ironico che fa apparire “piccoli”, “graziosi” quei torti, commessi non dal tu, ma dalla “libertà”, che è allo stesso tempo il ritenersi liberi e in diritto di qualsiasi azione e la condizione di chi si trova distante, quindi libero di tradire e, insieme, la “licenziosità” dei costumi. Anche qui, un ossimoro a distanza, visto che non ci si aspetterebbe che la libertà possa mai commettere dei torti. Per assurdo poi, la libertà appare qui come un torto, un errore («wrongs»), perché applicata a un *abuso della libertà*, mentre la mente è abituata a pensarla come un diritto, *right*. Il testo sta giocando con i termini e con le proprie contraddizioni. La sintassi, poi, fa sì che il soggetto «liberty» sia, per metonimia, il tu, che anziché soggetto di colpa appare come simbolo di libertà, un diritto il cui esercizio non si oserebbe negare a nessuno. Per contro, o forse di conseguenza, la colpa sembra potersi individuare nella saltuaria assenza dell'io, come se non fosse, invece, il tu a rimuovere temporaneamente l'io dal proprio cuore. La strategia disculpante del testo prosegue poi addebitando altre colpe alla bellezza del tu e alla sua (giovane) età, e non perché il *fair youth* inseguia le tentazioni, bensì perché la tentazione stessa lo insegue e lo tormenta senza dargli mai tregua. Il tu è vittima delle proprie qualità e della propria «excellence», come dirà il Sonetto 94.

L'immagine del tu vittima è perseguita anche dalla seconda quartina, dove il tu, dichiarato “grazioso” e “nobile”, «gentle», è nuovamente presentato come preda di chi lo assedia e lo vuole conquistare («to be won», «to be assailed»). A mettere in pericolo il tu assediato è – e finalmente il testo lo rende manifesto – la donna, al cui corteggiamento nessun «woman's son» può resistere, perché resistere significherebbe essere “scontrosi”, “sdegnosi” («sourly»), ma anche ingrati nei riguardi della natura, perché ogni figlio nato da donna ha il dovere di restituire il favore ricevuto dalla natura legandosi a una donna per riprodursi a sua volta². Il tu appare preso fra due fuochi: quello della donna che lo tenta e lo assedia e quello della donna che gli è stata madre che probabilmente lo vorrebbe gelosamente tutto per sé, mentre la natura lo spinge alla conquista della donna che lo desidera. È un giovane egoista quello disegnato dal testo, che, non appena abbia conquistato la donna che lo insegue, l'abbandonerà per sedurre un'altra: «Will sourly leave her». Si profila un circolo chiuso, con un tu accerchiato e determinato in ogni caso dalle donne; un tu che è oggetto di conquista («to be won») e solo perché provocato è spinto a farsi conquistatore, assecondando la sua natura umana e la regola sociale del corteggiamento; ma i ruoli si sono invertiti, al *fair youth* il testo sta assegnando un ruolo passivo, femminile. Nel frattempo, la “libertà” (di commettere colpe) del primo verso si rivela conseguenza di una battaglia d'amore, una lotta in cui il tu appare sulla difensiva, intento a sopravvivere

1. «Pretty» potrebbe essere un errore di stampa dell'in quarto per *petty* (“meschino”). Ma la valenza di *pretty*, qui, è assai più ricca e di alto valore ironico: “grazioso”, “piccolo”, “lascivo”.

2. «Art thou a woman's son, and canst not feel / What 'tis to love, how want of love tormenteth?» (*Venus and Adonis*, vv. 201-2).

all'assalto della donna che ha messo in atto la sua strategia d'attacco per uscirne vincitrice, anche se gli lascerà l'illusione di essere lui il vincitore («till he have prevailed»³). Qui non vi è più alcuna volontà di spingere il *fair youth* al matrimonio e alla procreazione. Il *fair youth* è entrato nel circolo vizioso di un rituale formale e privo di sentimento, il gioco estetizzante della seduzione libertina, in cui motore di tutto è la bellezza esteriore, un principio sottilmente annunciato sin dal primo verso, dove perfino i torti erano stati definiti «pretty» (come se fossero “graziosi”).

La comprensione dell'io sembra venir meno (pur in un tono che continua a essere ossequioso) alla terza quartina con «Ay me», che introduce una nuova dolorosa considerazione, dato che il tu non ha esitato, oltre che a tradire l'io, a occuparne il posto nel letto dell'amata. E il rimprovero è introdotto dalle congiunzioni della contestazione, «but yet», con cui l'io, timidamente, sembra ribaltare il percorso deresponsabilizzante del testo, per dire: “ma almeno avresti potuto non...”. Il *fair youth* ha così usurpato la “sede” e il “seggio”⁴ dell'amore dell'io che, per continuare ad assolvere il tu, lo invita a rimproverare la propria bellezza e la propria “deviante” giovinezza che lo hanno reso *vittima* della tentazione, e, per questo, infedele e traditore. Così l'attenzione del testo si sposta all'obiettivo del tradimento, lo spazio sessuale dell'amata a cui il giovane è “guidato” dalle proprie qualità tentatrici e corrottrici, come fosse un cavaliere in una battaglia che ora si concretizza, sempre più vicina al suo significato letterale, in un “tumulto” («riot»), assai contiguo a un’“orgia” di perversione. Il tu è dunque giunto a *quel luogo* («even there») dove si ritrova “costretto” («forced») a “rompere una duplice fedeltà”, quella sua all'io e quella, all'io stesso, dell'amante condivisa.

Come un coltello nella piaga il distico si sente di dover spiegare quali siano le fedeltà spezzate. Lei ha tradito, perché tentata dalla bellezza del tu; il tu ha tradito perché, perduto dalla sua stessa bellezza, è venuto meno al suo patto di fedeltà. E la fedeltà, «truth», si mostra all'ultimo verso non solo un atto di comportamento in amore, ma anche un atto di parola, rivelato dal suo contrario, «false», la falsità a cui conduce la tre volte insistita bellezza del tu («thy beauty»). Ed è una bellezza *falsa* in quanto, quand'anche apparisse in veste di *verità*, non le corrisponderebbe la virtù della *fedeltà*. E ancora una volta la retorica dell'io, anche mentre sembra riuscire ad abbandonare ogni finzione difensiva a favore del tu, assolve i personaggi del dramma in atto, colpevolizzando invece i sentimenti, le astrazioni e quella bellezza che è, alla fine, la condanna che il tu subisce passivo, eroicamente – ironicamente – rassegnato.

Fra le menzogne e gli inganni degli uomini, che provocano la protesta e la sofferenza dell'io, suprema è la menzogna del testo, che con la sua retorica eufemizzante riesce a dissimulare il proprio dolore dietro il paravento della *bellezza senza carattere*. Una bellezza passiva, condannata a tentare e a mentire, a *patire* e a *far patire*, senza poter far nulla se non cedere e nascondere i propri inganni dietro lo schermo della menzogna.

3. C'è chi considera «he» (per *she*) un errore di stampa dell'in quarto.

4. Non sfugge la carica di connotazioni sessuali di «seat».

5. Possibile leggere «truth» anche nel senso di *troth*, “fedeltà”, “impegno”.

Sonetto 53

*What is your substance, whereof are you made,
 That millions of strange shadows on you tend?
 Since every one, hath every one, one shade,
 And you but one, can every shadow lend:
 Describe Adonis and the counterfeit,
 Is poorly imitated after you,
 On Helen's cheek all art of beauty set,
 And you in Grecian tires are painted new:
 Speak of the spring, and foison of the year,
 The one doth shadow of your beauty show,
 The other as your bounty doth appear,
 And you in every blessed shape we know.
 In all external grace you have some part,
 But you like none, none you for constant heart.*

Qual è la vostra sostanza, di che voi siete fatto,
 che milioni di strane ombre di voi si prendon cura?
 Poiché ciascuno ha, per ciascuno, un'ombra,
 e voi, che uno siete, a ogni ombra prestate.
 Descrivi *Adone* e il ritratto
 è la vostra scadente imitazione;
 poni ogni arte di bellezza sulle guance di *Elena*
 e voi in *greche* vesti di fresco siete dipinto;
 cita la primavera e le ricche messi dell'estate,
 l'una mostra l'ombra della vostra bellezza,
 le altre sembrano la vostra munificenza,
 e voi in ogni forma beata noi riconosciamo.
 In ogni grazia esteriore voi avete parte,
 ma voi a nessuno, nessuno a voi somiglia per
 cuor costante.

Il sonetto glorifica qui l'unicità del tu astraendolo totalmente dalla natura bassa e volgare del reale, per calarlo nella idealità della filosofia platonica, nel contesto della bellezza mitica, nel campo metaforico della natura abbondante e generosa. Le tre quartine costituiscono un discorso unico e fluido che si appropria anche del distico, senza soluzione di continuità. Il testo si astrae da problematiche di amore, fedeltà e tradimenti, e si presenta (sospettosamente) come encomio indiscusso. Fino all'ultimo verso, dove un semplice ma incongruo «But» fa pensare che la realtà, quella vera, il testo la tenga continuamente nascosta, rappresentandola in filigrana.

Il sonetto gioca sul concetto platonico dell'*idea*, che, secondo l'uso dei platonisti elisabettiani, è definita ambigualmente *substance*, con un'inversione della terminologia platonica che fa pensare, invece, alla *sostanza*, alla materia. Per contro, *shadow* è la fisicità della realtà apparente. E per solidificare il malinteso il testo si apre chiedendo «What is your *substance*, whereof are you *made*...?». Su questo equivoco il sonetto fonda uno dei motivi della sua densità. Il tu è dunque l'idea che informa ogni altro essere umano, che da lui proviene, e per tutto il sonetto l'io dà esemplificazione e vita a questo incarnarsi del tu nella realtà circostante. Ma se questa, sul piano del contenuto, è l'idea introduttiva e rimane il concetto centrale attorno al quale il testo si struttura e sviluppa il suo ragionamento, sul piano stilistico l'io sembra divergere dal contenuto, dalla *sostanza* del testo, non conferendo all'idea una certezza assoluta, proprio per quell'esordio in cui l'io si rivolge al tu, forse anche solo retoricamente, con una domanda anziché con un'affermazione. L'io infatti sembra esprimere sorpresa di fronte al prodigio del tu, la cui *sostanza* (forse anche la cui *ricchezza*) è tale che a lui attendono milioni d'ombre, come fossero milioni di valletti e servitori, milioni di forme estranee. È forse questa *estraneità* l'enigma che motiva il vero interrogativo

dell'io. E, comunque, il tu è la sola realtà, il solo reale archetipo, mentre le altre sono mere, infinite ombre di apparenti realtà particolari proiettate, ingannevolmente, sul fondo della caverna platonica.

Ciò che il testo fa, poi, altro non è che una messa in pratica del concetto derridiano di scrittura che crea senso – «Since every one, hath every one, one shade» –, e dichiara innanzitutto, letteralmente, che «ciascuno ha ciascuno un'ombra»; il che, oltre a significare apparentemente che per ciascuno c'è un'ombra, moltiplica di fatto l'uno in più ombre, proiettando in forma di ombre infinite sulla parete buia della caverna *the substance*, la sostanza disincarnata che nessuno vede. E il tu, che è un'unica (*divina*, sembra sottintendere l'io) realtà, a ciascuna ombra presta di sé. Ed è giusto che egli presti agli altri, si potrebbe aggiungere, visto che egli ha tanta *substance*, ossia tanta ricchezza.

Il tu è dunque modello e immagine vera di tutta la realtà esistente. Ma il testo che ne sta significando l'unicità rappresenta invero, sul piano formale, la molteplicità di quest'uno, questo *one* che si divide e si esibisce insistentemente nei versi. Questo Uno neoplatonico che riflette la sua perfetta Unità nell'imperfetta molteplicità del reale che, afferma il testo, è una realtà di ombre. E pensare che forse l'unica vera *unicità* del tu è la sua solitudine, il suo non avere un compagno, o una compagna.

La seconda quartina porta il discorso sul piano mitico ed epico-letterario. L'io non si accontenta di scomodare il mito platonico della caverna, ma si avventura in paragoni che coinvolgono personaggi mitologici e dell'epica classica, lasciandosi sedurre da iperboli di bellezza paradigmatica. Ma Adone è solo una «contraffazione» che tenta di imitare, senza successo, l'archetipicità del tu, ed Elena di Troia, se dipinta al meglio di sé, rappresenta la bellezza del tu in abiti greci. L'immaginazione del testo si sta facendo rapire dall'arte visiva – «Describe *Adonis*» –, come se non ad Adone stia pensando, bensì a un racconto che lo descriva, o a un ritratto («counterfeit») che lo raffiguri *falsificando* la sua ispirazione al modello del tu; e poi «On *Helen's* cheek all art of beauty set, / And you in *Grecian* tires are painted new», e di nuovo il testo si ispira a una finzione, questa volta decisamente in forma di arte visiva, pittorica, in cui Elena, bellissima, in abiti greci, appare come copia del tu che le è servito da modello. E *tires* fa pensare al *tirehouse*, lo spogliatoio degli attori al Globe, nascosto (come una caverna platonica) sul retro del palcoscenico, dove i personaggi si travestono per dar vita alla finzione. Non si può non notare che i due termini di paragone scelti dall'io, Adone e Elena, sembrano voler creare incertezza non solo sull'ideale di bellezza che l'io si figura, ma anche sul sesso del destinatario del sonetto; se si tratta di un uomo, allora il testo sta delineando un volto dai tratti femminili. E, in ogni caso, Adone è indifferente all'attrazione della donna, mentre Elena, al contrario, è ben sensibile al fascino maschile; la sensibilità sessuale del tu sembra accostata a quella delle due figure mitiche¹.

L'io sembra stia facendo esattamente ciò che, almeno sul piano del significato superficiale, egli ha deprecato nel Sonetto 21, stigmatizzando le iperboliche affermazioni a cui fanno ricorso gli altri poeti quando, per esaltare la bellezza del loro oggetto d'amore, si ispirano all'arte, fantasticano paragoni con il sole e con la luna, usano il

1. Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 54.

cielo stesso a mo' di ornamento retorico. L'io aveva protestato per una poetica che faceva ricorso a una retorica spinta e artificiosa. Nel Sonetto 18, questa retorica l'io l'ha impiegata e annientata. Anche qui, si può sospettare, l'io sta forse preparando il lettore a un inganno e a una nuova illuminazione. E in effetti l'uso che l'io (e Shakespeare) fa del modello mitico realizza un capovolgimento: Adone non è un archetipo mitologico sul quale modellare il tu, non è la "sostanza ideale", fissa, delle figure ovidiane, è invece la copia a imitazione del suo modello naturale, che è il tu, la sostanza a cui ogni bellezza si ispira². E, anche se *copy* non ha, in epoca elisabettiana, il senso spregiativo di oggi, ma si riferisce soltanto all'abbondanza della riproduzione e della moltiplicazione³ (del bello, in questo caso), rimane il fatto che il modello primo e originale di tutto è il tu.

Non contento neppure del paragone mitico della bellezza, l'io porta il paragone del tu nel campo della natura. Si è ora nel campo del reale: non più miti filosofici, racconti e dipinti mitologici, ma il campo stesso del racconto («Speak») del tempo della vita umana («spring») e delle messi che ne sono sostentamento («foison of the year»): la primavera («The one», che ripresenta subliminale l'*uno*) è «shadow» – immagine ritratta – della bellezza del tu, mentre le messi sembrano un dono della abbondanza e della munificenza del tu («as your bounty doth appear»), e sono magari un riferimento alla sua "liberalità sessuale"⁴. La sostanza del tu appare e viene riconosciuta in ogni "forma benedetta" («blessed shape»). Ma l'io ha confuso i riferimenti, proprio mentre sembra che la natura sia in funzione del tu. Le cose sono ancora ombra della bellezza del tu, ma ora *the one* è riferito alla primavera, non più al tu: almeno sul piano linguistico-formale, non è più lui l'*unico*, il solo, il modello archetipo. E, soprattutto, il testo si è soffermato finora sul piano dell'apparenza esteriore, della bellezza delle *forme* e sul riflesso delle *ombre*. I suoi termini chiave sono tratti, sin qui, dal campo della finzione artistica, dell'imitazione: *shadows, shade, describe, counterfeit, imitated, art, beauty set, tires, painted, speak, shadow, beauty show, appear, shape*⁵.

Se si cerca la presenza del verbo che più dovrebbe avere rilievo, il verbo dell'essere, si nota che lo si trova in posizione di ausiliare («*Is poorly imitated*», «*are painted new*») e soltanto in un caso, all'inizio del sonetto, come verbo copulativo, «*What is your substance, whereof are you made*», un verbo che afferma una presenza e che attende una risposta che non verrà. Il testo dunque evita di trattare l'essenza del tu. Si interroga invano e crea attesa senza mai gratificarla. E non ci si libera dal sospetto che la domanda sia solo retorica, e il sospetto diventa inganno per il destinatario virtuale del testo, e senso di colpa per una ricezione errata, nel lettore.

2. J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1993, p. 89.

3. Kerrigan, *Sonnets*, cit., pp. 27-8 (dal latino *copia*, "abbondanza").

4. H. Landry, *Interpretations in Shakespeare's Sonnets*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1963, p. 49.

5. Si dovrà tener presente che, nei suoi testi, Shakespeare usa *shadow* in almeno nove accezioni diverse, fra le quali (oltre ai vari sensi di "ombra") "tenebra", "immagine riflessa", "ritratto", "cosa irreal", "immagine prodotta dall'immaginazione", "spirito" – nel senso di fantasma, morte, fate. Vedi A. Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* (1902), Dover, New York 1971, pp. 1037-8.

Il distico mette poi a fuoco, a suo modo, questa mancata risposta sull'essenza del tu, questa mancanza di informazioni, con una sottile allusione che il testo sembra fare *tongue in cheek*: «In all external grace you have some part»; la “grazia esteriore” è quella che il tu, l'Uno, ha elargito ai milioni di ombre del mondo, e che ora si può riconoscere (come in un narcisistico specchio d'acqua) nel volto di quelle ombre, una bellezza tutta materiale per la quale calza a pennello il verbo *avere*, per un'idea di possesso che è ben presente nel testo. La *grazia* è, nella concezione rinascimentale, l'espressione sensibile della bellezza interiore, è un dono che il tu fa e un dono che altri riceve, è il tramite e la spia del rapporto del tu con il mondo. Ed è anche la *grazia* della gratitudine di chi è stato beneficato dal tu, quei *servitori* a cui egli ha *prestato*, di sé o del suo, e dai quali egli potrebbe anche aspettarsi *gratitudine*.

Nel sonetto, insolitamente, a far da svolta e contrappeso al testo non è il distico nel suo complesso, bensì solo l'ultimo verso: «But you like none, none you for constant heart». In un testo che tanto peso dà all'idea dell'Uno, non viene neppure rispettata l'unità formale delle strofe, e il distico, oltre alla sua unità, vede così spezzata anche la sua coerenza. Il verbo essere è di nuovo *in absentia*, per motivi poetici, naturalmente, ma tanto fa, e la conclusione del sonetto è così improvvisa, e così subitaneo il cambiamento di direzione del testo a opera dell'avversativa, che al lettore manca il respiro. L'affermazione apodittica che il *cuore del tu sia costante quant'altri mai* non ammette contestazione, e si rischia di accettarla acriticamente. Eppure è troppo forte l'impressione che si riceve da «But you like none», che sembra dire fra le righe: “tu sei tutta bellezza esteriore, ma...”; il *significato superficiale* dell'ultimo verso non lascia infatti alcuna certezza di positività; “Ma tu come nessuno, nessuno te per cuor costante” non permette affatto di affermare al di fuori di ogni dubbio di chi sia davvero il cuor costante, anzi, a dar fiducia alla grammatica del testo, è proprio agli altri che si è tentati di attribuire quel cuor costante, non certo al tu. Se, infatti, un senso ha il «But» dell'ultimo verso è quello di capovolgere tutta la dichiarata eccezionalità del tu. E quegli *altri* che sono stati le sue ombre per tutto il sonetto, e all'ombra del tu hanno vissuto la loro vita di apparenza e di finzione, ora potrebbero anche uscirne come antagonisti vittoriosi. E quel *one* trionfante dell'esordio si trasforma, definitivo, nella drastica iterata negazione «none, none», che di *one* si è appropriata e lo contiene, come ad annullarlo.

Insomma, il dubbio che si coltiva alla fine del sonetto appare consistente e motivato. Se tutto il testo è magnificazione del tu e della sua natura archetipa, un solo significato sarebbe accettabile per il testo nel suo complesso e per quell'avversativa finale, e cioè: “tu sei la perfezione della bellezza e tutti gli altri sono ombre di te. Ma tu, come valore aggiunto della tua unicità, hai anche costanza di cuore”, ossia, in senso platonico ortodosso, il tuo è l'unico cuore *costante* in quanto eterno, stabile, perché è l'idea a cui tutti gli altri cuori reali e materiali, come ombre, si informano e *tendono*. E ci si accorge che l'avversativa è incoerente con il contesto. A questo punto, si ha il serio sospetto che il testo stia cercando di suggerire il significato opposto, ossia: “tu sarai anche modello di tutti gli esseri umani per bellezza esteriore, ma quanto a costanza di cuore nessuno ti apprezza, e forse chiunque ti è superiore”. A contribuire a questo significato concorre anche il fatto che fra la “liberalità sessuale” ambiguamente affermata e la costanza di cuore c'è una palese inconciliabilità. E, in effetti, non solo il

testo non fa mai riferimento a qualità interiori del tu, a doni di carattere o sentimenti che il tu possa trasmettere al mondo, ma l'ultimo verso si costruisce con l'ambiguità che ne costituisce tutta la carica ironica⁶. C'è inoltre nel concetto di "costanza" l'implicazione che il tu abbia caratteri femminili; l'incostanza, infatti, veniva generalmente attribuita alle donne, tanto che John Donne scrisse *A Defence of Womens Inconstancy*⁷, proponendo di definire positivamente come «variety» quella che gli altri chiamavano, appunto, "incostanza".

L'effetto ironico che scaturisce dall'ultimo verso è sorprendente e cruciale. Dopo aver affermato un'idea quasi di panenteismo estetico, esteriore, secondo il quale il tu elargisce sé stesso agli altri e ne informa la bellezza, il verso finale crea un'antinomia, e la condivisione che lega il tu al mondo diventa differenza e dissonanza: «But you like none, none you»; la diversità si fa assoluta, duplicemente negata. Ed è ironico l'effetto del chiasmo, la cui struttura incrociata sembra ispirare e significare reciprocità fra YOU e NONE, e invece afferma la loro distanza.

«But you LIKE none»: "ma tu non ami nessuno", sembra anche dire il testo nella sua chiusa sconsolata, "e nessuno [ama] te per cuore costante", perché il tu *non ha* un cuore costante, naturalmente. E, a ben vedere, dal punto di vista grammaticale l'ellissi del secondo *like* si giustifica decisamente meglio se lo si considera un verbo piuttosto che una preposizione. Ma se il tu non ama nessuno, quale *grazia* può aver mai elargito al mondo? E, poi, se nessuno ama/apprezza il tu per costanza, significa che il tu è privo di costanza, e se non ha costanza non è sempre uguale a sé stesso; perciò non può essere modello agli altri. E pensare, invece, che proprio la *costanza* sarebbe attributo essenziale di quella *substance* che il tu si presuppone possedeva e rappresenti, in quanto modello stabile e perfetto di ogni mutevole e imperfetta bellezza circostante – malgrado il paradosso di un archetipo, *substance*, materiale e fenomenico, anziché un'idea trascendentale, come vorrebbe invece la concezione platonica⁸. Dunque il tu è modello agli altri solo per aspetto esteriore, perché solo in quello egli è costante. Ma anche questo è un paradosso, perché si sa che la costanza della bellezza è relativa, e ha scadenza a breve termine. La struttura ironica del pensiero muto del testo sembra essere finalmente giunta a compimento.

E a compimento sembra giunta l'ironia del testo anche nei riguardi del sotteso pensiero neoplatonico, a cui dà voce Baldassar Castiglione nel IV Libro del *Cortegiano*, dove, per bocca di Pietro Bembo, presenta l'idea della bellezza esteriore come riflesso della bontà interiore⁹. La bellezza dell'anima informa di sé il corpo renden-

6. L'unico dubbio di Auden sull'esatto ordine dell'in quarto è dato da questo sonetto che non potrebbe seguire, con la sua «innocent happiness», il tradimento delineato nei sonetti 40-42 (Auden, *Introduction*, cit., p. XXI); riconoscendo la carica ironica del Sonetto 53, tuttavia, il dubbio di Auden verrebbe meno.

7. J. Donne, *A Defence of Womens Inconstancy*, in Id., *Complete Poetry and Selected Prose*, The Nonesuch Press, London 1967, p. 337.

8. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 505.

9. Da B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*: «E perciò la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca e nei corpi è impressa quella grazia più e meno quasi per un carattere dell'anima, per lo quale essa estrinsecamente è conosciuta, come negli alberi, ne' quali la bellezza de' fiori fa testimonio della bontà dei frutti; e questo medesimo interviene nei corpi, come si vede che i fisionomi al volto cono-

dolo bello e grazioso. Il testo shakespeariano riprende, nel suo complesso, questa idea, ma non si attiene alle implicazioni che ne dovrebbero scaturire. Nell'ambiguità della chiusa, il testo sembra contestare infatti proprio il presupposto fondante dell'identità fra bellezza esteriore e bellezza interiore. Alla bellezza impareggiabile del tu non corrisponde, qui, la qualità dell'anima, e ne è prova quel cuore poco costante. Il corpo tradisce e inganna con la sua apparenza, esattamente come ribatte, nel *Cortegiano*, il signor Morello a Pietro Bembo: «I sguardi e le parole possono essere e spesso son testimonii falsi»; e infatti il più sicuro pegno d'amore, secondo il signor Morello, sarebbe il «generar... la bellezza nella bellezza con effetto, sarebbe il generar un bel figliolo in una bella donna» (IV, lxiii). Una visione meno idealistica, più positiva e materiale di quella del Bembo, ma che dà senso al tema della sezione "matrimoniale" dei sonetti shakespeariani, qui naturalmente abbandonata e rimpiazzata da una nuova posizione, più sfiduciata e scettica. Il neoplatonismo del testo shakespeariano suona ironicamente dubitativo¹⁰. La bellezza non è segno di "bontà intrinseca", o, se lo è, lo è in modo così ambiguo e indecifrabile da non poter soddisfare il fruitore, né interno né esterno al testo. Ed è in ogni caso una bellezza che, non identificandosi con il bene, ancor meno si identifica con Dio.

Va così in crisi un intero sistema, e anche il concetto di imitazione: il tu non è certo l'Uno che riflette la propria perfetta unità nella pur imperfetta molteplicità del reale, visto che è lui stesso un falso, una finzione, non meno dei quadri di Adone e di Elena che, come suggerisce Booth (vedendo un probabile *pun* in «constant heart»), non sono «constant art»¹¹, mancano, cioè, della stabilità e dell'eternità dell'arte ideale.

Ma, soprattutto, va in crisi la fiducia dell'io nella persona e nelle qualità del tu. Il sonetto non si preoccupa tanto del tu quanto della prospettiva dell'io¹², e lo si vede da come l'io si rivolge al tu nella prima quartina, per abbandonarlo nella seconda e nella

scono spesso i costumi e talora i pensieri degli omini» (IV, lvii). E ancora: «I brutti adunque per lo più sono ancora mali e li belli boni; e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e la bruttezza la faccia oscura, molesta, dispiacevole e trista del male; e se considerate tutte le cose, troverete che sempre quelle che son bone ed utili hanno ancor grazia di bellezza» (IV, lviii). Infine: «In somma, ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza; e dir si po che 'l bono e 'l bello a qualche modo siano una medesima cosa, e massimamente nei corpi umani; della bellezza de' quali la più propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell'anima che, come partecipe di quella vera bellezza divina, illustra e fa bello ciò che ella tocca, e specialmente se quel corpo ov'ella abita non è di così vil materia, che ella non possa imprimergli la sua qualità; però la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo» (IV, lix). Nell'inglese di Sir Thomas Hoby, dice il Bembo: «I saye, that beawtie commeth of God, and is like a circle, the goodnesse wherof is the Centre. And therefore, as there can be no circle without a centre, no more can beawty be without goodnesse. Wherupon doeth verie sildome an ill soule dwell in a beawtifull bodye. And therefore is the outwarde beawtie a true signe of the inwarde goodnes, and in bodies thys comelynesse is imprynted more and lesse (as it were) for a marke of the soule, whereby she is outwardlye knowen: as in trees, in whiche the beawtye of the buddes giveth a testimonie of the goodnesse of the frute» (B. Castiglione, *The Book of the Courtier*, IV).

10. C'è forse qui una «growing lack of sympathy with Platonic artificialities» (Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 138).

11. Booth, *Sonnets*, cit., p. 226.

12. Vendler, *The Art*, cit., p. 259.

terza («Describe *Adonis*», «Speak of the spring») passando a un tu generalizzato che svolge il ruolo di ascoltatore/spettatore di una voce/azione che pure lo riguarda. Fino al «we know», che mostra l'io ritrarsi, come a volersi mimetizzare fra la folla degli spettatori. Nel distico l'io riemerge per manifestare il suo giudizio. E, da questo giudizio, si sospetta infine che forse non siano le finzioni di Adone e di Elena a non essere all'altezza del tu, come sembrava di dover capire dalla lettura coerente dei primi tredici versi, ma che sia invece il tu, a parere del sottotesto, a non essere affatto all'altezza della loro realtà mitica.

C'è infine una controlettura che consente di dar ragione al testo nella sua pur falsa apparenza superficiale, perché, alla fine, è vero che *l'uno* può ispirare e condizionare tutto il resto sul piano del contenuto e del significato, come è vero che a confutare e a invertire il significato dell'intero sonetto è una sua parte, il suo solo ultimo verso, che a tutti gli altri versi regala senso.

Sonetto 55

*Not marble, nor the gilded monuments
Of Princes shall outlive this powerful rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
When wasteful war shall Statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall
burn
The living record of your memory.
'Gainst death, and all oblivious enmity
Shall you pace forth, your praise shall still find
room,
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So till the judgement that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.*

Né marmo né i dorati monumenti
dei Principi vivranno più di questa potente rima,
ma voi più fulgido splenderete in questi versi
della pietra polverosa, lordata dal tempo sciatto.
Quando la guerra rovinosa le *Statue* rovescerà,
e tumulti sradicheranno murature,
né la spada di *Marte* né il fuoco vigoroso della
guerra bruceranno
la prova viva della vostra memoria.
Contro la morte e ogni nemico oblio
avanzere, la lode vostra avrà sempre il suo posto
agli occhi stessi di ogni posterità
che consumerà questo mondo fino all'ultimo giorno.
Così, finché non sia deciso che voi stesso vi
leviate,
vivrete in questo, e avrete dimora negli occhi
degli amanti.

I sonetti 18 e 19, dopo aver esaltato, almeno in superficie, la bellezza eterna del tu e averne proibito l'invecchiamento a opera del tempo (tralasciando ovviamente i già notati controsensi delle implicazioni ironiche), si erano chiusi assegnando alla poesia il compito di garantire la permanenza del tu nella memoria degli uomini. Il Sonetto 55 sembra prendere spunto da lì e, senza alcuna riserva o pudore, esordisce dichiarando subito il proprio valore, il potere immortalante della poesia. Non lo presenta questa volta come una risorsa ultima e inattesa, come una sorprendente e improvvisa soluzione all'oblio delle genti o alla distruzione della bellezza operata dal tempo. Qui il testo esordisce dichiarando che il tu non può nulla contro il tempo, e nulla per trasmettere il ricordo di sé, e non valgono evidentemente né amore altruistico né procreazione; è solo la poesia a poter fare il miracolo. E non sarebbe un tema originale quello dell'immortalità garantita dalla poesia se, come si è anticipato, l'io poetico non promettesse eternità poetica non a sé, ma al tu, o, se si vuole, alla propria poesia grazie al pretesto del tu.

L'affermazione d'apertura del sonetto suona decisa e altera, addirittura dopo una secca doppia negazione del valore di altri generi d'arte che pretendono di tramandare la memoria: «Not marble, nor the gilded monuments / Of Princes shall outlive this powerful rhyme». L'io sta proponendo l'immagine dei monumenti sepolcrali, dei busti funebri, delle statue, di marmo o di bronzo, che, nelle chiese, pretendono di eternare nella materia la memoria del defunto. E già nel primo verso vi è un sottile passaggio dalla consistenza ricca e solida del marmo alla doratura superficiale ed effimera dei monumenti in bronzo, che mette a nudo il logorio del tempo e l'opera distruttrice dei

visitatori (che quei monumenti calpestano o toccano). Il valore ironico di *gild*, per una preziosità di pura superficie, lo si è già riscontrato al Sonetto 20, di fronte a un occhio «Gilding the object whereupon it gazeth». Ma vale la pena di ricordare, con Cellini, che *gilded* indicava anche i colori vivaci con cui, all'epoca, si decoravano i monumenti funebri¹.

Anche qui l'immagine di preziosità di «gilded» è impotente apparenza. Forse, anzi, è un'apparenza dell'apparenza, perché il testo immagina le lastre di pietra e d'ottone che nelle chiese ricoprono il sepolcro, lastre che sembrano di gran pregio, e sono invece, tutt'al più, luccichio di superficie, abbandonate alla polvere e all'oblio. E si potrebbe persino sospettare che come ciò che ricopre il sepolcro sembra oro e non lo è, così anche quello che vi sta scritto sopra – elogi in memoria del defunto – sono forse encomi non meritati, parole illusorie e menzognere che i posteri, pietosi, hanno iscritto per *indorare* così la realtà.

Persino il potere dei principi cede il passo al potere della poesia, che sopravvivrà al loro caduco ricordo monumentalizzato, e sembra ironica la distanza prodotta dall'enjambement fra «monuments» e «Princes», come se volesse inserirvi la loro caduta. Mentre al tu, che qui rimane del tutto passivo, non rimane che accettare la generosa offerta dell'io e della sua arte imperitura. All'inaffidabilità della materia l'io oppone il trionfo sicuro dei suoi versi.

I monumenti che seppelliscono i principi hanno veicolato subliminalmente l'idea della morte del tu, senza menzionarla. A svelarla è il rapido e cursorio «But you», che offre per un attimo l'illusione che il tu non subisca la stessa sorte, e possa rimanere per sempre in vita, il che in qualche modo è vero, anche se non proprio in senso letterale; il tu continuerà a vivere figuratamente, grazie alla poesia, non nel corpo, ma nella memoria. I principi moriranno per sempre, dimenticati sotto un pesante sepolcro. Il tu invece riceverà vita dal testo che, si può affermare, diventa allora il suo *sepolcro poetico*. Ma la poesia come tomba e ricordo del tu implica ironicamente la necessità della morte del tu, affinché prenda corpo la realtà indelebile del testo poetico. Una poesia indirettamente omicida, dunque, o quanto meno necrofaga. La teca («contents») dei versi in cui il tu sarà contenuto in eterno splendore richiama per tacito parallelo i sepolcri principeschi, in cui nulla brillerà né dentro né fuori il sepolcro² che la cialtroneria degli uomini e del tempo lasceranno trascurato e sporco.

Il testo ha giocato sulla credibilità delle iscrizioni sepolcrali e ha messo a contrasto lastre e versi, scaricando un'implicita ironia sulle tenebre in cui sono calati (dentro e fuori) i sepolcri principeschi, mentre il tu emanerà luce come un sole. Ma a togliere lucentezza al ricordo dei principi è, fisicamente, la polvere che i posteri non si curano di togliere, perché la memoria attiva dell'uomo dura poco, e il tempo, discolo indisturbato, ha campo libero per coprire e cancellare il ricordo. Già il marmo del primo verso è diventato «stone», mera pietra; ma l'io sembra scordare i busti dorati, forse per non infierire, perché, se l'atto pietoso di ripulire la pietra avvenisse sui «gilded monuments», la continua lucidatura finirebbe per consumarli anziché preservarne la funzione. Triste destino del ricordo trasmesso dalla caducità della materia.

1. B. Cellini, *William Shakespeare. Sonnets*, Mursia, Milano 1960, p. 25.

2. Booth, *Sonnets*, cit., p. 228.

Ma c'è una densità di senso impensabile nell'immagine «besmeared with sluttish time», che è il tempo *con cui* è stato lordato il monumento, e, insieme, il tempo che lo ha materialmente insozzato; o, ancora, il percorso del tempo che è stato testimone passivo della sporcizia depositata sul monumento funebre. E la sciattezza rimproverata al tempo sembra assolvere la pigrizia e l'indifferenza dell'uomo. Un tempo che non è solo una massaia negligente, che lascia la pietra lercia e illeggibile, ma è anche un tempo "lascivo/impudico". È forse il modo in cui i defunti sono ricordati dai posteri a insozzare la memoria di chi è stato onorato in vita e non lo è più in morte. Allora si capisce che il tempo sia sciatto e sia insieme una squaldrina impudica, *slut*, che a tutti si vende mercenaria e che per nessuno ha amore o rispetto. Un tempo che, come una prostituta, non sa che cosa sia la fedeltà, la costanza d'amore. Ma forse anche un tempo che si vorrebbe così trascurato da scordarsi non solo di spazzare le tombe, ma anche di dar corso alle sue inesorabili scadenze.

La seconda quartina confronta due tipi di guerra, quella tutta terrena ed evitabile che distrugge quanto trova sul suo cammino (e incidentalmente distrugge anche i segni della monumentalizzazione) e quella metaforica e inevitabile del tempo contro la memoria poetica che gli oppone resistenza. E, mentre la guerra del tempo contro la memorializzazione dei nobili viene svilita da immagini di violenza e di sovvertimento («wasteful war», «shall *Statues* overturn», «broils»), la guerra per la conservazione della memoria del tu ne nobilita e idealizza i nemici («*Mars* his sword», «war's quick fire»³). Contro queste immagini di terrena ideologia della violenza, i versi promettono di essere un tempio sacro, «The living record»⁴, per la memoria del tu, un ricordo che non muore mai, come fosse dotato di natura divina, o, proprio in quanto tempio, garantito dagli effetti della guerra.

Si esce così dalla penombra dell'interno di chiesa e, lontano da ambienti meditativi, si è trasportati in un'atmosfera di guerra che tutto spreca e tutto devasta, con statue capovolte, edifici distrutti (ma *work of masonry* sono anche le fortificazioni che richiamano l'immagine dei principi e dei loro castelli) durante guerre intestine e tumulti popolari, sradicati («root out») come piante dal terreno. Si profila davanti agli occhi la scena di tante chiese e abbazie spogliate e sventrate in seguito alla soppressione degli ordini monastici cattolici e alla confisca dei loro beni fra il 1536 e il 1539, a opera di Enrico VIII. Il testo conferma l'incapacità dei monumenti di tramandare la memoria, e, con un'iperbole, disconosce persino il potere degli dei di fronte alle facoltà eternanti della poesia. Contro il potere dei versi (*questi versi*), che costituiranno il «living record» della memoria del tu, il testo ha, invece, ben chiaro il fallimento di quel *record* che sono i monumenti. La poesia è infatti un "ricordo vivo" che è anche un "registro vivo", un registro della vita, anziché della nascita o della morte, ed è un ricordo che non brucerà come le chiese e le fortezze. Un ricordo/registro *vivo* al posto di un uomo *vivo*, o, meglio ancora, di un uomo morto. Un

3. «Nor *Mars* his sword, nor war's quick fire shall burn» presenta uno zeugma, poiché *sword* non ha relazione con *burn*. E tuttavia *fire* e *sword* hanno un legame nella locuzione "ferro e fuoco": «I will accept of nought but fire and sword» (*King Edward III*, edited by G. Melchiori, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge 1998, IV.ii.72).

4. Vendler, *The Art*, cit., p. 268.

ricordo *vivo* malgrado tanta morte provocata dalle guerre e dai tumulti. E *vivo* diversamente dalle statue che sono morte nella loro immobilità, nel loro silenzio. Solo la poesia sa parlare ai posteri.

A dispetto del punto fermo alla fine della quartina, il testo sembra suggerire di non interrompere la lettura: «The living record of your memory / 'Gainst death, and all oblivious enmity», proponendo di non dare soluzione di continuità alla memoria. Il testo compensa lo scarto della forma con lo scorrere continuo del contenuto e del pensiero: è la *voce* dell'io che forza lo schema formale del sonetto per conquistarsi il proprio significato.

Ed è in questo campo di battaglia, pieno di macerie e di sangue e di morte, anzi, è contro la morte stessa («'Gainst death») e contro l'inimicizia dell'oblio che il tu avanzerà, come fosse il vincitore morale e metaforico di ogni guerra, trionfatore assoluto sull'opera annientatrice del tempo. L'"inimicizia obliosa" che tutto e tutti dimentica («all oblivious enmity») è naturalmente un'ipallage per l'oblio, nemico giurato del ricordo, e dichiara implicitamente *amica* la scrittura che quel ricordo tramanda. Giusto allora che la metafora strutturale del sonetto sia quella della guerra ingaggiata dall'io per sconfiggere la dimenticanza: «Shall you pace forth», come il tu fosse a capo di un esercito – e si visualizza una statua equestre⁵ – che profezia vuole («Shall») proceda e vinca. Il tu è destinato a vincere malgrado sé stesso e la sua volontà, per puro volere dell'io poetico. E, così, gli encomi al tu per i suoi meriti (quali visto che del tu non si sa nulla?) e soprattutto per la sua vittoria sul tempo – grazie alla poesia – troveranno il proprio posto «in the eyes of all posterity», che non saranno gli occhi che ammireranno i monumenti, bensì gli occhi che leggeranno i versi dell'io. «Your praise shall still find room» propone un'idea di eternità in *still* – “per sempre” – ma anche di ironica immobilità, nella dimora, nelle stanze della morte. Per i monumenti dei principi, al contrario, non vi saranno occhi di posteri ad ammirare, ricordare e lodare.

È piuttosto oscuro perché il testo dica che gli occhi dei posteri “consumano il mondo fino al giudizio finale”; lo sguardo del lettore sembra consumare ed esaurire le possibilità di vita; una vita vissuta nella lettura e che ha natura artistica, di finzione, forse anche una vita indossata (altro significato di *wear*) come fosse l'abito di scena di un attore. Questa lettura non solo non sarebbe lontana da quanto segue, ma sarebbe forse la più calzante in vista della visione finale, un'epifania che chiude il cerchio con il pensiero già espresso nei versi iniziali ed elabora l'idea che il testo poetico (la finzione poetica) faccia *sopravvivere* il tu. Sembra che gli occhi dei posteri consumino il mondo fino a farlo giungere, a consunzione totale, al giorno del giudizio; il mondo si consumerà, sì, ma non i versi del poeta⁶. E quando anche i versi staranno per avere una fine, a causa del giudizio finale, allora la poesia sarà sostituita dal tu stesso, che risorgerà a nuova vita. Dunque, promette l'io, “fino al giorno del giudizio, quando tu ti leverai” – oppure, “fino al giorno del giudizio che ti farà levare/risorgere” –, il tu vivrà nei versi del poeta, «and dwell in lovers' eyes». Il testo non si limita a promette-

5. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 515.

6. Booth rileva come *wear out* significhi anche *to come safe through*, “uscirne incolume” (Booth, *Sonnets*, cit., p. 229).

re immortalità al tu, ma gli garantisce anche, con questi versi, la resurrezione, riparando, sembra, alla sua precedente concezione necrofaga.

Il pensiero dell'io ribadisce l'idea che la vita del tu sia negli occhi del lettore dei suoi versi, «You live *in this*», che costituiscono il suo vero spazio vitale («your praise shall still find room»), la dimora che gli dona immortalità («and dwell in lovers' eyes») – mentre i principi continuano a dimorare dimenticati nei loro sepolcri. Impossibile non osservare anche il *pun* che si nasconde dietro agli iterati *eyes* («eyes of all posterity», «lovers' eyes»), che si potrebbero leggere rispettivamente “in the *Is* of all posterity”, “dwell in lovers' *Is*”, come riaffermazione – se ancora si nutrissero dubbi – che la vita del tu, e di ogni amato, è nell'*io plurale* dei poeti che amano.

Per tutto il testo, la metafora strutturale della guerra si vale, in modo esplicito o sotteso, della polarità vita-morte. Vita che si agita in *outlive*, *shine* (per lo splendore del sole che è vita), *living*, *oblivious*, *pace forth*, *arise*, *live*, *dwell*; morte che si nasconde dietro ogni immagine di pur sfarzosa staticità statuaria, di guerra rovinosa e guastatrice, di sfascio distruttivo, di spada e di fuoco, di inimicizia che conduce all'oblio. Alla fine, il contrasto è fra l'arte figurativa della scultura, materiale, statica e muta, e la poesia, che si propone discreta nel privato, e si fa leggere continuando a parlare ai posteri e mantenendosi viva.

Dice bene Serpieri che il testo del sonetto, «monolitico» com'è nel suo messaggio (e nella sua struttura), fa da «monumento di parole»⁷ al tu. La poesia ha compensato la naturalità della morte con il contributo culturale dell'arte commemorativa. Eppure quell'ultimo verso e quell'iterazione di *live* e *dwell* insinuano il dubbio che il testo esprima un ultimo pentimento e un'ultima crisi di stabilità del significato. «You live in this» ha un significato chiaro: la poesia dona nuova vita alla memoria del tu. Ma «dwell in lovers' eyes», con la sua verità così spaziale, suona improbabile: il tu non abiterà più gli occhi degli amanti, se non per una via molto mediata, quella della lettura dei versi. Gli occhi degli amanti sono occhi poco affidabili, e non è poi privo di ironia che l'amore sia generalmente definito cieco⁸: «But love is blind and lovers cannot see / The pretty follies that themselves commit» (*The Merchant of Venice*, II.vi.36-7). Ma anche nei *Sonetti* Shakespeare è consapevole dell'inganno perpetrato dagli occhi degli amanti; così, nel Sonetto 137:

Thou blind fool Love, what dost thou to mine eyes,
That they behold and see not what they see:
They know what beauty is, see where it lies,
Yet what the best is, take the worst to be⁹.

Gli occhi non riconoscono il bene e si limitano a vedere la superficie, non quello che sta dietro l'apparenza. Il concetto è ribadito e rielaborato nel Sonetto 148:

7. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 512.

8. Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 220.

9. “Tu amore cieco e sciocco, che fai tu ai miei occhi, / che guardano e non vedono ciò che vedono: / essi sanno che cos'è la bellezza, vedono dove sta, / eppure il meglio essi lo considerano il peggio”.

O me! what eyes hath love put in my head,
Which have no correspondence with true sight¹⁰.

Gli occhi dell'amore non sono gli occhi degli uomini, continua il sonetto, «Love's eye is not so true as all men's», per chiudere con un toccante:

O cunning love, with tears thou keep'st me blind,
Lest eyes well-seeing thy foul faults should find¹¹.

L'amore ingannatore anebbia di lacrime gli occhi di chi ama, perché non veda colpe e difetti nella persona amata.

Se si ammette, dunque, che il testo rimanga fedele a sé stesso nel tempo, allora si può intendere che il tu possa dimorare negli occhi degli amanti solo per ottenere elogi per la propria apparenza (ma come, se il tu non è visibile?), e tuttavia non per il proprio valore interiore, che potrà *vivere* solo fra le righe della poesia. Sembra si sia raggiunto finalmente un significato altro, forse non certissimo, ma possibile, salvo ricordarsi che i pregi del tu da tramandare ai posteri il testo non li rivela mai. Si conferma l'idea che il sonetto altro non voglia tramandare che sé stesso.

Il testo non si conclude mai senza aver prima lasciato almeno un'ombra di sospetto sulla sua crisi, sulla sua non volontà di *chiudersi sul significato*. Rimane, alla fine, una sola *verità* certa e stabile: la guerra e il tempo che provocano la distruzione materiale di chiese e monumenti, opposti al miracolo immortalante della poesia che dà stabilità al ricordo del tu, è la guerra metaforica che il testo stesso ingaggia contro le devastazioni del tempo e l'annientamento della memoria. È vero: ogni nuova lettura riporta in vita la poesia. E pensare, per estremo paradosso, che il monumento poetico si affida alla carta di cui nulla è più fragile e precario.

10. "Ohimè! che occhi ha messo l'amore nel mio capo, / che non hanno rispondenza con la vista vera".

11. "O amore astuto, con le lacrime mi rendi cieco, / perché gli occhi, vedendo bene, non possano scoprire le tue sozze colpe".

Sonetto 60

*Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end,
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crowned,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And time that gave, doth now his gift confound.
Time doth transfix the flourish set on youth,
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow.
And yet to times in hope, my verse shall stand
Praising thy worth, despite his cruel hand.*

Come le onde alla spiaggia pietrosa,
così s'affrettano alla fine i nostri istanti,
ciascuno al posto di quel che lo precede,
in sequenza affannosa avanzano lottando.
Chi nasce al mare della luce
striscia a maturità ma, incoronato,
contorte eclissi ne avversano la gloria,
e il tempo che lo diede ora il dono distrugge.
Trafigge il tempo il fior di gioventù,
e scava i paralleli in fronte alla bellezza,
si nutre di rarità della natura perfetta,
e nulla s'erge che la sua falce non mieta.
Ma staranno i miei versi, a età future,
a lodare i tuoi pregi, contro la mano sua crudele.

Per affermare il motivo ovidiano del cambiamento di ogni cosa di natura, il Sonetto 60 produce un vivido quadro di certezze materiali, e costruisce una struttura in cui il contenuto corrisponda con rigore alla forma dei suoi elementi strofici: il pensiero di ciascuna quartina è chiuso in sé ed è sviluppato in un'unica e coerente direzione. Il distico finale poi ribalta il segno del messaggio, trasmettendo con la sua densità il tormento dei sentimenti. Così, la similitudine che dà l'avvio alla prima quartina presenta un'immagine vivissima della natura, referente retorico del tempo vitale; la seconda quartina visita i vari stadi di sviluppo della vita umana, tutti soggetti a un movimento che si conclude necessariamente nel declino; la terza quartina espone in termini vegetativi i danni provocati alla bellezza dalla mano del tempo. Nel distico la poesia esce allo scoperto per dichiarare i veri personaggi della scena, al di fuori di metafore e di similitudini. E, tuttavia, attraverso personificazioni nella prima quartina, astrazioni nella seconda, e un misto di personificazioni e astrazioni nella terza, il testo tende a destabilizzare le certezze attraverso le tensioni della retorica, in contraddizione cioè con lo schema metrico preciso in cui il testo si organizza.

Ad aprire la prima quartina è un'immagine ciclica e *ritualizzata* del tempo della vita, come il movimento ripetuto delle onde; la seconda quartina si associa invece alla struttura della tragedia, dove l'eroe cade dopo aver raggiunto l'apice, vittima di un destino che non può governare; la terza quartina presenta il modello del disastro esistenziale¹. Si nota tuttavia che le tre quartine si differenziano anche sul piano retorico, in quanto la prima opera sulla base di una similitudine estesa, la seconda ha una calcata struttura metaforica, la terza, con l'immagine forte della falce nelle mani del tempo, tende a una visione quasi allegorica del significato della vita umana. Il distico,

1. Vendler, *The Art*, cit., pp. 284-5.

infine, attua un deciso scarto retorico in direzione di uno stile più letterale, ai danni di un tempo svalutato e ridimensionato, salvo un'ultima metafora che, senza nominarlo, attacca il tempo "crucele", nemico di sempre.

La struttura del sonetto è nuovamente una struttura a clessidra, non tanto questa volta – come già nel Sonetto 2 – per il passaggio dal generale al particolare e viceversa, quanto per la strategia di coinvolgimento del destino dell'umanità nel destino della natura, vittima dell'opera deturpante e distruttiva del tempo. Il processo retorico viene elaborato nelle prime tre quartine e al distico è poi lasciato il compito di attuare l'opera redentrica di risalita e salvataggio dal collo della clessidra, con la liberazione dell'uomo dalle strettoie della vita naturale e della mortalità e il recupero dell'eternità attraverso la poesia. Forse non è un caso, allora, che in questo tipo di struttura l'esordio del sonetto richiami proprio l'immagine di una clessidra e dei suoi elementi interni: l'immagine del tempo che passa e la menzione dell'acqua e della spiaggia che, pur se di ciottoli, evoca la sabbia. Oltretutto, la clessidra è un *ladro d'acqua* (dal greco *klepsydra*, "rubare acqua"), visto che le prime clessidre funzionavano ad acqua.

Sin dall'inizio il sonetto evoca la presenza oppressiva del tempo, al punto da spazializzarlo in forma di onde che si dirigono una dopo l'altra e senza posa verso il litorale. E quelle onde sembrano rappresentare materialmente i "minuti" della nostra vita che si rincorrono verso l'immobilità della morte². Due paralogismi appaiono disturbare la coerenza logica dei due versi. Innanzitutto, la forte immagine visiva di «pebbled shore» sembra voler sostituire nella similitudine i sassi alle onde; i sassi innumerevoli della spiaggia, infatti, ben più della massa indistinta delle onde, ricordano i minuti innumerevoli, ma finiti, della vita. Si ha la sensazione che il testo stia cercando di confondere i termini della similitudine dando ai minuti una fisicità e una permanenza che essi (e le onde) non hanno. La mobilità delle onde, venuta a contatto con la concretezza inorganica dei sassi, quasi ne rimane contaminata, e le onde si pietrificano e contagiano di morte i minuti. Forse è questo l'unico modo di vincere la lotta con il tempo che fugge portando con sé la vita: arrestarne il corso attraverso la spazializzazione retorica. Ma c'è anche una contraddizione evidente fra le onde che corrono verso la terra, come un naufrago alla ricerca di salvezza, e i minuti della vita che corrono verso la loro fine. In entrambi i casi si tratta di movimento che si converte in fissità, ma in un caso è fissità di salvezza, nell'altro, fissità di morte. E c'è un altro inganno dietro l'angolo, perché chi scrive (e chi legge) sa che le onde continueranno a riversarsi eternamente sulla costa, andando e tornando: non saranno mai «Like as», come i minuti *finiti* della nostra vita che non torneranno mai. Ci si trova di fronte a quello che l'io poetico chiamerà altrove un «false compare» (Sonetto 130).

Soltanto finché ci sarà vita i minuti, come le onde, si riprodurranno e si rincorreranno l'uno dopo l'altro. E neanche questo è del tutto vero, perché i minuti, una volta vissuti, muoiono per sempre e non ritornano più, diversamente dalle onde, che, come l'acqua in una clessidra, si riciclano senza posa nella loro corsa. E, difatti, «Each changing place with *that which goes before*», con un'immagine tutta spaziale, si armoniz-

2. Evidente il gioco fonico fra «our minutes» e *hour minutes*, i minuti di un'ora, 60, che è il numero del sonetto (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 230).

za bene con la fisicità delle onde, e per niente con la natura tutta temporale dei minuti. Questi minuti appaiono sforzarsi di avanzare, come per la fatica di una vecchiaia già sopraggiunta, in vana gara con la morte che li insegue.

Giunti a questa immagine subliminale della morte già dichiarata vincente, la seconda quartina stringe il campo visivo sull'umanità per riassumere in rapida visione diacronica gli stadi della vita in tutta la sua precarietà, e per indicarne il percorso obbligato verso la morte. Con le *Metamorfosi* ovidiane in filigrana³, il testo rivera il chiarore pieno del giorno («the main of light») sulla nascita («Nativity»)⁴, un “oceano” di luce (oltre che la sfera celeste) che ricorda l'immagine iniziale delle onde; il testo poi (come in Ovidio) fa strisciare carponi il bimbo nel suo procedere verso l'età matura, momento di massima regalità («being crowned») della vita umana. Poi, all'improvviso, attraverso il richiamo allitterativo di *crawl* e *crown*, e dopo il raggiungimento della massima verticalità, giungono «Crooked eclipses», le eclissi “ricurve” e “deformi”, come vecchi rattrappiti e sofferenti, vicini alla morte, per una vecchiaia “maligna”, “disonesta”, “sleale” (altri sensi di *crooked*), che ha ingannato chi si era fatto illusioni sull'eternità della bellezza e della giovinezza. E l'uomo è ancora una volta steso, orizzontalizzato. L'eclissi ricurva della vecchiaia è vista combattere – così come le onde, e i minuti, già si battevano fra di loro per arrivare primi alla loro meta – contro lo splendore *regale* della giovinezza; ma l'eclissi è, in effetti, il danno provocato con malvagità («Crooked») alla luminosità della luna, e in lotta contro lo splendore, «glory», del sole. Anche in questo caso è stata annullata «the main of light». Il testo ha riportato alle fondamentali immagini di riferimento della natura. Soggetto dei doni e delle sottrazioni di vita è sempre lui, il tempo, che dopo aver donato si riprende ciò che ha dato e lo distrugge, con spirito egoista e sadico.

La terza quartina è un ripensamento che prende l'avvio da quest'ultimo verso. Il testo ha un moto di rimpianto per la giovinezza perduta e vi ritorna con il pensiero, per concentrarsi sulla distruzione della bellezza; non si concentra più sugli stadi estremi della vita, ma su quello più rigoglioso, e continua a seminare immagini di decadimento. L'apparente rassegnazione al ciclo della vita rappresentata nella seconda quartina cede ora il passo a una ribellione in cui l'io denuncia la dissipazione di vitalità. La guerra del testo è contro il tempo che, a buon motivo, è lo spadaccino impegnato in un duello contro la giovinezza – «Time doth transfix the flourish set on youth». Con uno svolazzo di fioretto – «flourish» – la giovinezza viene infilzata. Ma «flourish», la stoccata mortale, è anche lo “squillo di tromba”, che aveva annunciato l'ingresso di quella maturità che era stata «crowned», incoronata come una regina. E «flourish» è anche il “vigore” della giovinezza e l’“ornamento” della bellezza – magari anche un abbellimento esteriore («set on» = “apposto sopra”), tutto illusorio. Ma è anche la deflorazione⁵. Ed è, alla fine, lo “svolazzo” della firma che l'io non pone mai alla fine della sua poesia. Tutto ucciso da quell'ultima stoccata.

Il tempo spadaccino diventa contadino, la sua spada un aratro, e sulla fronte di una bellezza personificata scava rughe, come il sole sulla fronte bruciata del contadi-

3. Vedi *Appendice*.

4. Ma *nativity* è anche l'oroscopo, in anticipazione dell'altra immagine astrologica dell'*eclissi ricurva*.

5. Booth, *Sonnets*, cit., p. 240.

no. Ma «parallels» sono anche le *trinchee* in cui muore il soldato, e i “paralleli” di una carta geografica, segno dell’ambizione degli uomini frustrata dal destino della morte. Il tempo tutto vanifica e divora le “primizie” – «rarities» – della “verità/genuinità/integrità della natura”, come se anche la verità, oltre che la bellezza, invecchiasse deturpata dalla rovina del tempo. Verità che cambiano e che come le onde e i minuti si rincorrono e si scambiano posizione, e si scalzano e si contraddicono. Ma la *verità della natura* è la sua mortalità. Il tempo si nutre della sua precarietà. Poi, a conclusione di questo intreccio di immagini umana e naturale, l’io vede stagliarsi sullo sfondo del testo la figura umana, ritta, sfalciata via dal tempo assieme alle messi dei campi: «nothing stands but for his scythe to mow». Alla natura, sia umana che vegetale, non rimane speranza. L’uomo è una spiga in balia della falce, rielaborazione materiale e quotidiana (oltre che simbolica) delle “eclissi ricurve”. Sfugge, nella tragicità della metafora, il rapporto di opposizione retorica che intercorre fra la falce metaforica (reale nel testo) che fa strage di umanità e la falce letterale (virtuale nel testo) con cui l’uomo/contadino (quello che scava i solchi nella terra) si vendica dell’immagine che lo stronca facendo a sua volta strage di spighe per trarne vita. Anche la retorica, nel testo, si sdoppia e si contrasta, instaura nuove aperture di senso.

Si è giunti così al collo della clessidra, da dove tutto cade e tutto si perde, un minuto dopo l’altro. Ma, con una nota di improvviso ottimismo, il testo ribalta la visione distruttiva delle tre quartine e afferma una speranza nel futuro, che è il tempo della speranza – «to times in hope». Non sarà speranza di vita, certo, né di giovinezza né di bellezza: a salvare la vita dalla morte (poiché «nothing stands») sarà l’io con i suoi versi, «my verse shall stand», e il tempo quei versi non li rimuoverà, come le onde non scalfiscono i sassolini sulla spiaggia. Ma forse il testo nasconde una visione che invalida il valore profetico del *shall*: «times in hope» è il tempo che *si spera* possa venire per l’avverarsi di un sogno, quando il tempo non divorerà più le primizie di «nature’s truth»⁶, un tempo irreali. Un tempo auspicato e, insieme, un tempo *contro* cui si combatte, «to times in hope», in una lotta, almeno retorica, per la sopravvivenza della memoria.

Nel distico, l’io entra per la prima volta sulla scena del testo, proponendosi come miracoloso salvatore *in extremis* della realtà, anche testuale; con «my verse shall stand» l’io dichiara la propria resistenza alla morte, i versi canteranno il tu, a dispetto delle «Crooked eclipses», della crudeltà del tempo e di quella «cruel hand» che ha impugnato la falce assassina, il fioretto e l’aratro. Contro lo spianamento orizzontale del tempo assassino si leva la verticalità della poesia, che riporta alla vita, e alla dignità della posizione eretta, se non l’uomo, la sua memoria.

È stato abilissimo l’io a tacere per tutto il sonetto la sua presenza e quella del tu, come a impedire che il tu, e l’io stesso, cadessero nel campo d’azione di una testualità che deve riconoscere la caducità di ogni cosa. Una strategia apotropaica, che distanzia l’oggetto d’amore dal pericolo di un linguaggio che sta onestamente affermando l’ineluttabilità della morte. Ma le ammissioni umili e schiette del testo non sapevano che ad attenderle in agguato vi sarebbe stato il distico, che avrebbe a sua volta *assassinato la morte*, e avrebbe vendicato così il povero tu, già ucciso dal testo: un tu che era

6. Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 143.

apparso come antagonista implicito e ben mimetizzato del tempo duellante, vittima mascherata e impotente di quella stoccata finale contro la giovinezza, «YOUTH».

Per difendere la natura umana dalla guerra del tempo («'gainst his glory fight»), la poesia ingaggia battaglia, e ingloba il tempo al proprio interno. La poesia porta così il conflitto sul proprio terreno e, alla fine, a prevalere non può che essere il testo poetico. La poesia si fa zimbello del tempo innanzitutto ribaltando i termini del rapporto: non la poesia in balia del tempo, ma il tempo alla mercé della poesia, reso testo per manipolarne l'autorità e poi depotenziarlo pluralizzandolo linguisticamente («times in hope»), togliendogli regalità e potere assoluto. Ma la poesia è già virtualmente presente nel testo nell'immagine «delves the parallels», per un io che scava nell'animo e traccia paralleli che sono versi, similitudini e metafore che segnano il campo poetico del sonetto. La stessa spazializzazione dei minuti in onde preannuncia il valore della scrittura, trionfo dello spazio sul tempo. Anche grammaticalmente, il tempo che finora è stato soggetto dell'azione sull'uomo, viene annullato dal distico per far posto al nuovo soggetto dei versi.

A questo punto il tempo, la cui “mano crudele” ha trafitto, scavato, strappato, mietuto, ha perduto tutto il suo potere; a quella mano, su cui si chiuderà il sonetto, si sostituisce nell'immaginario del testo e nella mente del lettore la mano ben più dolce del poeta che al momento di porre fine alla scrittura sta impugnando la penna. La penna contro la falce: e il «cruel hand» conclusivo segna beffardo la vittoria dell'io poetico sulla morte e sul tempo, che si immaginano distesi a terra, al fondo del testo, come soldati, sconfitti e uccisi in un campo di battaglia. A mettere nuovamente in crisi tanta fede nell'immortalità della poesia (e nella stabilità del significato del testo) è però la rima: *shall stand/hand*; a confronto diretto si ritrovano il desiderio di permanenza della memoria e la “mano crudele” del tempo impegnato a falciarla via, e quel «despite» che la assiste linguisticamente nella sua opera distruttiva. Ancora una volta l'aspetto linguistico del testo afferma un'innegabile e dolorosa verità: ultima realtà a prevalere, a chiudere la storia e a tacitare la voce dell'io è «his cruel hand».

La pressione della morte sulla vita, della fissità sul movimento, fa da trama al testo. Alla fine, la poesia afferma il dominio dello spirito umano sul tempo, ma a scapito di quel movimento che i primi versi presentano in modo così vivo e immediato, guadagnandosi la categoria del tempo futuro e della memoria, ma rinunciando alla spazialità della spiaggia, delle onde e della vita. È lo stesso distanziamento dalla fisicità che attua la retorica del testo nelle sue tre quartine: dalla fisicità realistica e terrena della similitudine, all'intangibile astrazione dei termini della metafora, alla dimensione finale extraterrena ed extraumana dell'allegoria. Grazie al distico, rimarrà ultimo soggetto in scena la poesia, a rimpiazzare con la sua eternità (forse illusoria anch'essa) l'umanità concreta dell'io lirico.

Immortalità della poesia e mortalità dell'uomo rimangono a disputarsi a colpi di fioretto il senso ultimo del testo, sospesi sul terreno di un duello che nel campo della retorica non avrà mai un vincitore riconosciuto e incontestato. La pluralità del senso è l'unica conquista e l'unico appagamento che rimangono al lettore, così come l'unica strada a disposizione dell'io lirico. Shakespeare sente sì l'influenza di Ovidio, ma la usa da scrittore “forte”, come direbbe Harold Bloom, appropriandosene per contestarla, per non arrendersi al tempo che devasta e uccide.

Sonetto 64

*When I have seen by time's fell hand defaced
The rich proud cost of outworn buried age,
When sometime lofty towers I see down-razed,
And brass eternal slave to mortal rage.
When I have seen the hungry Ocean gain
Advantage on the Kingdom of the shore,
And the firm soil win of the watery main,
Increasing store with loss, and loss with store.
When I have seen such interchange of state,
Or state itself confounded, to decay,
Ruin hath taught me thus to ruminare
That Time will come and take my love away.
This thought is as a death which cannot choose
But weep to have, that which it fears to lose.*

Dopo aver visto sfregiato dalla mano spietata del tempo
lo sfarzosso tesoro di età consuete e sepolte;
vedendo alte torri rase talora al suolo,
e bronzo eterno schiavo del furore mortale;
dopo aver visto l'Oceano vorace guadagnare terreno sul Regno della riva,
e saldo il suolo usurpare la distesa del mare,
aumentando guadagno con perdita e perdita con guadagno;
dopo aver visto tanto scambio di stato,
o ogni condizione, distrutta, decadere,
la rovina così mi ha insegnato a meditare:
che il Tempo verrà a portarsi via il mio amore.
Quest'idea è una morte e altro non può
che piangere d'aver ciò che teme di perdere.

A riprova della difficoltà di riconoscere nella sequenza poetica dei sonetti una successione di testi legati fra di loro in modo coerente, il Sonetto 64, pessimistico quant'altre mai, compare incastonato fra due sonetti, il 63 e il 65, che ripongono entrambi la propria fiducia nella capacità immortalante della poesia, sulla scorta dell'«Exegi monumentum aere perennius» di Orazio e dello «Iamque opus exegi» di Ovidio; l'amato bene morrà, come ogni altra cosa sulla terra, ma la poesia ne eternerà la bellezza nel ricordo dei posteri. Fra questi due sonetti, il 64, con il suo pessimismo universale, si pone come un'espressione di crisi irreparabile e inconsolabile. Si può considerare il sonetto in relazione al precedente, per argomentare la perdita di fiducia, o al successivo per dedurne il ritorno all'ottimismo. Non è impresa facile, allora, proporre consequenzialità logica fra i testi, se non, forse, azzardando che l'io è soggetto a ripensamenti e a crisi cicliche di sfiducia, e che non si ha alcuna garanzia che i sonetti siano tutti in sequenza ragionata, e ciò rafforza l'idea che si corrano meno rischi di misinterpretazione nel considerare ciascun sonetto come un testo a sé in cui l'io esprime i suoi sentimenti – forse anche in relazione a situazioni diverse –, spesso variandone le modalità espressive.

L'organizzazione del Sonetto 64 sembra riprodurre una struttura a imbuto, o, per riprendere un'immagine già considerata, la struttura della sola parte superiore di una clessidra. Una mezza clessidra che in questo caso conduce dalla quantità al nulla e non ha al suo fondo quella ripresa di "quantità", quel recupero di fiducia e di speranza nel futuro, che possa trasformarla *in extremis* in una clessidra intera. Ambiguità a parte, il testo presenta una coerenza e una consequenzialità di pensiero che non ammettono alcun ribaltamento finale, in ossequio a un tono e a un umore tutti pessi-

mistici. Le tre quartine e il distico si dirigono compatti verso una conclusione ferale: la morte della vita, la morte delle speranze, coincidenti naturalmente con la fine del sonetto e con il collo della clessidra. Tutto il testo si sviluppa da osservazioni generali sulla natura a una deduzione finale sulla precarietà dell'amore dell'io. Sembrerebbe un procedimento deduttivo, ma così non è. Il testo procede a considerare vari casi di decadimento e rovina in natura (vv. 1-10), ne deriva una riflessione (v. 11), e infine la deduzione che anche il suo amore morirà (vv. 11-12). Implicita però nel v. 10 è la generalizzazione che "tutto morirà", per cui il procedimento è di carattere induttivo, prima, e deduttivo, poi: 1. una serie di esempi concreti mostra che ogni singola cosa decade; 2. ne ricavo la regola generale che tutto decade (induzione); 3. se però tutto decade allora decadrà anche il mio amore (deduzione). La clessidra appare mutilata a rappresentazione non tanto di un procedimento logico quanto di un percorso retorico, oltre che di un tempo reciso e di una storia interrotta.

Dopo una prima quartina che descrive il declino e la rovina dei tempi passati (vv. 1-2) e la distruzione di ogni più valorosa ed eroica impresa umana e del suo stesso ricordo (vv. 3-4), l'io dichiara l'impotenza delle attività umane mostrando come sia insito nella natura il processo di distruzione e negazione dello stato presente, come sia ineluttabile il processo di cambiamento e di perdita (vv. 5-8), poiché è la natura stessa a costituirne e ad affermarne il modello. E se, prosegue la terza quartina, a imporre il modello è la natura, allora non c'è proprio nulla che si possa fare per reagire al destino che essa impone alle cose e all'uomo. Da questo destino di annientamento universale, il testo fa discendere la propria verità, piccola e privata: anche il suo amore, come ogni altra cosa, avrà fine, vittima del dominio incontrastabile del Tempo. E il distico chiude, infine, sulla reazione afflitta e rassegnata dell'io, piegato sul proprio dolore e sulle proprie ansie.

Tanto è piano, incontestato e indisturbato il procedere del sonetto che persino il soggetto osservatore, l'io poetico, si palesa sin dall'esordio senza progettare alcun cambiamento di prospettiva, senza porre intralci dialettici. L'io rimane sulla scena dall'inizio alla fine, protagonista unico, a recitare il suo soliloquio, la sua elegia, osservando le rovine del mondo e profetizzando le proprie. Nell'anafora costruita con l'inizio di ciascuna quartina, l'io ripete per tre volte «When I have seen» con il tono insistente di chi abbia visto tutto, e che di tutto sia stato testimone distaccato. L'io ha visto la mano crudele del tempo sfigurare e devastare preziosità e ornamenti («cost») che hanno fatto bella mostra di sé nei tempi passati, come fossero abiti sfarzosi logorati dall'uso («outworn», nel senso di *worn out*, "logoro", "consumto"), preziosità (e abiti) sepolte come fossero un tesoro (si pensa alla dispendiosità degli abiti dell'epoca). Ma «outworn», legato a un'immagine linguistica di sfoggio esteriore, trasmette anche, dal tardo Cinquecento, il senso della "maggior durata", come se il testo stesse affermando che la sepoltura, che ospita tutto ciò che *si logora*, "dura di più" dell'epoca della vita, in cui si sfoggiano gli abiti sgargianti. La metafora della sepoltura accresce il senso di ironia congiungendo l'uomo e la sua veste, l'interno e l'esterno (e l'interiore e l'esteriore), nell'immagine della consunzione e del disfacimento provocati dal tempo che tutto sfigura («defaced») e annienta.

La valenza più spiccatamente ironica del testo, tuttavia, deriva dalla possibilità

che «The rich proud cost of outworn buried age» si riferisca agli imponenti e costosi monumenti funebri costruiti a ricordo di “età consunte e sepolte”¹, ossia non riproducibili e da tutti dimenticate. Età sepolte e non più *visibili* a occhio umano, rappresentate dalla visibilità tutta esteriore e fredda di quei monumenti inutili che non compensano nulla della vita che intendono richiamare agli occhi, e alla mente.

E, tuttavia, oltre alla generale rovina delle cose passate prodotta dal tempo, l'io ha anche visto la rovina provocata all'uomo dall'uomo (le torri abbattute dalla guerra, già anticipate dall'ambiguo significato di *fell*: “crudele” e “abbattere”); e ha visto la rovina del ricordo stesso, quei monumenti e quelle lastre in bronzo che l'uomo aveva eretto *in memoriam*, iscrivendovi nomi, date e celebrazioni, fiducioso nella forza eternante del bronzo e delle iscrizioni; un ricordo cancellato e travolto invece dalla «mortal rage», che è la “furia della morte” che travolge ogni “furia mortale”, ma è anche la furia degli *uomini mortali* che tutto distruggono. Ed è inoltre il ricordo travolto dal semplice, continuo calpestio dei fedeli che consumano (*wear out*) le epigrafi sui pavimenti delle chiese. L'ambiguità del testo, delle sue immagini e della sua retorica, e i suoi molteplici rimandi interni assimilano sottilmente l'uomo e il tempo, entrambi impegnati nell'opera di distruzione della vita e delle sue realizzazioni. Le torri abbattute, in particolare, «down-razed», suonano all'orecchio “down-raised”², ossia, con effetto disorientante, “alzate giù”, come se neppure il linguaggio riuscisse a sfuggire al destino di veder crollare tutto ciò che crea nel momento stesso in cui lo crea.

La mancanza di punteggiatura in «brass eternal slave to mortal rage» rende omaggio alla densità di significato che il testo persegue. Si rimane sospesi nel dubbio quando si cerca di attribuire «eternal» al bronzo “eternante” o alla “eterna” schiavitù di cui il bronzo è vittima a opera della furia mortale. E si è costretti a riconoscere che «eternal» svolge una funzione di duplice attribuzione nel suo congiungere l'illusoria “eternità” del bronzo alla provata sua “eterna” schiavitù alla distruzione³. Ironia profonda di un linguaggio che tradisce le aspettative, disorienta e confonde, indicando nuovi percorsi di lettura e soprattutto coesistenza di sensi discordanti. Il linguaggio congiunge ciò che il pensiero disgiunge. Sembra che l'io cerchi di conciliare intenti e sentimenti discordanti quali, da un lato, il costruire monumenti immortali e, dall'altro, il riconoscerne l'inutilità. Ma c'è nel verso una contrapposizione chiave, drammatica e irriducibile, fra «eternal» e «mortal», un accostamento che, al di là di tutti i sostantivi a cui i due termini si possono riferire, non lascia scampo ad altra soluzione, per l'uomo e le sue cose, che non sia tragica. Il chiasmo (grammaticale e semantico) costruito da *brass : eternal = mortal : rage* lascia isolato al loro centro «slave», come chiave di volta di un sentimento che sembra alludere a un'altra schiavitù: quella della vita umana alla tirannia del tempo.

1. Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 238.

2. Booth, *Sonnets*, cit., p. 245.

3. Per verificare la valenza ironica di questo «brass eternal», che richiama l'«aere perennius» oraziano, si vedano i sonetti 55 («Not marble, nor the gilded monuments / Of Princes shall outlive this powerful rhyme») e 107 («When tyrants' crests and tombs of brass are spent»), in cui l'io appare conscio della non eternità del «brass».

L'immagine del tempo umanizzato e della sua mano crudele⁴ che sfigura e abbatte viene ripresa nella seconda quartina dall'immagine dell'oceano "affamato", come fosse un cane vorace che vince e "guadagna", «gain». Una volta di più la natura fa da modello al destino della vita: mare e terra si combattono in un'azione infinita⁵, e la figura del chiasmo visualizza il continuo scambio di campo fra acqua e terra, «Increasing store with loss, and loss with store», contendendosi lo spazio vitale, in analogia con la realtà e le azioni della vita umana: quello della costa è un "regno", il terreno "conquistato" la distesa delle acque, in continua alternanza di "possesso/abbondanza" e "perdita" («store with loss»), come se mare e terra fossero due mercanti che si scambiano merci per denaro e la vita e la morte fossero soggetti di una transazione commerciale. E del resto il «rich proud cost» del secondo verso aveva anticipato bene la valenza economica dell'impegno umano. Guerra ed economia sono due aspetti inscindibili della vita così come rappresentata dal testo, e il compenetrarsi delle sue strutture metaforiche ne incarnano l'idea.

Come si intreccia e si alterna il percorso metaforico, così il testo dichiara, con indiretto riferimento metalinguistico, l'alternarsi delle condizioni naturali; l'«interchange of state» di cui l'io dice di essere stato testimone nella terza quartina richiama l'alternante rapporto di supremazia fra terra e mare, il prevalere della morte sulla vita e della consunzione sulla bellezza, ma riecheggia anche l'immagine di poteri politici che, non meno precari, si scanzano e decadono. Anche il rango più alto del potere, lo stato (regale) che deriva da Dio, è soggetto alla legge di natura che ne vuole la fine.

Ma la prospettiva cambia alla terza quartina quando l'io viene improvvisamente risucchiato dall'azione della rovina personalizzata: «*Ruin* hath taught *me* thus to ruminare». La rovina, di cui l'io ha sinora osservato dall'esterno l'azione distruttiva, ora gli si fa tragica maestra e gli insegna a meditare sul suo destino e su quello del suo amore. «*Ruin*», rovina è la conclusione di tutto quanto precede, una rovina diffusa e universale contenuta fonicamente nella meditazione che ne deriva (*ruminare*). Una rovina così generale da non lasciare spazio a nessun genere di persistenza personale e privata. La rovina di tutto implica, necessita e forse giustifica la perdita dell'amore personale. E, invece, cogliendo il lettore di sorpresa, il testo che tutto *confonde* (come aveva detto pochi versi prima) introduce proprio il privato, concentrandosi sull'io, rendendolo oggetto al pari di ogni altra realtà *rovinata* dal tempo e dalla guerra del vivere. E assieme all'io fa la sua apparizione improvvisa «my love», l'amore – soggetto e oggetto – che entra in scena per subito morire, soccombendo alle insidie e alla furia del tempo. «My love» dà così giustificazione alla presenza reiterata dell'io nel testo, quell'io che da osservatore è diventato vittima primaria predestinata del suo testo. Un io meditabondo e filosofico, impotente di fronte alle forze della natura e del tempo; anche la sua immaginazione e il suo stile espressivo ora lo abbandonano e perdono vigore: «Time will come and take my love away» rivela, nella semplicità di un linguaggio adolescenziale⁶, lo spaurimento di cui l'io è preda. Il controllo della facoltà organizzativa del pensiero sul testo sembra venir meno. Nel corso del sonetto si assi-

4. L'immagine riprende «time's injurious hand» al v. 2 del Sonetto 63.

5. Echi ovidiani; vedi *Appendice*.

6. Vendler, *The Art*, cit., p. 301.

ste a una transizione da una struttura concettuale a chiasmo, in cui il ruolo del pensiero è ancora dominante («store with loss, and loss with store»), a una organizzazione lineare in parallelo («weep to have... fears to lose»), in cui domina l'entropia e il senso del declino⁷. Ma l'idea del declino è dominante sin dalla prima quartina, dove le immagini contengono già la propria distruzione: «towers... down-razed», «brass eternal slave».

Fra le tanti morti già rivisitate e profetizzate dal sonetto, ora si inserisce anche la morte del pensiero: il pensiero della morte dell'amore è in sé una morte interiore, eppure, paradossalmente, non è morte definitiva, è morte che anzi sembra essere alibi per nuova vita, anche se vita di pianto e di dolore. Un pensiero che, pur essendo morte, *piange* umanamente perché possiede ciò che teme di perdere. L'io sembra distanziarsi dal dolore riversandolo sul pensiero, su quella capacità di meditare che l'io ha appreso dalla rovina «Ruin hath taught me thus to ruminare». E ancora una volta il testo riprende con «have» e «lose» l'alternarsi incessante di «store and loss». Il pensiero si duole perché possiede, ma sa di dover perdere. Ma il testo, ambiguo come mai, anziché rassegnarsi alla perdita, è ancora dibattuto fra il dolore del possesso e la volontà stessa di continuare a possedere e di non rinunciare a ciò che ha; «weep to have» ha infatti il doppio senso di “piange perché ha” e “piange per avere”, due verità contraddittorie che guardano al futuro mentre sono legate alla triste realtà del presente. Un futuro che potrebbe non essere più, se il tempo viene e rapina, ma che il testo continua a far vivere nel desiderio, nella virtualità del linguaggio, anche se la gioia di avere è rovinata dalla certezza del dover perdere.

Come si è detto, il sonetto si costruisce su un costante intreccio di metafore di conflitto («fell hand», «down-razed», «mortal rage», «Advantage on the Kingdom», «win», «interchange of state», «state itself confounded», «Ruin») e di economia («rich», «cost», «gain», «Advantage», «win», «Increasing store with loss, and loss with store», «to have... to lose»); è questo lo sfondo strutturale per il significato *necessario* di distruzione e di morte, uno sfondo che, fra l'ironico e l'avvilito, apre alla visione di un mondo che occupa il suo tempo in traffici, scontri e devastazioni, mentre il Tempo è in agguato, pronto a commettere il suo atto di rapina, come un brigante predatore che assale e strappa ogni possesso («will come and take my love away»). In questa poesia di *sottrazione*, l'immagine del Tempo rapinatore congiunge ancora una volta i due campi metaforici del conflitto e dell'economia.

E, tuttavia, si ha la sensazione che chiave centrale per il significato del sonetto sia l'ambiguità al v. 4, a cui conviene allora ritornare: «And brass eternal slave to mortal rage». Nel tentativo di decifrare la densità del verso, si deve riconoscere che «brass eternal» contraddice almeno uno dei significati di «mortal rage», poiché la furia distruttiva dell'uomo annulla l'eternità dell'opera commemorativa. Spostando invece l'attribuzione di «eternal» («eternal slave») si riscontrerà la coerenza del verso: il “bronzo schiavo *eterno* della furia mortale”; si perde così la valenza ironica di una *eternità* inesistente, anzi il monumento mostra di non aver mai avuto capacità eternante, proprio perché “eterno schiavo” dell'azione distruttiva dell'uomo. E si perde così

7. Ivi, p. 302.

SONETTO 64

115

anche quel senso dell'alternarsi della sorte che è il motivo centrale del sonetto. I due significati fusi nell'ambiguità di «brass eternal slave» si smentiscono e si decostruiscono a vicenda. La crisi è la stessa presentata all'ultimo verso del sonetto, dove l'io è in bilico fra avere e perdere, fra voler avere e rifuggire (per non soffrire). Eppure non c'è scelta: «This thought is as a death which cannot choose». Davanti al testo si apre la via obbligata della crisi. La minaccia della morte, dominante fin dall'inizio nelle immagini di distruzione, diventa pensiero. La morte viene introiettata dalla coscienza. Lo stesso pensiero muore: il pensiero della morte si fa morte del pensiero.

Sonetto 65

*Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'ersways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O how shall summer's honey breath hold out,
Against the wrackful siege of batt'ring days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong but time decays?
O fearful meditation, where alack,
Shall time's best Jewel from time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back,
Or who his spoil of beauty can forbid?
O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.*

Se non v'è bronzo, pietra, terra o mare sterminato,
che tetra mortalità non superi in potere,
come potrà difendersi bellezza da tanta furia,
se la sua azione non ha più forza di un fiore?
Oh, come resisterà il soffio dolce dell'estate,
al devastante assedio dei giorni martellanti,
se rocche inespugnabili non son salde,
né porte d'acciaio son sì forti che il tempo non le
abbatta?
Oh, terribile pensiero! dove mai nascondere
al forziere del tempo il suo più bel Gioiello?
O che mano robusta potrà trattenere il suo piede
veloce,
o chi potrà impedir che depredi bellezza?
Oh nessuno, se questo miracolo non abbia facoltà:
che in nero inchiostro il mio amor sempre
splenda lucente.

Il Sonetto 65 potrebbe apparire convenzionale nella sua ripresa del tema ovidiano e oraziano della immortalità della poesia e del suo potere immortalante. A renderlo un capolavoro artistico, oltre che un "monumento" estetico, è la particolare organizzazione del discorso e la complessa compenetrazione delle immagini retoriche ai fini dell'effetto complessivo.

La meditazione si apre, come spesso nei *Sonetti*, dalla considerazione dell'onnipotenza della morte e del suo predominio sulle cose del mondo. Da questa breve osservazione, sviluppata nei primi due versi, il testo avvia una serie di interrogativi retorici in cui l'io prende atto, senza poter opporre alcuna resistenza dialettica, di come la morte tutto soggioghi e tutto distrugga. La meditazione sul potere devastante della morte occupa i dieci versi centrali del sonetto (vv. 3-12) conferendogli un tono opprimente. Difficile risorgere da tanta angoscia, se non attraverso un miracolo di retorica che avviene puntuale nel distico, dove due versi controbilanciano con perfetto equilibrio metrico i due versi d'apertura, e l'io propone il gioco illusionista del potere eternante della poesia, che controbilancia il potere annientatore della morte. Due versi all'inizio e due versi alla fine e, come all'interno di questa parentesi, gli interrogativi tormentosi della vita appaiono alla fine ridimensionati, superati dall'illusione del potere dell'arte e dalla retorica del sonetto. La struttura tradizionale del sonetto elisabettiano è qui *violata*: rispettata fedelmente sul piano metrico, essa è stravolta sul piano logico. L'azione operata dalla poesia sulla prevaricazione della morte cerca sostegno nell'infrazione al modello poetico. La poesia, che non può trasgredire le leggi della natura, si ribella violando le leggi che la regolano.

Il sonetto riprende le fila del precedente reimpiegando le immagini del bronzo, delle torri di pietra, della terra e del mare, tutte immagini di potenza *vitale*, implicitamente gioiosa e creativa, che tuttavia non si sottrae al potere annichilente della “triste mortalità”. Potere e mortalità rimangono congiunti in questa immagine di tristezza. La serie di interrogativi retorici che si apre al v. 3 rappresenta poi una bellezza che da quel triste potere *mortale* è assalita militarmente, assediata senza possibilità di difesa. E il linguaggio si carica di toni giuridici, perché la bellezza è costretta a perorare la propria causa, «hold a plea», nell’azione legale, «action», in cui è trascinata dall’aggressione del tempo. Ma «action» è anche l’azione militare ingaggiata contro la bellezza della vita che di fronte allo strapotere e alla furia («rage») della morte appare fragile quanto quella di un fiore. Dal fiore il passaggio all’immagine del “respiro soave dell’estate” è spontaneo e naturale, un’estate che non riesce a garantire la propria durata nell’assalto devastante («wrackful siege») che le portano le gelide giornate invernali. E si profilano immagini di fortezze poderose («rocks impregnable», “rocce/rocche inespugnabili”) e robuste porte di castello abbattute dall’assedio del tempo.

È la vita stessa a essere assediata dal tempo e dalla morte, un castello o una città cinta di mura per cui qualsiasi resistenza è illusione. La realizzazione di quanto precaria sia la realtà della vita è, per l’io, una «fearful meditation», una riflessione che incurte terrore, terribile come la minaccia di chi viva in un castello assediato. Poi, la terza quartina avvia in modo anonimo il tema personale. Smesse le generalizzazioni, il testo punta all’unicità del “miglior Gioiello” del tempo che allo scrigno del tempo (la tomba) non riuscirà a sfuggire². Il tempo divorerà il proprio prodotto, la sua migliore creazione, la inghiottirà nel suo “forziere” di morte. Nulla riuscirà a fermare la corsa inarrestabile del “piè veloce” (iconizzazione del *tempus fugit*) e nessuno riuscirà a impedire la sua azione predatoria («spoil of beauty»), una volta espugnato il castello. Ma, come suggerisce Booth, forse la «strong hand» è già la mano del poeta che, all’ultimo verso, spera con la sua scrittura di immortalare il suo amore³.

La struttura metaforica del sonetto insegue per tutto il testo l’idea di un terribile assedio militare. È la natura a essere assediata, e il tempo e la morte sono le forze assedianti. Alla vita e alla bellezza non rimane che tentare di opporre un’inutile resistenza, con la consapevolezza che il solo sperare è illusione: «How... shall beauty hold a plea», «how shall summer’s honey breath hold out», «what strong hand can hold his swift foot back»; l’insistente ricorrere di «hold» sembra sottolineare l’atto di chi, durante un attacco, cerca di *tenere* la posizione, come se di vincere non si potesse coltivare speranza. Ed è pieno di ironia l’effetto fonico, a breve distanza, fra *strong* e *hold*, che, uniti, darebbero *stronghold*, “forte”, “roccaforte”.

Giunti ai limiti ultimi della devastazione prodotta dalla morte e dalla «fearful meditation» dell’io, il testo risorge con un improvviso scatto di reni, un moto d’orgo-

1. *Sad* ha anche accezione di “determinato”, “con intento fermamente stabilito” (Evans, *Sonnets*, cit., p. 172).

2. Ma anche: “Dove potrà nascondersi il miglior gioiello prodotto dallo scrigno del tempo?” (M. M. Mahood, *Shakespeare’s Wordplay: The Sonnets*, 1957, in P. Jones, ed., *Shakespeare: The Sonnets. A Casebook*, Macmillan, London 1977, p. 147).

3. Booth, *Sonnets*, cit., p. 247.

glio che riporta il senso della poesia al riconoscimento che essa pretende per sé stessa. «O none», apre il distico, riassumendo la vanità di qualsiasi resistenza di fronte alla morte: nulla e nessuno potrà salvare la continuità della vita e la memoria della bellezza, a meno di quel miracolo che è la poesia. E finalmente, al centro esatto dell'ultimo verso, l'io rivela indirettamente la propria presenza attraverso la mediazione di «my love», che non è un amore vivo, ma un'iscrizione in nero inchiostro. E la metafora rivela la sua ambigua capacità di significazione, perché il *miracolo* della poesia è forse la sua capacità eternante o forse la sua stessa creazione. Non sfugge che nei due versi finali «might» («potere», «efficacia») anticipi e richiami il senso della *possibilità* dichiarato nel verso successivo («*may still shine bright*). L'io non trasmette sicurezza su quell'immortalità che sta promettendo. Il miracolo è una semplice possibilità. Anzi, l'ultimo verso trasmette una contraddizione linguistica nell'immagine dell'amore che «brilla lucente» in «nero inchiostro», un ironico ossimoro, se si prende il testo per il suo significato letterale. Tanto più che, per antica convenzione, il nero contraddice la luminosità della bellezza, come confermerà il Sonetto 127: «In the old age black was not counted fair».

L'unico modo di annullare la forza distruttrice della morte e il movimento terrificante del pensiero che ne racconta la «triste» attività è ancora una volta la scrittura, che fissa per sempre la realtà e sostituisce una morte con un'altra. Così, la scrittura nasconde e rivela con la sua permanenza la sua natura di surrogato dei monumenti funebri. Ed è una soluzione (o un ripiego) al di fuori dell'ordine naturale⁴.

Ma la lettura che in tal modo si conclude non è che una parte del testo poetico e dei suoi significati, perché un sottotesto lo percorre dall'inizio alla fine con una continuità e una coerenza sorprendenti. Il sonetto, infatti, si snoda su un percorso metaforico che presenta la natura come una verginità che il tempo, senza possibilità di scampo, deflorerà. Dalla premessa sconsolata del dominio assoluto della mortalità sulle cose del mondo, l'io passa a chiedersi come potrà resistere e come potrà durare la bellezza. E il testo cerca un equilibrio fra due diversi percorsi di significato possibili: da un lato, il dolore per la mortalità della vita e, dall'altro, la speranza subliminale che, nella consapevolezza di tanta precarietà, l'oggetto del desiderio conceda di aprire le sue porte all'amore e al piacere. Ma il secondo discorso, lungi dal trasparire in modo chiaro come conseguenza logica del primo (come farà invece Marvell in *To His Coy Mistress*) intendendo: «La vita è breve e il tempo corre; *quindi*, facciamo all'amore», si intreccia alla sua logica premessa attraverso il gioco delle metafore, mescolando il prima e il dopo e schiacciandolo su un solo piano logico e temporale. È così che la violenza alla bellezza suona come lo stupro provocato da un'irrefrenabile furia di passione («How with this *rage* shall beauty hold a plea / Whose action is no stronger than a flower?») e, insieme, come la difesa contro natura di una vergine ritrosa di fronte alla *deflorazione*. Analoga suggestione sessuale produce l'immagine successiva dell'«alito mielato» dell'estate che non potrà opporre resistenza «all'assedio distruttivo di tempi martellanti», come il battere insistente di un ariete (*battering-ram*) contro le porte di un castello o di una città, o come il battere insistente delle onde contro gli scogli⁵ (con un richiamo a

4. Vendler, *The Art*, cit., p. 304.

5. Lo suggerisce Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 545.

«boundless sea», «rocks», e magari anche a «wreckful», che rimanda al naufragio, *wrack/wreck*). E, affinché non si debba considerare colpevole la resa da parte del “fiore soave”, il testo porta a sua discolpa la resa di ben più forti e imprevedibili rocce e rocche, tratteggiando così, nel contempo, l’immagine della capitolazione di una rocca “espugnata”. E, dalla rocca, l’immaginazione dell’io si sposta alle porte d’acciaio (quelle letterali di un castello? quelle figurate dell’amore terreno?) di cui il tempo vedrà il declino, per quanto forti, per quanto resistenti. E perché, sembra sottintendere il testo, non farle cadere a favore del piacere quelle porte? Chi si può illudere che quel “miglior Gioiello” che custodiscono esse possano celarlo al forziere del tempo? Un forziere, *chest*, che è anche il petto dell’amante o, volendo, il “petto” del tempo che con il suo abbraccio mortale incorpora e annienta nel sepolcro.

Proseguendo su questo doppio percorso metaforico a contrasto, il testo propone l’immagine della mano che non potrà trattenere il piede del tempo che fugge, ed è forse il piede dell’amore che sfugge alla vita, o che (perché no?) si ritrae e scappa. E il seguente interrogativo suona come un timore o una speranza: “chi potrà impedire la rapina della bellezza?”, una razzia terribile, se attuata dal tempo, ma un auspicabilissimo saccheggio, se attuato dall’amante. E poco importa, a questo punto, che l’amante sia uomo o donna, visto che il testo sta intrecciando la fugacità delle cose d’amore con la convenienza a vivere il vivibile fin che si è in tempo. A ragione, allora, e con estremo realismo, l’io sottolinea l’impossibilità di opporsi allo «*spoil of beauty*» da parte del tempo, ma anche da parte dell’amore. Una “spogliazione” che evoca campi metaforici multipli: la rovina del tempo, il saccheggio di una città conquistata, il furto del gioiello dal forziere, la conquista di un amore strappato a forza.

A questo punto, constatata la situazione di compromesso raggiunta dall’intreccio dei due percorsi metaforici, stabiliti il senso positivo e quello negativo della spogliazione letterale e metaforica, verificato che il tempo fugge e distrugge, e che unica alternativa e sola difesa a questa rovina universale sarebbe il godere del *piacere* di tanto guasto, sembra che il miracolo finale e ultimo dell’eternità conferita dalla scrittura altro non sia che il miracolo del *calamus*, con tutta la sua ambigua carica di significato, intinto per rendere lucente la bellezza. Dunque, se nessuna «strong hand» potrà fermare il tempo, vi sarà tuttavia una mano che, con la scrittura, potrà realizzare il miracolo dell’immortalità e ricordare per sempre un amore vissuto appieno.

Ci si continua a ripetere che l’analisi della poesia altro non è che la sua anatomia e la sua distruzione. Mai, più che analizzando testi come questo, si ha questa sensazione. Ma il testo non è una resa intellettuale di fronte allo strapotere del tempo o al dominio incontrastato della morte né una fiduciosa affermazione di conservazione del ricordo grazie al potere eternante della poesia. Il suo significato ultimo è, più che in una semplice addizione o sottrazione di significati, la giustapposizione sempre mobile di significati contrapposti. Ed è l’ultimo verso del sonetto a far da spia a questa contraddizione, con quel «my love» che non si sa se voglia indicare l’amico amato (quindi, un atto di generoso altruismo da parte dell’io poetante che vuole eternarlo) o, al contrario, il sentimento dell’io per il giovane (quindi, un atto narcisistico dell’io che vuole eternare la propria poesia, o il ricordo del proprio sentimento). Complesso e intraducibile, il sonetto, come la vita.

Sonetto 66

*Tired with all these for restful death I cry,
As to behold desert a beggar born,
And needy Nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And Folly (Doctor-like) controlling skill,
And simple Truth miscalled Simplicity,
And captive good attending Captain ill.*

*Tired with all these, from these would I be gone,
Save that to die, I leave my love alone.*

Stanco di tutto ciò imploro placida morte:
come vedere il merito nascer mendico,
e il Nulla, scarso di tutto, in fronzoli agghindato,
e la fede più pura miseramente abiurata,
e l'onore che è d'oro agli indegni concesso,
e vergine virtù da rozzi prostituita,
e la vera perfezione a torto diffamata,
e la forza menomata dal potere storpio,
e il sapere dall'autorità zittito,
e la Follia (fatta Dottore) a frenar l'ingegno,
e semplice Onestà vantata per Ingenuità,
e il bene schiavo del male Generale.

Stanco di tutto ciò, da ciò vorrei partirmi,
se non che per morir lascio il mio amore solo.

A dare del Sonetto 66 l'impressione di un testo depressivo e pessimista è, prima che il suo contenuto, il suo esordio, ma l'analisi evidenzia un testo carico di ironia. Anch'esso, infatti, come il precedente, presenta struttura metrica regolare e, per contro, una struttura di pensiero del tutto particolare. Ma la prima sensazione prodotta dall'esordio è che molto di ciò che si dovrebbe conoscere per capire e giudicare la situazione sia tenuto nascosto al lettore, dato per scontato da un testo che inizia *in medias res*. Se il testo lo si guarda come una realtà *in progress*, una scrittura che si crea man mano mentre la si legge – anziché una realtà olistica, compiuta e chiusa in sé come fosse una statua –, il suo inizio appare, in effetti, come una chiusura anziché come apertura e annuncio di un testo successivo. «Tired with all these» sembra essere una sintesi riepilogativa di affermazioni precedenti, anziché la prolessi di quanto sta per essere elencato di seguito. Tutto quanto c'era da dire è già stato detto, e la conferma viene dalla conclusione del verso, «for restful death I cry». La sensazione di stanchezza è data anche, sul piano metrico, dal ritmo trocaico di «Tired with» (sillaba accentata + sillaba non accentata), un ritmo che inverte la struttura del metro giambico (non accentata + accentata) e ne rallenta la corsa in avanti.

Una scelta metrica “fiacca” che introduce il senso di rinuncia dell'io, e presenta la morte come conseguenza della sua stanchezza spirituale a seguito di tanti dolori e di tante delusioni che, pur se impliciti, si possono immaginare, ma che tuttavia rimangono un segreto impronunciabile. Ciò che si conosce è invece il sentimento di stanchezza esistenziale che il testo esprime e che, solo, potrebbe giustificare il desiderio di annullamento dell'io nella morte come conclusione ultima e inappellabile. Dopo la morte, appunto, il nulla. Ma, se dopo la morte il nulla, allora il testo che segue appare come un ripensamento, un pentimento. È come se l'io, dopo aver invocato la morte, dopo essersi ucciso sul piano testuale, volesse ritornare in vita, e per questo

riprendesse il discorso, cercando di spiegare a sé e al suo silenzioso interlocutore i propri motivi e le proprie ragioni, per giustificare l'invocazione di morte. Presentatosi sconcolato e avvilito, sfiduciato e stanco, l'io cerca di risorgere dall'autocommiserazione e riprende il rapporto con la vita attraverso l'elencazione dei guasti dello spirito umano. Si apre una visione fortemente critica e tutta negativa del mondo, che tuttavia non è il nichilismo della morte, ed è pur sempre ansia di vita.

Segue così, ai vv. 2-12, il catalogo delle lamentele dell'io e delle sue accuse ai comportamenti ingiusti e antisociali dell'uomo. Ne risulta una società e un mondo resi invivibili, per l'io, dall'ipocrisia, dal torto dilagante, dall'abuso del potere. Si pensa alla visione esistenziale di un Amleto, di un Giobbe¹. La realtà si esaurisce tutta in un insieme di contrasti, di prevaricazioni, di misconoscimenti. Il testo prende la strada della figurazione astratta dell'allegoria medievale, e davanti agli occhi del lettore passano in rivista, come personaggi basso-mimetici della vita di tutti i giorni, vizi e virtù dell'uomo. Il merito che mendica invano il riconoscimento della società; il nulla miserabile vestito di abiti sgargianti, ma anche adorno dei fronzoli dell'ilarità – quasi un buffone; la fede rappresentata dallo spergiuro; l'onore conferito alle persone sbagliate; la virtù prostituita; la perfezione ingiuriata e sfigurata; la forza depotenziata² da un potere zoppicante; l'arte zittita dal potere³; la follia (che si dà arie da uomo di dottrina – o da medico) che governa il talento come se questo fosse un allievo da istruire, o una malattia da curare⁴; l'onestà passata per sciocca ingenuità⁵; il bene al servizio del male. Nulla è conosciuto per quello che è, tutto viene infamato, screditato, falsamente rappresentato; il torto è onorato e il diritto sconfessato: questa è la realtà in cui si vive. Un solo sospetto di ironia sottesa e ben mimetizzata potrebbe cogliere il lettore, a proposito di quel «gilded honour», che forse nasconde la *parvenza* di distinzione e di stima⁶, ma il tono delle altre iniquità lamentate appare tutto coerentemente serio.

La parte centrale e predominante del sonetto è dunque una lista interminabile di stravolgimenti nei rapporti fra diritto e torto, fra bene e male, fra le giuste aspettative della vita e la misera realtà che, invece, la caratterizza, fra i diritti dell'individuo e l'arroganza del potere. A riassumere il tutto, l'ultimo sovvertimento operato dall'elencazione è quello che vede il bene “prigioniero” del male mentre, in questa processione profana di astrazioni da *morality play*, il male fa la parte del “Capitano”, come se gli undici torti precedentemente elencati fossero i soldati di un esercito al servizio del male, in armi contro l'esercito del bene.

1. E. P. Wright, *The Structure of Shakespeare's Sonnets*, Edwin Mellen Press, Lewiston (NY) 1993, p. 178.

2. La pronuncia di *disabled* come “disable-led” fa sì che la forza sia non solo “resa disabile”, ma anche “guidata da un'autorità zoppicante”; ambigualmente riferito dunque anche all'autorità (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 242).

3. Molti commentatori pensano alle censure contro il teatro, ma *art* sta per “letteratura” (Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 146; Schmidt, *Lexicon*, cit., p. 53) o per “sapere e scienza” (W. G. Ingram, T. Redpath, *Shakespeare's Sonnets*, Hodder and Stoughton, London 1964, p. 154).

4. Un esempio di dotta lezione tenuta dalla personificazione della follia in vesti accademiche è l'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam (Booth, *Sonnets*, cit., p. 249).

5. *Simplicity*: «the bucolic naïvety of the ignorant countryman» (Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 146).

6. Come nel Sonetto 55.1 («Not marble nor the *gilded* monuments»), o in *Hamlet*, «Offence's gilded hand may shove by justice» (“La mano dorata del delitto può scansare la giustizia”, III.iii.58).

Il testo ha così riportato tutta l'attenzione del fruitore sulla vita e sulle sue distorsioni, includendo tutta la realtà del mondo nei torti e nelle ingiustizie elencate. A questo punto, dopo tanta distrazione e deviazione dal percorso del verso d'apertura, il testo ritorna improvviso a recuperare il primo verso con tutto il suo apparente pessimismo e con il suo ritmo lento, frenato, «Tired with all these»; ma, anziché invocare nuovamente il riposo finale ed eterno della morte, l'io si inserisce a metà del percorso, in quella sorta di limbo in cui ancora si può desiderare di allontanarsi da tutto ciò e l'ultima scelta ancora non è stata realizzata: «from these *would I be gone*». E non solo il condizionale crea il sospetto di un'incertezza, forse di un ripensamento, di una ritrosia ad abbandonare la vita, ma la stessa inversione enfatica di ausiliare e soggetto («would I»), che sta a significare “*da queste cose io vorrei esser lontano*”, fa pensare a un io che si interroga come a chiedersi: “vorrei davvero esserne lontano?”. E si ha la sensazione che la sua risposta potrebbe anche essere negativa.

La struttura perfetta del pensiero sviluppato dal sonetto, anche se non “perfetta” sul piano metrico, avrebbe dovuto avere in questo verso la sua conclusione logica, a bilanciamento compiuto del primo analogo verso, come per una parentesi che si apre e si chiude con «Tired with all these». E invece, al di fuori della struttura logica, estromesso del tutto dalla visione pessimistica di ciò che lo precede, si manifesta all'improvviso l'ultimo verso a segnare la rinascita dello spirito umano e della voglia di vivere, con quell'illuminante e provvidenziale «Save» (“se non che”), come a *salvare* l'io e il testo dalla morte implorata nel primo verso.

L'ultimo verso distrugge, con la sua immagine di salvezza, tutto ciò che precede, negando la stessa conseguenza (il desiderio di morte) del pessimismo che aveva generato la tragica invocazione iniziale. «*Save that to die*», afferma il verso mimando un ossimoro assurdo, e sfugge così alla morte, producendo alla morte un'eccezione. Banale e lapalissiano il gioco che la vicinanza fonica fra *leave* e *live* produce: “*Save that to die I live*” (“Se non che per morire io *vivo*”). Il testo ha così cambiato direzione, si fa ironico, sbeffeggiante, e contraddice i suoi stessi significati, proprio come si era cominciato a sospettare⁷. E non si sa, a questo punto, se l'io desideri non morire per non lasciare solo il suo amore o, piuttosto, non voglia continuare a vivere semplicemente per vivere, magari anche lasciando solo il suo amore (e si potrebbe leggere allora: “*Save that to die I live, my love alone*”). Ma il percorso del significato si complica man mano fino all'indecodificabilità, perché il verso potrebbe anche essere letto nel senso di “Se non che per morire io vivo *da solo il mio amore*”, e la morte potrebbe essere allora un puro atto sessuale, forse solitario, confermando anche l'ulteriore senso del “mio amore” che potrebbe essere semplicemente, e narcisisticamente, il sentimento d'amore provato dall'io. Ma, forse, il verso significa altro: “Se non che per morire io lascio *soltanto il mio amore*” visto che non c'è altro di degno al mondo⁸. Alla fine, l'ultimo verso si rivela un labirinto in cui la fruizione si perde dimenticandosi delle premesse nella ricerca di un significato ultimo troppo complesso per essere fissato nell'unicità.

7. La critica non sempre è stata disposta a cogliere l'ironia dell'ultimo verso. C'è chi la considera una conclusione “debole e poco convincente” (P. Cruttwell, *Shakespeare's Sonnets and the 1590's*, 1955, in Herrnstein, ed., *Discussions*, cit., p. 49).

8. Booth, *Sonnets*, cit., pp. 249-50.

E quasi non ci si accorge, tanta è l'ironia riversata dall'ultimo verso sul resto del sonetto, che il distico finale è scomparso: è stato spezzato e annientato dall'organizzazione logica del sonetto e dalla sua tensione ironica. Il percorso logico del testo ha sconvolto quello metrico: l'anafora insistita dell'«And» all'inizio di dieci versi ha scardinato lo schema delle quartine, e, alla fine, rimane sovvertito anche l'unico punto fermo, l'unica sicurezza di ogni altro sonetto shakespeariano che era stato il *couplet* finale, quel momento di svolta, di rivelazione e di chiarificazione, tanto attesa e tanto agognata. Il testo ha sacrificato proprio l'integrità del distico finale, spezzandone la vita per *salvare* quella dell'io e del testo tutto. Eppure c'è una struttura nel sonetto che anche il quattordicesimo verso, a suo modo, sembra voler riprodurre. Il testo, infatti, viene man mano creando una polarità che *sacrifica* il diritto al torto; così, all'ultimo verso, l'io stabilisce questo principio di polarità con il suo amore: desiderando la propria morte egli *sacrifica* la compagnia e la gratificazione del suo amore (qualsiasi cosa si intenda con questa parola), mentre scegliendo di restare in vita l'io *sacrifica* sé stesso. In entrambi i casi (così come in tutte le derivate semantiche prodotte dalle possibili valenze ironiche del verso), non si riesce a stabilire dove sia il torto e dove il diritto. E, con effetto retroattivo, forse si può tornare a chiedersi se anche i versi pessimistici che precedono siano stati interpretati correttamente o non siano la visione estrema di uno spirito ironico, che non intende affatto lasciare il suo amore, a dispetto di tutte le malvagità di questo mondo.

Distanziandosi un po' dai dettagli del testo, si potrebbe concludere che un solo verso non può controbilanciare e annullare il peso di tredici versi precedenti e tutta una visione così universalmente negativa; quel verso semanticamente solitario è segno della solitudine e dell'isolamento dell'io. E si potrebbe affermare, per contro, che se un solo verso, nel dichiarare la forza dell'amore, riesce a ribaltare i sentimenti dell'io e il senso del testo, allora la natura di quell'amore deve essere davvero eccezionale. Un solo amore («my love alone») per tanti mali, un solo verso per tanti versi che lo precedono, e una salvezza miracolosa *in extremis*, sull'orlo dell'abisso. Al lettore, a cui non è dato il senso ultimo e cristallino del sonetto, rimane invece la ricchezza del testo poetico, e la crisi dell'io.

Sonetto 71

*No longer mourn for me when I am dead,
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell:
Nay if you read this line, remember not,
The hand that writ it, for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O if (I say) you look upon this verse,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse;
But let your love even with my life decay.
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.*

Non piangete per me quando son morto
dopo il suono della campana ostile e astiosa
che il mondo avvertirà che son fuggito
da questo mondo vile a vivere con vermi ancor più
vili:
No, se leggete queste righe, non ricordate
la mano che le scrisse, perché tanto vi amo
che nei vostri dolci pensieri vorrei che mi scordaste,
se il pensarmi dovesse addolorarvi.
O se (io dico) guardate questi versi,
quando sarò (magari) misto ad argilla,
il mio povero nome non pronunciate,
ma lasciate il vostro amor sfiorir con la mia vita;
perché il mondo saggio non scruti il vostro pianto
e, quando più non sarò, per me di voi si burli.

Un sonetto più strategico e, si può azzardare, più demagogico di questo forse Shakespeare non l'ha mai scritto. È il tipico sonetto in cui si evidenzia in tutta la sua chiarezza la strategia menzognera dei *Sonetti*. Un'arte che dice non dicendo, che afferma negando, che chiede fingendo di rinunciare. Questo è il tipico sonetto che, letto con seria acquiescenza e con piena fiducia nel significato diretto del messaggio, fa dire al critico che per invitare a smettere di piangere la morte dell'io basterebbe il primo verso¹, il resto della prima quartina appare superfluo. Forse, però, la consapevolezza creatrice merita più fiducia, e quindi vale la pena di sondare i motivi della forma e dell'organizzazione del testo.

Si tratta di un sonetto di alta valenza vittimistica, in cui l'io chiede con insistenza al suo amore di dimenticarlo dopo la morte, di non ricordare neppure il suo nome se questo dovesse procurargli lo scherno del mondo. L'esatto opposto del «Non omnino moriar» oraziano. Un sonetto ispirato da un moto di generosità, in cui l'io annulla totalmente sé stesso e la sua memoria pur di non far pagare al tu il prezzo del dolore e della derisione altrui. E, tuttavia, tanto insistita e tanto esagerata è la pressione dell'io sul tu perché dimentichi, perché non ricordi, perché non nomini che il rispetto della soglia del plausibile appare seriamente compromesso. In tutto il sonetto infatti l'io si pone in posizione fonica ossessivamente centrale: ogni verso, con la sola eccezione del secondo, contiene l'io in varie forme: «I», «my», «me», o quanto meno, nel suono alfabetico «i».

Il testo, dunque, è ad alto rischio di sentimentalismo, ma a salvarlo è la stessa retorica che lo mette a rischio: l'io, che si vede morto e teatralizza la propria fine, si fa spettatore di sé, esterno e distaccato, e parla come in terza persona, e come se fosse già

1. Wright, *The Structure*, cit., p. 190.

nell'aldilà. L'autocommiserazione dell'io, poi, viene controllata dall'effetto deflativo di una retorica tutta direzionata a costruire il suo monito finale: il mondo è sempre pronto a deridere gli affetti altrui, un'affermazione che è segno della consapevolezza del ridicolo prodotto da quel sentimentalismo che è, poi, il rischio del sonetto.

Anche in questo caso, al di là del significato complessivo del sonetto, sono la forma del discorso, il suo percorso, e l'analisi del testo nel suo generarsi a evidenziare la carica di ambiguità e di ironia che sottrae testo e situazione al patetismo. Un'ironia drammatica, che appare non voluta dall'io lirico, ma che si appalesa agli occhi del lettore, testimone esterno (spettatore) del dramma di sentimenti rappresentato. Sin dall'inizio infatti l'io sembra lasciare intendere che il tu abbia già iniziato a piangere da un pezzo, ancor prima che l'io muoia («No longer mourn for me»). Il testo sembra presumere un tempo passato, e prende la parola per invitare il tu a smettere di piangere. Il resto del verso, «when I am dead», suona come un'aggiunta tardiva, a correzione di una prima impressione sbagliata, che tuttavia rimane forte nella mente del lettore. Ma anche nella sua interezza il verso fuorvia la lettura, perché lascia l'impressione che il tu stia già piangendo in vita, e debba smettere di piangere soltanto quando l'io sarà morto. Come se l'io fosse appagato dal pianto del tu. Poi, al secondo verso «Than», che introduce il termine di tempo oltre il quale non si può più piangere (il suono della campana a morto, *the passing bell*), introduce nuova ambiguità, perché l'in quarto del 1609 riporta *then*, come se il testo volesse semplicemente descrivere il momento del funerale: «smetterai di piangere e poi sentirai la campana». Pur con tutta la fiducia nel senso logico complessivo della quartina, non ci si libera dei significati man mano acquisiti nell'atto di lettura.

A intensificare il senso di incredulità nella serietà delle intimazioni dell'io è poi l'esordio della seconda quartina, «Nay if you read this line, remember not», che sembra un invito a leggere la poesia anziché un monito a “non ricordare”², cosa difficilmente possibile per chi stia leggendo una poesia come questa che suona come un vero testamento sentimentale. E, inoltre, come dimenticare «The hand that writ it», visto che è il sonetto stesso a menzionare la “mano” e a iconizzarla al pensiero del lettore, con altro effetto teatralizzante? È la stessa mano che scrive, nel medesimo verso, «for I love you so», con un impatto emotivo sul tu che sta leggendo difficilmente cancellabile. L'elaborazione retorica del linguaggio permette di dire, oltretutto, che, anche se si potesse dimenticare la *mano*, come invita il verso, ciò non aiuterebbe a scordarsi della *persona*. Il testo poi prosegue pleonastico, senza produrre nulla di nuovo sul piano logico se non la reiterazione dell'effetto emotivo: «That I in your sweet thoughts would be forgot», calcando sulla retorica vittimistica dell'abnegazione, del sacrificio di sé fino ai limiti ultimi dell'autoannullamento. E tanto si contorce l'enunciato emotivo dell'io nella sua strategia avvolgente che anche i collegamenti sintattici si inanellano in una serie di subordinate («for I love you so, / That in your thoughts... / If thinking on me then...») che danno il senso di un sentimento così irruente da fa apparire confuso persino il pensiero. I versi hanno in effetti una logica coerente, ma il loro snodarsi dà l'impressione di un cane che si morda la coda: “non ricordare... perché ti amo tanto che... vorrei che tu mi scordassi”. Ci si accorge tutta-

2. Booth definisce giustamente questo verso «self-defeating» (Booth, *Sonnets*, cit., p. 257).

via che l'invito a dimenticare è limitato, condizionato cioè dalla possibilità che il ricordo possa produrre dolore («should make you woe»). Sembra questo infatti, almeno per ora, il motivo per la necessità di dimenticare. E se invece il ricordo *non* producesse dolore, allora il tu sarebbe forse autorizzato a ricordare?

La terza quartina riprende l'eventualità (evidentemente agognata dall'io) che il tu possa leggere questi versi (per ricordare l'io, naturalmente), e reintreccia all'ipotesi della lettura quella della sua morte e l'invito al tu a non menzionare neppure il suo nome, e a lasciar venir meno il suo amore così come l'io sarà venuto meno alla vita. La lettura "seria" del sonetto fa dire a un critico che la terza quartina, in cui il testo esprime il desiderio di essere letto, avrebbe dovuto precedere la seconda, che sta ancora considerando la reazione del tu alla lettura del sonetto, mentre la seconda chiede l'oblio («in your sweet thoughts would be forgot»)³. È chiaro che il significato del testo (nel pieno rispetto del suo sviluppo!) sta proprio nell'inversione "logica" del pensiero di un io che si pente delle richieste che ha appena pronunciato; per cui, dopo aver chiesto (prima quartina) che la sua morte non sia più pianta, dopo aver invitato (seconda quartina) a essere scordato (ipotizzando tuttavia la lettura del sonetto!), insiste a ipotizzare (terza quartina) che il sonetto venga letto e ammonisce a non pronunciare più il suo nome, ma non insiste più a chiedere di essere dimenticato; chiede invece (dopo tanta accattivante strategia) di non essere più amato.

E qui giunge il distico finale, che – anziché riassumere o spiegare o sorprendere con una soluzione logica o inattesa quanto precede – aggiunge una nuova motivazione alla necessità dell'oblio: il legame fra l'io e il tu non dovrà essere noto al mondo perché esso si farebbe beffe del tu dopo la morte dell'io. Una motivazione diversa da quella (il dolore) addotta nella seconda quartina. Ancora una volta il testo sembra non essere gran che interessato alla coerenza e ai collegamenti logici che così spesso caratterizzano gli altri sonetti della raccolta. Nessun procedimento sillogistico, nessuna induzione, nessuna deduzione. Il linguaggio è quello istintivo dei sentimenti, un linguaggio che sembra sfuggire al controllo imbrigliante del pensiero. E in verità il fatto che il distico non si preoccupi più di salvaguardare il tu dalle pene d'amore, bensì solo dalla meschinità del pettegolezzo e della maldicenza, dimostra come il sonetto compia un percorso a ritroso, che dopo aver chiesto l'oblio finisce per chiedere il ricordo, pur se nel silenzio di un lamento non esibito («your moan»). Il testo ha distrutto la logica o, quanto meno, l'ha ribaltata per metterla al servizio dei sentimenti.

Per tutto il sonetto, dunque, l'io dice: "dimenticami", "non ricordarti di me", "non voglio che tu abbia a soffrire ricordandomi", "non voglio che, menzionando il mio nome, tu sia scherno della gente", ed è ovvio invece che il testo stesso è un memento, un invito a ricordare e un mezzo *per* ricordare, particolarmente nel momento in cui la poesia restituisce l'io alla vita nell'atto di lettura necessario a ricevere il suo messaggio. Il testo passa così da "non piangermi più" a "se leggi questi versi", a "se guarderai questi versi", come un movimento a ritroso nella disperata speranza di essere oggetto di attenzione. Il sonetto, mentre annuncia e anticipa la morte, si afferma come una battaglia contro la morte e contro l'oblio prodotto dalla morte. E la sopravvivenza del ricordo corrisponde alla sopravvivenza della poesia rivisitata, e da essa natural-

3. Wright, *The Structure*, cit., p. 190.

mente dipende. Siamo dunque di fronte a un io ipocrita? Forse sì. O forse no. Forse le letture contrapposte, quella seria e quella drammaticamente ironica, sono entrambe *vere*, nel senso che i messaggi contraddittori coesistono, non per prevalere l'uno sull'altro, ma per convivere, e non in un equilibrio dialettico e intellettuale, ma nella tensione emotiva. È come se l'io chiedesse davvero altruisticamente l'oblio, ma chiederlo gli costasse troppa sofferenza.

A creare l'ambiente per la convivenza, nel testo, di messaggi contrapposti è una retorica precisa di ripetizioni, di collegamenti, di immagini, di suoni. A stabilire la centralità dell'io è la ripetizione di undici forme grammaticali relative all'io (*I, my, me*); mentre nove forme relative al tu (*you, your*), oltre a quattro imperativi che lo coinvolgono implicitamente, stabiliscono la forza del richiamo al tu, che viene risucchiato nel testo. Di fronte a questo tacito lettore/spettatore, l'io dà vita a una retorica pietistica quanto non mai. All'invito a non piangere la sua morte, l'io fa seguire l'immagine funebre della campana a morto, e la sua dipartita («fled») annunciata a un mondo che forse rimane indifferente, e la sua sepoltura, quando sarà mescolato alla terra («compound-ed... with clay»); e il richiamo all'argilla di cui l'uomo è biblicamente fatto sembra sia un modo per tentare una rinascita attraverso l'ambiguità del linguaggio. L'io invita il tu a «non ripetere» il suo «poor name» (di umile estrazione, ma anche di poco valore⁴), ma «rehearse», che è il provare della recita teatrale, ricorda troppo da vicino *hearse*, su cui Shakespeare ama giocare⁵, e si tratta non tanto di un carro funebre, secondo il significato odierno, quanto di una sepoltura, o di una bara⁶. Dunque «Non ripetere il mio povero nome» significa anche «Non risepellire il mio povero nome», «Non riconsegnarlo all'oblio». Infine a morire, oltre al suo corpo, è il suo stesso amore, «let your love even with my life decay», e il verso dà la sensazione che il tu, invitato a lasciar morire il proprio amore con la vita dell'io, possa, per converso, impedire la morte dell'io impedendo la morte del proprio amore. Il che ha un senso suo proprio: la morte di un amore è la morte metaforica di chi è abbandonato. Il percorso di autocommiserazione termina nello sbeffeggiamento di cui l'io si immagina vittima e nella ferale nota conclusiva, «after I am gone», che immagina un dopo senza l'io, un mondo che continua a vivere dopo che tutto sarà finito. «I am gone» riprende, conferma e chiude l'iniziale «I am dead», ribadendo la centralità dell'io che muore. E non può non suonare come un ricatto morale.

C'è nel testo una retorica accentuata, che fa da spia alla tensione emotiva dell'io, e al tentativo di richiamare l'attenzione del tu facendo presa sulle sue emozioni. Nel primo verso del sonetto si è già osservata una retorica dell'autocorrezione, che è ricercata anche attraverso gli enjambement del testo: «remember not, / The hand that writ it», «I... would be forgot, / If thinking on me...». Si ha la sensazione di pensieri dapprima compiuti che, nel verso successivo, vengono corretti e completati. Ciò che segue, e il significato complessivo che se ne ottiene, non cancella la prima impressione, e i significati convivono, a volte anche in conflitto. Si accumulano così valenze,

4. Ma *poor* potrebbe anche significare «defunto» (Evans, *Sonnets*, cit., p. 177).

5. Nel Sonetto 86: «Was it the proud full sail of his great verse, / ... / That did my ripe thoughts in my brain inhearse».

6. Ingram, Redpath, *Sonnets*, cit., p. 196.

ambiguità, contraddizioni, che sono la convivenza contraddittoria delle emozioni, non pesabili e non rappresentabili in termini di logica e di pensiero razionale.

Di questa retorica fanno parte anche l'uso ripetuto di imperativi, di forme conative e di forme colloquiali fatiche che danno la sensazione di un colloquio intimo e non formalizzato dalla struttura poetica: «*Nay* if you read this line», «*O* if (*I say*) you look upon this verse», «When I (*perhaps*) compounded am with clay». E si tratta di forme che accrescono l'ironia dell'eloquio, perché «*I say*» sembra dire: “mettiamo il caso (che tu legga i miei versi)”, ma dà anche un'impressione di pausa, di incertezza, e marca in ogni caso la presenza dell'io, e metatestualizza la fabulazione; «*perhaps*», dal canto suo, sembra limitare la possibilità/necessità che l'io debba morire, e produce un effetto paradossale, ai limiti del ridicolo.

Ad assistere a questo rapporto d'amore, contrastandolo e giudicandolo, ci sono la campana “avversa e astiosa/lugubre” («*surlly sullen*»), che annuncia – ma allo stesso tempo “ammonisce” («*Give warning*») – la morte dell'io. Un monito che vale per tutti gli altri mortali e ricorda molto da vicino il famoso «*never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee*» di John Donne⁷. E, del resto, il mondo (e la società) è meschino e vile quasi quanto i vermi con cui l'io se ne andrà a dimorare; e le allitterazioni di «*this vile world with vildest worms to dwell*» sembrano voler assegnare fonicamente al “mondo” il segno della “viltà”. È lo stesso mondo che il distico definisce ironicamente «*wise world*», ma *wise* è così simile a quel *vile* con cui l'io lo aveva poco prima etichettato! E non è azzardato chiedersi allora che valore possano avere gli sbefeggi di quel mondo così *vile/wise*. Un mondo che non si perita di indagare invadente («*look into*») i gemiti dell'amore privato, là dove il tu si limitava a dedicare ai versi dell'io un semplice sguardo superficiale («*look upon*»).

Il sonetto che si è aperto sul suono della “m” («*mourn for me*») si chiude sullo stesso suono («*moan / And mock you with me after I am gone*»), come volesse richiamare l'immagine virtuale del tu e del suo pianto funebre inconsolabile, voluto/non voluto.

A riconsiderare il testo nel suo insieme, l'insistenza dell'io sull'interdizione del lutto e della memoria, oltre alla volontà di non essere nominato, mentre suona come un pressante invito a *non* fare tutto ciò, desta anche il sospetto che l'io si stia rivolgendo a un tu restio a lasciarsi andare al ricordo, un tu incurante, insensibile, indifferente. Forse a un testo che tace ben più di quello che rivela sarebbe troppo chiedere di conoscere i sentimenti del tu. Ma nulla traspare e nulla è dato sapere. È più che motivato il sospetto che l'io sia un «*unloved speaker*»⁸ alla ricerca di conferme e di consolazione. Un sonetto che dice “dimenticami”, solo per sentirsi dire un improbabile: “Ma no, ma no!”.

7. “Non mandare mai a chiedere per chi suona la campana, suona per te” (J. Donne, *Devotions upon Emergent Occasions*, “Meditation xvii”, 1623). Ma di Donne ricorda anche lo straziante «When I died last (and dear I die / As often as from thee I go) / Though it be but an hour ago / And lovers' hours be full eternity» – “Quando son morto l'ultima volta (e cara io muoio / ogni volta che da te mi allontano) / anche se è stato un'ora fa, / e le ore degli amanti sono assoluta eternità”, *The Legacy*, in Id., *Songs and Sonets* –, che potrebbe risalire alla fine degli anni Novanta del Cinquecento.

8. Vendler, *The Art*, cit., p. 329.

Sonetto 73

*That time of year thou mayst in me behold,
When yellow leaves, or none, or few do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou seest the twilight of such day,
As after Sunset fadeth in the West,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self that seals up all in rest.
In me thou seest the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed, whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourished by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more
strong,
To love that well, which thou must leave ere long.*

Quel tempo dell'anno in me tu puoi vedere
quando le foglie gialle, nessuna o rare, stan
sospese
su quei rami tremanti contro il freddo,
spogli cori in rovina, dove dolci cantavano gli
uccelli.
In me tu vedi il crepuscolo di un giorno
che dopo il Tramonto svanisce a Occidente,
e subito la notte nera rapisce,
doppione della morte che tutto sigilla in sonno.
In me tu vedi l'ardore di quel fuoco
che sulle ceneri di gioventù si giace,
come il letto di morte su cui dovrà spirare,
consunto da ciò che l'ha nutrito.
Questo lo vedi, e fa il tuo amor più saldo,
per dar più amore a ciò che presto dovrai lasciare.

È un sonetto crepuscolare il 73, sull'avanzare della vecchiaia e sull'imminenza della morte, e non si riesce a cogliervi l'ironia del Sonetto 71, se non per il fatto che l'Autore (se mai si trattava di Shakespeare) lo scriveva quando aveva una trentina d'anni, e tuttavia vale ricordare che erano tempi di peste. Anche qui l'io si presenta vittima predestinata della forza omicida della natura, ma è svanito il conflitto fra memoria e oblio e al suo posto appare, conclusiva, un'incitazione ad amare, un invito a cogliere l'attimo fuggente. Per nulla giocoso, neppure sul piano della forma, il sonetto si snoda attraverso metafore di deperimento e di consunzione che transitano per vari campi semantici: quello naturale (alberi e foglie), nella prima quartina, quello del ciclo circadiano, nella seconda, e quello di un fuoco che si consuma nelle sue stesse ceneri, nella terza. Un tempo che si "restringe" a imbuto verso la morte¹. Il distico, poi, trae le sue conclusioni da questo triste itinerario attraverso la precarietà di ogni cosa.

La prima quartina cerca il suo ambiente nel tempo d'autunno che evoca con tecnica metonimica, presentandone l'effetto sulla natura. Come nel Sonetto 12, riecheggiano i versi delle *Metamorfosi* ovidiane. Anticipato per contrasto illusorio da «mayst» che evoca il mese di maggio, l'autunno è sì il tempo dell'anno per le foglie che cadono, ma è metaforicamente il tempo della vecchiaia per gli uomini, che come foglie cadono nell'orizzontalità della morte. E la terribile immagine degli uomini/foglie sembra produrre l'incertezza del testo nel suo procedere: «yellow leaves, or none or few», foglie che cadono, forse "nessuna", forse "poche", come se ci fosse possibilità/speranza che qualcuna di quelle riuscisse a sfuggire al suo destino di

1. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 566.

morte². L'immagine si dibatte fra la precarietà del presente («yellow leaves»), l'annullamento inevitabile del futuro («or none»), l'illusoria speranza della persistenza in uno stato di agonia («or few do hang»). E ha forte carica ironica il fatto che la conclusione di quel verso sia «hang», un “pendere” che potrebbe essere benissimo una morte per *impiccagione*. Il destino finale è comunque ineludibile. A ribadire l'immagine attanagliante della morte stanno quei rami che “tremano *contro il* freddo”, come se fossero anch'essi impegnati come le foglie/uomini in una lotta per la sopravvivenza. E «shake» e «cold» rafforzano l'immagine di una morte per impiccagione, e di un cadavere che pende dai rami.

Vividi e improvvisi, i “cori spogli, in rovina” ripropongono l'immagine della decadenza di monasteri e abbazie con la Riforma di Enrico VIII; ma rimane sottesa anche la suggestione di una chiesa in cui si sarebbe potuto tenere il funerale di quell'impiccato, e «late» (“di recente/il fu”) dà ancora l'idea del trapasso. E allora, «cold» del verso precedente potrebbe anche riferirsi a “freddi cori”, come il freddo mortale di una realtà svanita. (Ma «late» potrebbe anche riferirsi al poeta che fino a non molto tempo fa cantava dolci versi e ora non più.) I rami *generano* fonicamente (*bear* per «bare») oltre al verso successivo anche l'immagine dei cori. Un'immagine di grande effetto visivo e sottilmente ironica: i «sweet birds», infatti, cantano sull'albero della vita che è un albero di morte; uccelli che hanno continuato a cantare indifferenti in un panorama di morte. Ma «Bare ruined choirs» è metafora ricchissima³, che fa da ponte fra le immagini delle foglie e dei rami intirizziti e la successiva immagine degli uccelli che cantano su quei rami. Il testo costruisce l'immagine naturale dell'autunno che è già di per sé metafora dell'età dell'io; poi, la metafora della natura il testo la usa come lettera di un ulteriore processo di metaforizzazione, grazie al quale i rami (metaforici) sono cori (metaforici) su cui cantano gli uccelli. In questo passaggio, dalla lettera alla metafora e da questa alla metafora della metafora, ciò che accomuna l'io (lettera della prima metaforizzazione) e i cori in rovina (ultimo stadio metaforico) è la distruzione, che è già realizzata nei cori e ed è solo “promessa”, inevitabile, per l'io.

La sensazione che rimane nel fruitore, tuttavia, è di ancor maggiore complessità, perché in questa estesa metafora dell'autunno della vita i cori delle chiese distrutte sono sì i cori (*metaforici*) degli uccelli che cantavano sui rami, ma sono anche, con un procedimento di collegamento a ritroso, i coristi che, in senso *letterale*, cantarono in quei cori di chiesa e che ora la retorica trasforma in metaforici uccelli. E i cori sono “spogli” di coristi (e forse di arredi) così come i cori/rami lo sono di foglie. La metafora ha straniato la chiesa in un contesto secolarizzato; ma i rami (cori di chiesa, cori di uccelli) sono prodotto dell'immaginazione, annullati dal linguaggio della spoliazione, «Bare ruined choirs».

Erano cori di legno, e il legno fa da collegamento fra i cori e gli alberi spogli, fra cultura e natura. L'albero perde le sue foglie, ma le foglie torneranno alla prossima

2. Intriga l'idea che la posizione di «a few» proponga un grado di maggior dolore: le poche foglie richiamano, più della loro assenza totale, tutto ciò che un tempo era e ora non è più (Kerrigan, *Sonnets*, cit., p. 265). Vi è chi legge un riferimento alla calvizie di Shakespeare (!) (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 256).

3. Famosa la lettura di questa immagine e del sonetto fatta da W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930.

stagione, mentre i cori lignei e i loro cantori non torneranno alla vita. Forse l'io lirico, che non è né albero né coro, vorrebbe riconoscere nel destino dell'albero un'analogia con il proprio, e si vede invece simile a quei cori.

Il lettore, nel frattempo, si è smarrito nel labirinto della retorica, e ha perduto il percorso della lettera. Gli rimane il senso complessivo e pregnante della consunzione di ogni cosa in un sistema che converge tutto verso il comune destino della morte. Ma la lettura non è ancora completa, perché «choirs» («quiers» nell'in quarto) corrisponde fonicamente anche ai fogli di un quaderno (*quire*), che, ricollegandosi ai fogli/foglie di «yellow leaves», fa pensare alle pagine ingiallite di antichi sonetti che il poeta forse non sa più scrivere.

Mimetizzato nella metafora complessa dei cori/uccelli che chiude la prima quartina, l'io pone sé stesso all'inizio della quartina successiva, collegando ai cori/uccelli la propria sorte. E si cala nella realtà del giorno con la metafora del suo ciclo quotidiano. La morte è ora annunciata dal "crepuscolo", poi dal "Tramonto", e infine dalla "nera notte", ossia dal tempo che l'uomo vive ogni giorno, con immagini che si avvicinano sempre più alla sua vita reale. Qui la metafora è, per l'uomo, quasi lettera. La luce si fa tenebra «after Sunset fadeth», e la fine del viaggio è a "Occidente", dove il suo sole metaforicamente si spegne. La notte, e metonimicamente il sonno, è «Death's second self», il "doppio della morte", la sua gemella, che "tutto sigilla nel riposo", come se mandasse a effetto un contratto notarile a suo tempo stipulato. La chiusura della vita è *certificazione* di morte, definitiva, senza appello. Come per i cori. Ma «seals up all in rest», che ricorda anche l'uso di sigillare gli occhi al falco, sembra negare gli insistiti richiami del testo ad aprire bene gli occhi («in me behold», «In me thou seest»). Forse il tu non potrà vedere e contemplare ancora per molto tempo.

E, per maggiore effetto, la terza quartina riprende proprio da quell'immagine «In me thou seest». Al riposo eterno indotto dalla notte/morte, su cui si chiude la seconda quartina, segue nella terza un'immagine di fuoco ardente («the glowing of such fire») ancora caldo di vita e di passione, ma ormai senza fiamma; un'immagine che, dopo l'intensa incursione all'interno delle abbazie distrutte, riconduce il *setting* emotivo del sonetto all'intimità di un focolare intimo e casalingo; il fuoco della vita è ormai smorzato, sono "ceneri della sua giovinezza" ciò che rimane della vitalità di un tempo, ceneri da cui, diversamente dalla fenice, l'io non risorgerà.

Il testo ha elaborato le immagini del tempo restringendone sempre più il campo d'azione con tre metafore parallele, verso il collo dell'imbuto: «That time of year», «the twilight of such day», «the glowing of such fire», ed è su quest'ultima immagine di luce senza più fiamma che la giovinezza dell'io giace incenerita. Il fuoco, il cui ardore smorzato è metafora del declino dell'io, ruba all'io la giovinezza per usarla come metafora della propria antica vivacità: io e fuoco si fondono spegnendosi in un'unica realtà.

Il testo, poi, prosegue il suo percorso in caduta verso la morte con un verso tautologico, che rafforza l'idea della morte e la corrobora con quella dell'estinzione, «As the death-bed, whereon it must expire», ricollegando il letto di morte dell'uomo con la suggestione di ceneri di un focolare. Improvviso, infine, l'ultimo verso della quartina disorienta con un'ambiguità che costringe a sospendere lettura, comprensione, empatia. «Consumed», infatti, lascia il suo marchio disorientante, favorito dall'inanellarsi delle due subordinate che precedono e che complicano lo sforzo della decodifica; ciò

che *si consuma* è certamente, a rigor di logica, il legno dei rami, il legno dei cori, la legna del focolare: tutta legna bruciata e ridotta in cenere. Ma, sul piano sintattico, *consumed* è riferito a «the glowing of such fire», ossia il fuoco che si consuma a causa della cenere prodotta da ciò che l'ha nutrito. Ma è, metaforicamente, 1. l'intensità di vita, 2. l'ardore della passione, 3. la bellezza della giovinezza, che dovranno consumarsi e morire «assieme a (e a causa di) ciò che l'ha nutrito», ossia 1. la *passione* dell'io (o del tu) o 2. la vita stessa dell'io (e/o del tu) o 3. vita e passione insieme. Ma anche il *tempo* ha nutrito, e ora consuma quel fuoco. Non è davvero necessario qui decidere quale di queste, o altre, possibili combinazioni di significato sia quella «giusta»: sia *consumed* che *that* appaiono operare in funzione della densità del verso, per significare ambigualmente la morte della vita e di ogni sentimento, oltre che ogni possibilità di razionalizzare la passione che consuma l'io. Certo, l'io sta perseguendo una sua strategia fin dall'inizio del sonetto: l'insistenza di immagini di consunzione, orizzontalità e morte (*ashes, lie, death-bed, expire, consumed*) in questa quartina accentua la pressione psicologica dell'io sul tu; e non è privo di funzione e significato che la quartina si chiuda sull'immagine di un *nutrimento* che è già tutta esperienza passata.

Il distico sembra concludere il testo con risolutezza apodittica, e invece rischia di mettere in crisi tutto il sistema di significati sin qui prodotto. L'io afferma di star per chiudere la sua esistenza e quindi il dono delle sue elaborazioni emotive è l'unico significato certo che si eredita da quanto precede; a questo si riferisce il «This thou perceiv'st». A schiudere oscurità, tuttavia, è quel che segue: «which makes thy love more strong». L'io sembra asserire che il tu, comprendendo la caducità di tutto, già mostra di amare con forza ciò che sa di dover presto lasciare (l'io stesso, o forse la propria giovinezza: due significati opposti e contraddittori che avviano alla decostruzione del testo⁴). O magari l'io sta rimproverando il tu perché questa sua sensibilità la sta mostrando solo ora! O forse *thy* e *thou* si riferiscono all'io che, alla fine del sonetto, si chiede in un dialogo con sé stesso, passando dal colloquio con il tu al monologo introspettivo, e in tal caso l'io sta riconoscendo la *propria* crisi, perché è l'amore *dell'io per il tu* che si rafforza nella consapevolezza della fine. Ma c'è almeno un'altra possibilità in questa difficoltosa ricerca di significato: dopo aver ammaliato il tu con il suo canto sconcolato, inducendolo a concepire l'imminenza della fine e a provare un po' di pietà, nel distico finale l'io lo costringe letteralmente a *sentire* («This thou perceiv'st») e a disporsi con più forza all'amore per l'io. Fra l'ottativo e il conativo, allora, il verso cerca il suo bersaglio.

A confermare la retorica persuasiva del testo concorrono le metafore che assimilano diversi livelli di significato: il tempo dell'invecchiamento dell'io, la stagione che va verso il freddo dell'inverno, gli uccelli svaniti dagli alberi (come fossero morti), la razzia dei monasteri devastati, il giorno che va verso la sua notte, l'io – ancora – che si consuma, anche nell'ispirazione artistica. E a ispirare (forse a causare) tutto questo declino è il crepuscolo dell'io, che dà l'avvio al sonetto con l'immagine di sé come natura morente, «That time of year thou mayst in me behold».

Il distico finale, dimentico di ogni minaccia e di ogni timore, porta a casa il suo risultato e con grande effetto persuasivo trae la sua conclusione: il tu non può essere

4. Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 293.

né cieco né insensibile di fronte a tanta realtà, e ciò certamente rafforza l'amore del tu per l'io. Ma è qui, forse, il gap del testo, un tranello che l'io sembra tendere a sé stesso ancor prima che al tu o al lettore, perché la consapevolezza della morte di tutto (e dell'amore) non può essere garanzia d'amore. Quella che il testo dà come certezza («which makes thy love more strong») può essere tutt'al più un invito, un auspicio, e avrebbe potuto essere introdotto da un modale “*should* make thy love more strong”. È come se il testo cercasse di convincere sé stesso, e il tu, dell'effetto garantito della sua strategia retorica. La stessa assenza del verbo modale fa parte della rete in cui l'io attira e fa cadere il destinatario del suo testo disperato.

In ogni caso, il gioco fonico prodotto nell'ultimo verso fra *love/leave/ere long* riconnette, con retorica persuasiva, la necessità dell'amore con la minaccia dell'abbandono imminente, non senza richiamare con *leave* l'immagine della caducità della vita rappresentata dalle iniziali foglie gialle sugli alberi. È tuttavia un legame terribile quello di un *amore*, fragile come le *foglie*, condannato comunque all'*abbandono* (abbandono dall'amore e dalla vita).

La meditata strategia retorica nella scrittura dell'io lirico è innegabile. Innanzitutto, il rapporto creato fra io e tu: «*thou mayst in me behold*» (v. 1), «*In me thou seest*» (v. 5), «*In me thou seest*» (v. 9), «*This thou perceiv'st*» (v. 13), «*To love that well, which thou must leave*» (v. 14). L'io si pone narcisisticamente in posizione di contemplazione, di oggetto osservato, quasi a volersi “visualizzare” come quadro, come oggetto d'arte, seguendo l'idea oraziana di «*ut pictura poesis*». Ma non si può non riconoscere un possibile forte accenno di carattere carnale nell'insistito, «*thou... in me*», «*In me thou*», corroborato dal fatto che l'io tradisce la sua presenza laddove il discorso sarebbe potuto essere meramente metaforico: «*In me thou seest the glowing of such fire, / That on the ashes of his youth doth lie*». Repentina, ma anche sinceramente imbarazzante, l'inavvertita transizione dal «*me*» personale al «*fire*» metaforico, al «*his*» di nuovo personale ma con cambio di persona, quasi a personalizzare il riferimento. Un *his* che sta per *its*, riferendosi al fuoco che giace sulle ceneri, ma che nella mente dell'io insinua surrettiziamente l'immagine di un letto d'amore, dove anche si giace e con giovanile entusiasmo (ahimè, ora non più) ci si congiunge (*lie*, appunto). È comunque un fatto che l'io in quel «*his*» si stia distanziando dal suo ruolo attivo nell'azione testuale, mentre rivela la natura tutta umana di quel fuoco di vita e di passione che brucia e consuma. *Consume*, poi, è il verbo usato da Golding per tradurre il «*consumitis*» di Ovidio, che nelle *Metamorfosi* ha appena definito il tempo “divoratore”, «*Tempus edax rerum*», un *consume* nel possibile senso odierno di “mangiare”, confermato anche da «*nourished*», nello stesso verso⁶. In questa linea, il «*that*» dell'ultimo verso, riferito con buona probabilità (*anche*) all'io lirico, può ben nascondere un ultimo accenno di vivida carnalità.

5. In epoca elisabettiana, il possessivo neutro *his* disponeva già della sua forma moderna *its* (Booth, *Sonnets*, cit., pp. 259-60).

6. Un senso confermato da Booth, *ivi*, p. 260.

Sonetto 81

*Or I shall live your Epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten,
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortal life shall have,
Though I (once gone) to all the world must die,
The earth can yield me but a common grave,
When you entombed in men's eyes shall lie,
Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read,
And tongues to be, your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead,
You still shall live (such virtue bath my Pen)
Where breath most breathes, even in the
mouths of men.*

Ch'io viva per comporvi l'Epitaffio,
o voi sopravviviate a me in terra marcio,
la vostra memoria da qui morte non strappa,
anche se tutto di me sarà scordato.
Il vostro nome avrà qui vita immortale,
benché (da morto) per tutti io morirò;
la terra a me darà fossa comune,
e saran vostra tomba gli occhi degli uomini,
e vostro monumento i miei nobili versi,
che occhi ancora non nati leggeranno;
e lingue future declameranno il vostro essere,
quando chi oggi ha fiato al mondo sarà morto.
Voi ancor vivrete (tanta è la virtù della mia
Penna)
dove più alita il fiato, in bocca ad ogni uomo.

Il Sonetto 81 è uno dei raggiungimenti più alti dell'arte poetica shakespeariana. Per una volta, almeno in apparenza, un sonetto spavaldo nella sua indifferenza alla morte, tutto concentrato invece a parlare della poesia, unico antagonista efficace e solo rimedio alla fine di ogni cosa. Una promessa e una profezia non intaccata da un solo accenno di nostalgia per la vita. E l'inizio, ambiguo, lo mette subito in risalto, nascondendo la drammatica consapevolezza della necessità della morte con un'argomentazione dal tono beffardo. Un testo che inizia dicendo letteralmente: "o muoio prima io o muori prima tu", come per una banale¹ e cinica accettazione della fine e della solitudine che dovrà seguirle. Naturalmente, il senso del testo non è questo, ma questo appare essere. Poi, come accade spesso nei *Sonetti*, il lettore è costretto a ricredersi e a volgersi all'indietro per rileggere il testo e reinterpretarlo. Ma non c'è nulla qui della strategia di pudore con cui l'uomo è solito preoccuparsi della propria morte e di quella di chi egli ama.

I primi due versi, infidi e di grande effetto, sembrano enunciare una proposizione logica, avvalendosi della forza retorica del chiasmo per indicare un'alternativa: «Or **I** shall live **your** Epitaph... / Or **you** survive when **I** in earth am rotten». Naturalmente, più gentile e poetico il verso per l'amato («your Epitaph to make»), più duro e brutale quello riservato dall'io a sé stesso («when I in earth am rotten»), con un lieve effetto di autocommiserazione. Ma il bilanciamento della retorica nasconde uno squilibrio di destini: se l'io sopravvivrà al tu, egli avrà per scopo di vita la composizione di

1. Una banalità che, sulla base della punteggiatura dell'in quarto, alcuni critici rifiutano (Ingram, Redpath, *Sonnets*, cit., p. 186; Evans, *Sonnets*, cit., p. 187), ma il testo del sonetto, dinamico e inclusivo, contiene anche questo.

un epitaffio dedicato al tu; se invece sarà il tu a sopravvivere all'io, nulla accadrà, se non che l'io marcirà cadavere nella fredda terra. Il tu si scorderà dell'io come se egli non fosse mai esistito. Ma la logica della proposizione è lupalissiana e banale: "o muoio prima io o muori prima tu". Come si diceva, il testo è infido, perché i due versi non sono affatto in funzione di questo significato. Il loro vero senso lo si acquisirà soltanto con il procedere del testo: chiunque dei due muoia per primo, l'immortalità del tu è garantita. È il guanto della sfida che l'io lancia alla morte: «From hence your memory death cannot take», la morte non strapperà al mondo la memoria del tu, quando l'io sarà da tutti dimenticato. La sfida (e promessa) dell'io è la certezza del miracolo dell'immortalità che la poesia può compiere, e lo anticipa subliminalmente «hence», che è sì il mondo, ma è anche il testo poetico, come apparirà più chiaramente nei versi successivi. Eppure, già qui sorge un primo dubbio: il terzo verso è ambiguo e, a seguire l'ordine grammaticale, potrebbe significare: "da qui la tua memoria non potrà portar via la morte", come se l'io riconoscesse che il tu non avrebbe capacità di annullare la morte con la sua "memoria" poetica.

La seconda quartina, alla promessa di conservazione della memoria, aggiunge quella di immortalità del nome: «hence» (ripete il testo, con più chiaro riferimento questa volta alla poesia stessa), "da qui" il nome dell'amato «immortal life shall have», promette l'io, non senza un accenno di rammarico parentetico, perché lui invece «(once gone) morirà per tutti e per sempre. E la retorica, mentre eufemizza con discrezione l'immagine di morte letterale dell'io dietro il paravento di una metaforica partenza – "(una volta dipartito)" –, aggrava e amplifica il suo destino d'oblio con una immagine di morte metaforica («to all the world must die») che sembra andare a danno niente meno che di tutto il mondo, come cioè se tutto il mondo dovesse dolersene. Un'endiadi pleonastica (*once gone/must die*) che tradisce per la sopravvivenza della memoria una preoccupazione maggiore che non per la sopravvivenza fisica. Si sentono comunque gli echi *in absentia*, e a contrasto, del «non omnis moriar» oraziano e del «nomenque erit indelebile nostrum» ovidiano. Ma il verso rischia di suonare ridicolo, oltre che tautologico. Il suo significato è chiaro: l'io, morendo fisicamente, dovrà morire anche nel ricordo del mondo, ma la sua lettura superficiale sembra dire: io, una volta morto, sarò morto sul serio. A riconoscere questa valenza ridondante del testo è la scrittura, che pone «once gone» fra parentesi, come a rimarcare, assieme all'incidentalità, l'eccedenza, ma dando così al *superfluo* un risalto anche maggiore.

Che obiettivo del sonetto non sia solo quello di promettere, profetizzare e *garantire* l'eternità del ricordo alla persona amata è evidente dalla marcata insistenza del testo sulla morte dell'io. L'immagine iniziale della propria decomposizione in terra («in earth am rotten») viene, infatti, ripresa dall'io che ammette (o lamenta) che a lui spetterà soltanto «a common grave», una povera sepoltura, o una "fossa comune"; una sepoltura *concessa*, ma anche, ironicamente, *generata* («yield»), *prodotta* come un funebre raccolto, per questa morte dell'io; una tomba ordinaria che non spetterà certo a persona dai nobili natali quale è l'amato, che infatti, aggiunge l'io con una punta di dispetto e di invidia, verrà eternato da un bel busto, o un bel sepolcro monumentale, perché tutti lo possano vedere («entombed in men's eyes»). L'io, che propone un confronto fra le due sorti diverse che aspettano lui uomo comune e l'amato di

nobili natali, nasconde comunque bene il proprio risentimento. E forse c'è una duplice ironia in «*entombed in men's eyes shall lie*», con cui l'io seppellisce doppiamente il tu, proprio mentre lo innalza agli onori del ricordo visivo in una struttura monumentale o in una lucente lastra sepolcrale; ancora una volta, con immagine apollinea di artistica e passiva visibilità. La vera tomba del tu saranno, allora, gli occhi di chi guarderà il suo sepolcro, occhi di gente qualunque, occhi che saranno essi stessi il suo sepolcro; il loro sguardo non darà eternità al ricordo del tu, bensì una seconda morte («*shall lie*»), che sarà anche menzogna (*lie*), la smentita del ricordo. E forse la menzogna è proprio quella che esalta il ricordo di chi ormai sta nella tomba.

Se i versi della prima quartina sono costruiti in modo che l'io *contenga* il tu (l'io ai vv. 1 e 4, il tu ai vv. 2-3), la seconda quartina inverte questa organizzazione (il tu ai vv. 5 e 8, l'io ai vv. 6-7). Fra io e tu si crea così un perfetto bilanciamento, quasi un correttivo a quella giustizia assente dal significato dei versi. Alla terza quartina, poi, la bilancia cade tutta dalla parte del tu: il monumento letterale della quartina precedente diventa puro monumento metaforico, e memento. Il tu prende vita nei sensi che ne vivificano il ricordo *testuale*: occhi che lo vedono e lo leggono, lingue che lo recitano e lo rendono udibile. *La poesia dell'io* (questo stesso sonetto, dunque) *sarà il vero monumento del tu* (non il sepolcro della seconda quartina), e a leggerla saranno occhi di chi ancora non è nato, dunque garanzia di memoria futura alla vista del mondo, mentre lingue di gente ancora non nata reciteranno nei versi del poeta le qualità del tu, e a quel tempo saranno tutti morti coloro che ora sono in vita. Il testo è dunque promessa e garanzia di memoria eterna per il tu. Ma c'è un dettaglio che non può sfuggire: la «*common grave*» dell'io è stata compensata ora dal «*gentle verse*», dove «*gentle*» sembra alludere alla *nobiltà* del giovane amato. E, tuttavia, a rimanere *nobilitato* dai versi dell'io non è il giovane (che non ne ha bisogno perché è nobile di suo), bensì l'io stesso che, ben mimetizzato in questa terza quartina, sta esaltando le facoltà eternanti della propria *nobile* poesia: i posteri la leggeranno ripetutamente e la reciteranno ad alta voce. Ironicamente, «*your being shall rehearse*» sembra una ripetuta narrazione sul tu come per una *recita*, mentre lo «ri-seppellisce» (questa volta a opera delle lingue) in un carro funebre (*hearse*). Si ripensa allora a «*Your monument shall be my gentle verse*», per riconoscere che il monumento è di per sé, oltre che un memento trionfante, un sepolcro a tutti gli effetti, la certificazione della morte avvenuta.

È difficile lasciare la quartina senza notare che anche «*When all the breathers of this world are dead*» pone un problema di ambiguità, perché, pur nella chiarezza del significato superficiale, ossia la morte di tutti coloro che *ora* sono in vita («*this world*»), il pensiero va anche spontaneamente a tutti coloro che abbiano mai abitato questo mondo. E allora chi resterebbe a leggere il testo poetico e a dare eternità al ricordo e al nome del tu? E se poi «*this world*» nascondesse l'ironica connotazione del «*wise world*» del Sonetto 71?

Il distico interviene come per aggiustare il tiro e dare al fruitore maggiore sicurezza di lettura. Al destino di morte di tutto il mondo l'io contrappone nel distico la vita *eterna* del tu, «*You still shall live*», che tuttavia sembra ancora una volta un'ironica *immobilizzazione* del tu, visto che *still* ha molte diverse accezioni: «tuttavia», «sempre», «immobile», «zitto». Si è di fronte a nuova *sepoltura* del tu? E quanta ironia

c'è allora nel parentetico («such virtue hath my Pen»), con cui l'io rivendica il merito dell'eternità donata al tu e si appropria del nobile attributo della *virtù/potere*, dopo essersi conferito quello della nobiltà di classe («gentle»)? La virtù è tutta della poesia, e per nulla del tu che ne è oggetto. Sembra di sentire nella voce del poeta lo stesso tono ironico con cui, quasi in un *aside*, egli ha scritto «(once gone)». Eppure l'ultimo verso, con tattica forse ingannevole e distraente, restituisce al testo tutta la sua poeticità, perché il miracolo della memoria del tu, grazie alla poesia del sonetto, avverrà attraverso la bocca degli uomini, là dove spira l'alito vitale, «Where breath most breathes», a dispetto di tutti i «breathers of this world», che nel frattempo saranno morti e *dimenticati* per sempre. Ma anche qui (e il testo è *stranamente* recidivo) ci si imbatte in un pleonasma sospetto: «Where breath most breathes». Dove altro potrebbe alitare il respiro di un uomo se non nella sua bocca? Forse il testo pensa a una vita vissuta in piena vitalità, ma il verso suona un po' forzato se non ridicolo, e ancora una volta crea perplessità. E non lo salvano certo le possibili valenze metaforiche («breath» = *speech*; «breathes» = *lives, speaks*). A pensarci bene, la bocca, l'alito sono mezzi effimeri per la trasmissione di ciò che la poesia riesce a immortalare («such virtue hath my Pen»). Il testo afferma la permanenza della scrittura e la caducità dell'oralità. E, più che sancire la permanenza del tu nell'arte, sigla *la permanenza dell'arte viva* attraverso il *pretesto* della retorica immortalante a favore del tu.

Rimane però il sospetto che una domanda posta dal testo sia rimasta inevasa. «Your name from hence immortal life shall have» aveva detto il sonetto, promettendo vita eterna al proprio oggetto letterario. Ma l'eternità è un tempo limitato alla sopravvivenza dell'umanità, come si è visto al Sonetto 18. E poi il nome del tu, a essere pignoli, non appare affatto; il testo non lo rivelerà mai. E nulla si sa di questo tu: età, volto, nome. Si sa solo che l'io gli porta un grande amore e che questo amore ispira tanta poesia. Ma nulla si conosce dell'oggetto poetico, se non i tradimenti, le delusioni, i doppi giochi: solo cose generiche e negative. Il suo solo merito è di essere un *pretesto*, l'*oggetto passivo dell'ispirazione poetica*. Così il lettore, privato anche del nome, ha la sensazione di trovarsi di fronte a una promessa mancata, e a uno dei falsi più spudorati della letteratura. Ingannato, dovrà accontentarsi di ricevere alla fine soltanto il volto inespressivo di un anonimo significante. Sia che ci si trovi di fronte a un caso di ironia testuale sia che si tratti di un deliberato nascondimento di un dato codificato, è un fatto che la lettura immediata della lettera ne risulti clamorosamente frustrata. L'intera struttura retorica del sonetto, rifiutandosi di strappare la maschera dal volto del *fair youth*, dissimula la maschera dell'inganno. E proprio l'identificazione del giovane amico, assieme a quella della *dark lady*, è uno degli interrogativi brucianti per quella critica che della biografia (ma a volte si tratta solo del buco della serratura) fa arte e professione. È evidente che la promessa di eternità fatta all'amico nasconde e svela l'intento della poesia di immortalare sé stessa, rendendo inoltre manifesto l'atteggiamento ironico del testo.

“Vita immortale” è quella del sonetto e, tutt'al più, se fortuna vorrà, quella del poeta che l'ha scritto. Il sonetto agisce così da specchio, invertendo nei fatti il suo intento apparente: il significato profondo contraddice quello superficiale. Mentre mostra di impegnarsi a favore della memoria del tu (di cui immortala l'*anonimato*), l'io lirico garantisce immortalità alla memoria della propria scrittura. E assiste in questa

lettura l'osservazione di quanto asimmetrico, e ingiusto, sia il rapporto fra io e tu: il tu non si decomporrà in una fossa comune; l'io non potrà attendersi dal tu versi immortali². L'io può solo "umilmente" dare; il tu può solo "nobilmente" ricevere. Giusto osservare allora quanto sia paradossale che il sonetto dichiari come garanzia per la memoria futura di sé il suo argomento (il giovane), piuttosto che il suo autore³ (il quale, presumibilmente, si aspetta l'ingiusto oblio della «common grave», che è una tomba *senza nome*).

È vero che «l'atto di nominare in poesia è una limitazione del significato, mentre il non nominare restituisce significato, e aumenta così la rappresentazione»⁴. A questo genere di silenzio l'io ha già fatto ricorso nel Sonetto 76:

Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth, and where they did proceed?⁵

riuscendo a parlare della propria poesia senza nulla rivelare di sé, e riferendosi al proprio nome solo per far notare l'aura di mistero in cui lo mantiene.

Paradossalmente, la promessa shakespeariana di *immortalità* per l'amico (*non nominandone il nome*) nasconde appena l'intento iperbolico (e ironico) di renderlo simile a Dio, mentre l'unica immortalità manifesta realizzata dal testo – visto che lo si continua a leggere, anche se non sempre *ad alta voce*⁶ – è la sua stessa divinizzazione. Dunque, la dichiarazione di *immortalità* rivela che il nome è un Nome, carico di implicite connotazioni divine, mentre *manifesta* (nella sua forma e non nel contenuto) il *segreto* relativo al nome stesso (del *fair youth* e di Dio). E da un nome che è *il Nome* non ci si poteva che aspettare che fosse segreto e ineffabile.

2. Burrow, *Complete Sonnets*, cit., p. 542.

3. Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 272.

4. H. Bloom, *The Breaking of Form*, in H. Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, Continuum, New York 1979, p. 11.

5. "Perché scrivo sempre solo una cosa, sempre la stessa, / e mantengo l'invenzione in veste già nota, / che ogni parola quasi dice il mio nome, / mostrando la sua origine, e da dove proviene?"

6. Wright, *Silent Speech*, cit., p. 144.

Sonetto 86

*Was it the proud full sail of his great verse,
Bound for the prize of (all too precious) you,
That did my ripe thoughts in my brain inbearn,
Making their tomb the womb wherein they grew?
Was it his spirit, by spirits taught to write,
Above a mortal pitch, that struck me dead?
No, neither he, nor his compeers by night
Giving him aid, my verse astonished.
He nor that affable familiar ghost
Which nightly gulls him with intelligence,
As victors of my silence cannot boast,
I was not sick of any fear from thence.
But when your countenance filled up his line,
Then lacked I matter, that enfeebled mine.*

Fu la vela gonfia e superba dei suoi alti versi,
diretti alla conquista di voi (troppo prezioso),
a serrarmi i pensieri maturi nel cervello,
rendendo tomba il grembo che li crebbe?

Fu il suo spirito, da spiriti istruito a scrivere,
sopra il mortal potere, a uccidermi di colpo?

No, non lui né i suoi compari di notte
col loro aiuto stordirono i miei versi.

Né lui né l'affabile spettro familiare
che la notte lo ingozza di soffiare
possono dire d'aver vinto il mio silenzio,
non mi ha impaurito niente di tutto ciò.

Ma quando il vostro volto ha riempito i suoi versi,
mi è mancata materia, questo ha infiacchito i miei.

Il Sonetto 86 è l'ultimo, e il più famoso, dei sonetti sul poeta rivale. Anche qui, nella fortunata impossibilità di stabilire, dopo infinite illazioni¹, chi sia il poeta che ha fatto breccia nel cuore del tu e che tanta gelosia suscita nell'io lirico, non rimane che leggere il sonetto per i sentimenti che ispira e per la forma poetica che essi producono.

Il sonetto si apre con forte impatto retorico, tutto giocato sull'uso del passato e della forma interrogativa; e non sembra trattarsi, qui, di un interrogativo retorico. È come se l'io, incredulo, si stesse interrogando, o cercasse di prepararsi a rispondere a chi, venuto a conoscenza della sua improvvisa incapacità di poetare, gli chiedesse da che cosa dipenda la crisi che l'ha colto (vv. 1-6). E l'io risponde con una strategia dilatoria che dapprima rifiuta la risposta che sembrerebbe più probabile (vv. 7-12) e poi, dopo averla tenuta in sospeso fino alla fine prendendo tempo per riflettere, risponde nel distico all'angoscia che lo ha colto. Il testo ottiene così, con massima tensione, il maggior effetto possibile, retorico, psicologico, emotivo.

Le tre quartine sono un serio panegirico sulle superiori qualità poetiche del poeta rivale, «uno dei tributi più ispirati, sottili e profondi di un poeta a un altro di tutta la letteratura»². Eppure, sono palesi le spie attraverso cui gli elogi per il valore letterario del poeta rivale dissimulano un intento denigratorio. Nelle tre quartine il tu appare appena citato al secondo verso, e i suoi pregi sono racchiusi tra parentesi – «(all too

1. I candidati al titolo di *poeta rivale* sono: Christopher Marlowe e George Chapman, per il riferimento al «full sail of his great verse»; George Chapman e Sir Walter Raleigh, per il richiamo alla corrente poetica della “School of Night” in «his compeers by night»; ancora Sir Walter Raleigh, per il riferimento alle scorrerie piratesche; e ancora Chapman, che tradusse l'*Iliade* e scrisse di essere stato sempre ispirato da Omero (Ingram, Redpath, *Sonnets*, cit., p. 198).

2. Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 155.

precious) you»³ –, come se si trattasse di un *aside* detto a voce bassa e con tono non del tutto convincente, visto che *all too precious* può anche significare “sin troppo prezioso”, come per chi si faccia desiderare oltre il dovuto. A parte il secondo verso, il resto delle tre quartine è tutto dedicato alla descrizione indiretta del poeta rivale.

I suoi versi sono «proud full»⁴, superbi (in ogni senso) e tuttavia anche rigonfi, «full», forse di retorica, proprio come le vele⁵ di un galeone gonfiate dal vento che le spinge verso la loro preda; l'immaginazione va ai galeoni pirata al servizio della regina Elisabetta. È stato dunque un atto di pirateria, si chiede l'io, a privarlo dell'ispirazione e a uccidere la sua vena poetica? Il poeta rivale è dunque un pirata, orgoglioso e pieno di tesori rubati, e la sua stessa creazione artistica è finalizzata soltanto alla conquista del tu. La sua non è arte vera, ma strumentale, che si rigonfia, si inorgogliesce, si presenta superba, al solo scopo di catturare la sua preda. Il resto ne consegue inevitabile, e non si riesce più a cancellare dalla mente lo screditamento retorico del testo ai danni del rivale e della sua arte, con l'esposizione dei suoi fini e della sua demagogia.

Vittime dell'avventuriera vela rigonfia sono stati i “pensieri maturi” dell'io, da quella rapinati all'apice della loro maturità; pensieri uccisi sul nascere. Le rime creano stretti collegamenti fra gli estremi della vitalità poetica e i soggetti del suo soffocamento (*verse/inbearn; tomb/womb*). Ma ogni medaglia ha il suo rovescio: la maturità annuncia l'avvicinarsi della fine ed è di per sé un segno di morte imminente. I pensieri “sepolti” nel suo stesso cervello sono allora solo un'anticipazione dei tempi, una fine che sarebbe arrivata in ogni caso, affrettata tuttavia dalla rapina subita; con l'aggravante, però, che «Making their tomb the womb wherein they grew» dichiara la consapevolezza nell'io che il suo cervello abbia svolto il ruolo di *madre assassina* nei riguardi dei pensieri, una vera crisi psicologica. La tragedia è tanto più percepibile per la quasi identità dei due termini «tomb» e «womb», che sottolinea il paradosso di un utero procreatore che diventa tomba. All'analogia fonica corrisponde un contrasto semantico estremo. Ma il vero assassino è il pirata nelle sue scorrerie, e infatti le vele rigonfie della sua poesia si riproducono nell'immagine rigonfia di quel ventre gravido, «womb», che ora è tomba dei pensieri dell'io⁶. Non vale più, qui, la convenzione poetica della nave come amante che si rifugia nel porto sicuro dell'amata⁷, la vela è quella dell'avventuriero che deruba e rapina l'amante del suo giusto diritto.

Nella seconda quartina, l'io, dopo aver istillato il dubbio sul merito del tu e dopo aver denunciato il rivale come pirata assassino, riprende la forma retorica dell'esordio (anafora di «Was it») e si pone un interrogativo ancor più offensivo per il rivale: forse l'immaginazione che gli ha permesso di conquistare a sé l'amore del giovane conteso

3. Secondo l'uso elisabettiano, la parentesi funge da trattini d'unione e fa dei tre termini un solo aggettivo (Melchiori, *Sonnets*, cit., p. 183). Ma nei *Sonetti* si trovano anche parentesi con funzione incidentale, conativa o di *aside* emotivo. Si vedano i sonetti 80 e 81.

4. *Full* è qui usato con valore enfatico, e rende superlativo l'aggettivo.

5. L'immagine del poeta marinaio e della poesia come vela risale a Marziale, *Epigrammi*, VIII.lxx (Booth, *Sonnets*, cit., p. 274).

6. Ivi, p. 288.

7. J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet*, Methuen, London 1956, p. 82.

non è tutta sua, ma gli deriva da spiriti che gli hanno insegnato a scrivere a vertici di bravura irraggiungibili per i mortali («Above a mortal pitch»). Dunque, ogni apprezzamento della sua poesia (che sua non è) è immeritato, come immeritata (e ingannevole) è la conquista della sua preda. E la sconfitta dell'io, la sua *morte*, è dovuta allora, sì, al suo intelletto («spirits») ma anche, ambigualmente, a spiriti malvagi. E non manca, visto che si accenna a spiriti aerei, un riferimento alla falconeria, all'altezza («pitch») nel cielo da cui il falco predatore si lancia per colpire la sua preda («struck me dead»). L'io si limita, per ora, a dare una prima risposta negativa ai quesiti sollevati, e, con l'occasione, porta un altro affondo insultante al rivale, messo ora in compagnia dei suoi «*compeers by night*», i *compari* che avrebbero potuto contribuire, forse anche grazie ad arti spiritiche, all'opera di *stordimento* dell'abilità poetica dell'io, che ne sarebbe rimasto «*astonished*», come *impietrito*⁸, e se ne ricava ancora una volta la suggestione di una pietra tombale. Ma non è stato così. Che la crisi sia tutta interna all'io è evidente nel rapporto di soppressione prodotto dal testo.

La terza quartina unisce in uno gli avversari delle due quartine precedenti, aggravando l'accusa al rivale di avere per sodale e sostenitore un «*affable familiar ghost*», uno «spirito amichevole e familiare» dotato di poteri soprannaturali che l'io, mortale com'è, non potrà mai possedere. Ed è così che l'io giustifica la propria sconfitta, mostrando di non saper accettare una sconfitta «umana», dovuta a errori o carenze proprie e della propria poesia, a illusioni sulla durata dell'amore o a mero tradimento. C'è una serie di immagini nel testo che si riuniscono attorno all'idea del riempimento. Se il cervello dell'io è diventato tomba riempiendosi dei suoi pensieri maturi, per contro lo spirito «rimpinza» di «intelligenza» (ma anche: «inganna con voci spionistiche» e abbindola di nascosto) il poeta rivale, nel buio della notte, forse *ogni* notte («*nightly*»), così come «*by night*» lui e i suoi *compari* avevano cercato di stordire i versi dell'io; *di notte*, magari nel corso di pratiche segrete, quando nessuno è testimone dell'innaturalità (e della disonestà) di ciò che sta accadendo, e del complotto ai danni dell'io. Ma anche se sono in due a scrivere, e malgrado il complotto soprannaturale ai suoi danni, non è questo che ha stordito l'io e ha zittito la sua penna. Non sono loro che hanno spaventato (come per il precedente tuono) l'io. Le immagini dei vincitori che non possono menar vanto della sconfitta poetica dell'io richiamano le imprese piratesche dei primi versi e le vele rigonfie di vanagloria, mentre «*sick*» fa pensare alla nausea per il mal di mare e «*fear*» alla paura di naufragi e di assalti corsari. Ma l'io non si arrende all'assalto e alla sconfitta; il suo silenzio, anziché prova di disfatta, è prova di superiorità: né il poeta rivale né lo spirito che lo assiste possono accampare meriti sul silenzio dell'io⁹; e il silenzio appare, allora, l'indice di superiorità artistica, morale, intellettuale, affettiva, in contrasto con il verso roboante del poeta rivale.

8. L'etimo è «colpito da tuono» = attonito, ma Shakespeare va a senso e nel poemetto *Lucrece* (v. 1730) scrive: «*Stone-still, astonished*».

9. Espressione molto commentata e oscura; «*familiar*» può essere una creatura diabolica, ma c'è una strana vicinanza con *affabulare* e con il latino *famulus* («servitore»), per una vaga impressione di chiacchiericcio e di servilismo.

10. E. Faas, *Shakespeare's Poetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 131.

Le immagini sin qui usate dall'io per descrivere la sua sconfitta sono state, nelle prime due quartine, immagini di morte: «my ripe thoughts in my brain *inbears*¹¹», «Making their *tomb* the womb wherein they grew», «struck me *dead*»; poi, all'ultimo verso della seconda quartina, la vittima diventa la poesia: «my verse astonished», aprendo la strada al «my silence» della terza quartina, che presume l'improduttività poetica ma anche un silenzio che deriva dallo stordimento e da un malessere («I was not *sick* of any fear») che, si comprende a posteriori, ha portato alla morte delle metafore precedenti. In questo percorso a ritroso, dalla morte alla «malattia», il testo sembra voler sciogliere i nodi metaforici, quasi a recuperare lo spazio della realtà, a scapito dello spazio «letterario». È così che il distico finale, inaspettatamente, riprende il dialogo con il tu che in effetti non aveva mai interrotto. E il tu ritorna a essere il destinatario palese delle rimostranze e delle frecciate dell'io, che ne mette in primo piano il *bel viso*, quell'aspetto che, venendo meno all'ispirazione dell'io, ha invece «riempito i versi» del poeta rivale («filled up his line»), e si è tentati di visualizzare il ritratto di un nobile volto («countenance»), mentre ricompaiono sullo sfondo le vele rigonfie dei galeoni pirata. Nella mente del lettore si congiungono i percorsi metaforici sin qui inseguiti dal sonetto. Contro tutti i riempimenti e rigonfiamenti (*full, gulls, filled up*) del rivale e della sua poesia, la realtà dell'io è di svuotamento e di sottrazione (*lacked, enfeebled*).

L'immagine della debolezza («enfeebled») ritorna all'ultimo verso a dichiarare la malattia d'amore, ma il collegamento diretto è alla *materia* dell'ispirazione che è venuta meno all'io; ed è la materia che segna il rapporto dell'io con il giovane amato, mentre sono lo *spirito* (ironicamente *geniale*) e gli spiriti (apparizioni, esseri soprannaturali) a sostenere il rapporto fra il tu e il poeta rivale. La poesia del poeta rivale è *gonfia d'aria* come le vele di una nave, e dipende da *spirits*, da un *ghost*, mentre il contenuto della poesia dell'io era *matter*, solido e concreto, così come il suo amore era reale e tangibile. Ora, quello del poeta rivale è forse un amore effimero e inconsistente come la materia di cui son fatti gli *spirits*.

Non a caso il distico riporta il testo alla sua natura terrena: «countenance», «matter», «enfeebled». Ciò che l'io non vuole ammettere, alla fine, è che la poesia del poeta rivale sia superiore alla sua: causa del suo silenzio è la mancanza di materia (il tu) e dell'ispirazione che dall'amore scaturiva. I suoi versi sono mancanti del contenuto che li sostanziava. E sembrerebbe assurdo che a sostanziare i versi dell'io sia l'aspetto, «countenance», del tu, cioè la sua bellezza esteriore. Del resto, il tu è il *fair youth*, il giovane *dal bell'aspetto*. E qui la forma diventa paradossalmente contenuto, *matter*, della poesia. Se non che *countenance* è anche il termine con cui la Bibbia (sia la Geneva Bible del 1560 che l'Authorized Version del 1611) indica il «favore» di Dio («May the Lord lift up His *countenance* upon thee, and give thee peace», Numeri 6, 26)¹², e allora la bellezza esteriore del *fair youth* appare anche come principio ispiratore e protettore dello spirito poetico, in mancanza del quale non è possibile fare poesia. Quanta ironia ci sia in questa visione sottesa della divinità del *fair youth* è destinato a rimanere oggetto di pura congettura.

11. Termine che sembra sia stato coniato da Shakespeare.

12. Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 283.

Anche in questo sonetto non mancano, abbastanza evidenti, allusioni erotiche¹³ sparse per il testo. Così, «proud» e «full» celano immagini di eccitazione maschile, oltretutto in una vela “gonfia” d’orgoglio; e «prize», in questo contesto, è il premio agognato. Altre allusioni si possono cogliere qua e là nel testo, ma chiare sopra le altre sono quelle dell’ultimo verso: «Then lacked I *matter*, that *enfeebled mine*», immagini che rafforzano la valenza del precedente «silence» come amore “indicibile”, *silent love*. Sono immagini erotiche sottese che non costituiscono un percorso metaforico continuo e compiuto, nel qual caso ci saremmo trovati di fronte a un sonetto erotico. Sono invece immagini che, con il loro doppio senso, presentano la gelosia dell’io per il tu come vera gelosia d’amore, e il poeta rivale come rivale anche in amore, e la sconfitta dell’io come sconfitta totale. A ben poco è servita tutta l’ironia che egli ha saputo scaricare sul suo antagonista, eppure di quella dovrà accontentarsi. Salvo rendersi conto, a fine lettura, della falsità relativa del suo ultimo verso, perché è stata proprio la *sottrazione* subita a dare all’io *materia* per la creazione poetica.

13. Booth, *Sonnets*, cit., pp. 290-1, 528.

Sonetto 87

*Farewell! thou art too dear for my possessing,
And like enough thou know'st thy estimate,
The Charter of thy worth gives thee releasing:
My bonds in thee are all determinate.
For how do I hold thee but by thy granting,
And for that riches where is my deserving?
The cause of this fair gift in me is wanting,
And so my patent back again is swerving.
Thyself thou gav'st, thy own worth then not
knowing,
Or me to whom thou gav'st it, else mistaking,
So thy great gift upon misprision growing,
Comes home again, on better judgement making.
Thus have I had thee as a dream doth flatter,
In sleep a King, but waking no such matter.*

Addio! Sei troppo caro pei miei mezzi,
e senza dubbio conosci il tuo valore,
la Patente del tuo merito ti dà risoluzione:
i miei contratti in te sono scaduti.
Ma come potrei tenerti se tu non lo concedi,
e per tanta ricchezza dov'è il merito mio?
In me non c'è motivo di un dono così bello,
così ritorna indietro di nuovo il mio diritto.
Tu stesso ti sei dato, ignaro dei tuoi pregi,
o ti sei dato a me sbagliando nel giudizio,
così il tuo dono grande, nato dal malinteso,
ritorna a casa sua, per giudizio rivisto.
Così ti ho avuto come illusione di un sogno:
in sonno un Re, ma da sveglia tutt'altro.

Ogni nuovo inizio shakespeariano nasconde un inganno. Complice inconsapevole di quest'inganno è l'atto di lettura che, come la musica e diversamente da un quadro o da una scultura, si sviluppa nel tempo e richiede che si colleghino i frammenti di testo, *il prima e il dopo*, con consequenzialità e coerenza. E il testo nel suo percorso, come la musica e diversamente da un quadro e da una scultura, può anche cambiare direzione, può pentirsi, può volgersi all'indietro e guardare con occhio diverso ciò che ha visto o pensato pochi istanti prima. È a questa mutabilità, a questo cambiamento di percorso, che il testo Shakespeariano dà vita; il testo non è la rappresentazione di un'idea, ma il suo prodursi in tutta la sua variabile espressione; è lo svolgersi mobile e instabile dei sentimenti che affiorano all'improvviso nell'animo umano e che si confrontano con altri sentimenti e con la razionalità della mente producendo sempre nuovi percorsi.

Le quartine del Sonetto 87 si presentano tutte come un percorso lineare e coerente in cui l'io riconosce le proprie carenze e la propria indegnità a conservare l'amore del tu, per concludersi con una semplice rivisitazione poetizzata e amara della sua sorte: possedere quell'amore è stato solo un sogno, e il risveglio ne ha mostrato la vanità. Ma forse non è solo questo il senso del sonetto, e una rilettura *in progress* mette in evidenza una retorica che sostanzia possibili significati divergenti, ma soprattutto intrecci e conflitti di moti dell'animo che dirigono il linguaggio ora in una direzione ora in un'altra, e talora in direzioni opposte allo stesso tempo. L'instabilità del linguaggio appare l'unica verità verificabile del testo.

L'addio definitivo che apre il sonetto sembra procedere da una rinuncia, forse sofferta, che riconosce nell'amato un bene "troppo prezioso" per essere posseduto dall'io. L'io si sminuisce e ammette la propria estrema indegnità a possedere tanta

fortuna, e si congeda dal tu con una sincera enfasi di dolore. Ma già al primo verso i conti non tornano: «too dear for my possessing» significa “troppo amato perché io ti possieda”, e suona come un paradosso, perché l’io sembra asserire: “ti amo troppo quindi devo lasciarti per sempre”. Quel che segue, poi, sembra dare una svolta al senso, costringendo a una rilettura fra il serio e l’ironico di quel «dear», in quanto l’io sembra imputare al tu una sin troppo evidente consapevolezza narcisistica del proprio valore “economico” («thou know’st thy estimate»), un’autostima vanitosa, calcata da un accenno di irrisione da parte dell’io attraverso un’enfasi relativizzante, «And like enough» (“assai probabilmente”). Ma l’ironia sembra anche derivare dall’allusione (fra il serio e il faceto, fra il letterale e il metaforico) a un rapporto carnale di carattere mercantile fra l’io e il tu, con un io che ha pagato, ma forse troppo poco per il valore di chi lo ha amato (o di ciò che ha ricevuto).

A dare al tu il diritto di liberarsi dell’io sembra essere poi il privilegio del suo *status* sociale («The Charter of thy worth»), il che aggiunge un’ulteriore causa dell’abbandono e un’aggravante. Il legame fra i due si sta spezzando, come fosse un impegno contrattuale, e la terminologia giuridica lascia intendere, da un lato, la forza del contratto stipulato, dall’altro, la non liceità, o quanto meno l’ingiustizia, di una risoluzione unilaterale. Che la base del diritto stia soltanto nel valore («worth») appare, sul piano *emotivo*, come un atto dubbiamente giusto o lecito; lo potrebbe essere sul piano *sociale*, quando i privilegi dell’aristocrazia elisabettiana non venivano messi minimamente in discussione. Ma qui a parlare sono le emozioni, l’irrazionale, affrancati dalla logica di schemi e leggi che reggono stato e società. Qui l’io si rivolge al tu con il *thou*, a indicare un intimo rapporto di confidenza, che non rispecchia affatto il rapporto fra livelli sociali diversi. L’estesa metafora giuridica, dunque, sembra voler evidenziare l’aspetto illecito della sua applicazione: nel campo degli affetti la legge generale dello stato e degli uomini non vale, invocarla appare ridicolo. E, comunque, c’è chiara contraddizione fra i vv. 1-2, in cui l’io sembra volersi liberare del tu (o liberarlo *generosamente*), e i vv. 3-4 in cui al tu viene riconosciuto il diritto di affrancarsi dal vincolo con l’io. Contraddizioni e ambiguità del testo trovano corrispondenza nel conflitto fra la posizione dell’io e quella implicita del tu, che l’io ben conosce e che con un po’ d’ironia riproduce, come se il tu fosse lì a rispondergli, a reagire ai suoi interrogativi (quel tu che probabilmente un giorno lo leggerà). In tal modo, il monologo fa proprio il pensiero del tu e gli dà espressione non attraverso la finzione di un dialogo, ma dando lui stesso voce alle argomentazioni che il tu potrebbe formulare.

Ma all’inizio della seconda quartina l’io ha un ripensamento, in un ultimo pietoso tentativo di recuperare il terreno perduto e di tentare una riconciliazione: «For how do I hold thee but by thy granting[?]»; più che una domanda in attesa di risposta sembra un’implorazione, una richiesta di concessione («granting») di una proroga del contratto d’amore. E, nel chiedersi quali siano i suoi meriti per poter godere di tanta ricchezza d’amore, l’io sembra attendersi la risposta pietosa del tu che gli dica “Ma certo che ti meriti il mio amore; i tuoi dubbi non hanno ragione di essere”. E si chiude, la seconda quartina, sull’immagine ormai pleonastica dell’amore del tu come dono gratuito e immeritato, un dono che non riceve compensazione; e, infatti, il motivo del dono «in me is wanting», riconosce l’io al tu. La *carenza* dell’io è dichiarata, e per questo il privilegio concesso all’io viene restituito al tu: «my patent back

again is swerving». Ma *swerve* è un atto di deviazione, di fuorviamento, e più che alla “licenza” ritirata all’io sembra riferito al tu e alla sua incostanza, e non suona affatto come un complimento.

Malgrado otto sorprendenti rime consecutive in *-ing* diano la sensazione che seconda e terza quartina costituiscano un *continuum* formale e logico, «swerving», la deviazione, dà effettivamente una *svolta* al testo, perché la terza quartina pone l’accento sull’errore del tu. E naturalmente è un errore provocato dalla sua eccessiva *generosità*: il tu, afferma l’io, si è donato con estrema leggerezza, perché non consapevole del proprio valore (ma questo contraddice in maniera inconciliabile il secondo verso del sonetto: «And like enough thou know’st thy estimate»), oppure (concede il testo ritornando sui propri passi) si è donato perché, pur consapevole del proprio valore, forse non si è reso conto della nullità dell’io a cui si stava donando. Nel porre la possibilità dell’errore di valutazione («mistaking»), il testo sta effettivamente ipotizzando possibilità e posizioni diverse, come se cercasse di interpretare anche l’idea dell’altro. Il testo sta *teorizzando un errore di decodifica*, e forse sta esprimendo metalinguisticamente la sua stessa difficoltà a farsi leggere. Ma tutto il discorso dell’io prende la strada del malinteso. Il dono del tu, fatto sulla base di un errore di giudizio («misprision»), «Comes home again», ossia si revoca, si smentisce e ritorna all’origine, dopo aver rivisto la propria valutazione («on better judgement making»). E ci si chiede se si tratti di un *giudizio* giusto, questa volta, o se l’ironia dell’io non stia forse colpendo ancora una volta l’*incapacità di giudizio* del tu che sta rinunciando all’amore dell’io sulla base di un «better judgement», che è un altro caso di *misprision* nella sua accezione di “sottovalutazione” e “disprezzo”¹.

Dopo tanta disponibilità a comprendere l’abbandono del tu e i suoi ripensamenti, e dopo tanti ambigui complimenti nei suoi riguardi, nel distico l’io trae le sue conclusioni. Sin qui tutte le osservazioni sono state svolte al presente, servendosi fra l’altro di ben dieci forme in *-ing* in posizione di altrettante rime, troppe per un sonetto solo, se non fossero lì a significare qualche cosa. Soltanto l’atto del dono è, comprensibilmente, svolto al passato («gav’st»), mentre ogni altro atto è visto con la sofferenza del presente progressivo, azioni altalenanti sempre in corso, come i sentimenti che si alternano nel rapporto d’amore. E le dieci forme rimanti in *-ing* (anche là dove si tratta di gerundi sostantivati) sembrano enfatizzare la sofferenza di questo andirivieni incessante di sentimenti e di emozioni, segnati da ripetute metafore di inversione («back again is swerving», «Comes home again», «but waking...»). All’ultimo verso, poi, *king* e *waking* riprendono il gioco fonico e lo fanno diventare un enigmatico bisticcio². Ma si nota anche, sul piano metrico, che su quattordici versi ben dodici hanno *feminine endings*³ (che conferiscono una cadenza più lenta – forse meditativa? – al ritmo del sonetto); inoltre, dodici versi (a eccezione dei vv. 12-13) hanno senso compiuto in sé, dando l’impressione di un percorso logico semplice, quasi inge-

1. Con queste accezioni compare in *All’s Well That Ends Well*, II.iii.153 (Schmidt, *Lexicon*, cit., p. 728).

2. Duncan-Jones propone un gioco su *ingle*, un giovane favorito, un catamita (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 284).

3. Si ricordi il “femminile” Sonetto 20, tutto costruito con *feminine endings*.

nuo. Nessun enjambement interviene a rendere più complesso il filo del discorso. Una semplicità metrica e logica che sembra fatta apposta per trarre in inganno.

A porre fine alle elucubrazioni dell'io e all'illusione del presente è il distico, con un definitivo cedimento alla realtà del tempo passato, «Thus have I had thee». Tutto è finito: non c'è più speranza di ripensamento da parte del tu, e l'io si persuade finalmente che il possedere il tu è stato solo un sogno, e come un sogno ha dispensato lusinghe e illusioni («flatter») di cui il risveglio alla realtà ha mostrato l'inganno. L'io, che nel sogno si sentiva un re, al risveglio si ritrova privo del suo tesoro. La lusinga, allora, è l'inganno perpetrato dal tu, amato impostore, o l'illusione coltivata da un io che si riconosce ingenuo. Ma anche qui è dissimulato un possibile altro senso che, ancora una volta, non è proprio un complimento per il tu: «nel mio sogno *tu* sembravi un re, ma da sveglio mi sono accorto che *non eri* affatto tale». E con la discesa nel prosaico «no such matter» si *concretizza* la definitiva e irreparabile caduta del tu⁴. Il sogno segna, nell'ambiguità dei significati, il comune inganno di cui sia io che tu sono rimasti vittime.

Come si è detto, il sonetto è modellato su una metafora economica di possesso (*possessing, riches, gift, have I had thee*) che si intreccia a una metafora peritale (*estimate, worth, misprision, judgement*), passando poi per una metafora estesa di carattere giuridico-commerciale (*estimate, charter, releasing, bonds, determinate, granting, patent, judgement*) che sembra ridurre l'amore a una pura transazione regolamentata da documenti notarili⁵. Ma non si può sottovalutare anche il filo linguistico (ironico o meno) della conoscenza e del malinteso («thou knowst», «not knowing», «mistaking», «misprision», «better judgement»). Nella prospettiva del neostoricismo si potrebbe dire che, nel linguaggio figurato economico, si sentono i germi dell'ideologia protocapitalistica, e qualcosa di vero ci sarebbe; ma, con lo sguardo alla psicologia dell'animo umano, si può affermare che, sottotraccia, l'ironia dell'io sta delineando nell'amato un atteggiamento materiale e anaffettivo. Appropriatamente, in questo contesto, il *dear* iniziale segna l'ambiguo fraintendimento (*misprision*) fra il campo dei sentimenti e quello dell'economia. Un «commento non-petrarchesco sulla bassezza dell'amante petrarchesco»⁶.

Il sonetto è, comunque, anche un testo di segni algebrici: «tu sei tutto *più* e io sono tutto *meno*; tu hai valore aggiunto e ti sei dato a me (togliendo a te stesso) e io devo fare a meno di te perché non ti merito, mi manca valore e mi manca merito. Così, il diritto di proprietà si allontana da me e torna a te. Tu quindi avrai tutto te stesso, e io rimarrò senza nulla, visto che io stesso, essendo privo di valore, sono nulla». Lo stesso sogno finale, che sembrava aver donato all'io tutta la ricchezza e lo *status* di un re, è seguito da un risveglio che dichiara la realtà «no such matter», ossia la sottrazione di ogni *sostanza*⁷.

Anche in questo sonetto non sfuggono gli accenni erotici che evocano sottotesto la fisicità del rapporto che sembra aver legato l'io e il tu: «thou art too dear for my

4. Krieger, *Window*, cit., p. 137.

5. Evans, *Sonnets*, cit., p. 195.

6. Krieger, *Window*, cit., p. 133.

7. Il verso può riferirsi sia all'io che al tu (Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 156).

possessing», quasi un'offesa per un prezzo troppo caro richiesto dall'amato per un rapporto carnale; «how do I hold thee but by thy granting»; «this fair gift in me»; «Thyself thou gav'st»; «thy great gift upon misprision growing»; «Comes home again», per un declino post-amplesso; «have I had thee», per una conferma di amore consumato; infine, la negazione dell'atto e della *sostanza* erotica: «no such matter»⁸. Tutte con immagini con forte carica di carnalità.

Il complesso intreccio di fila metaforiche che sostanziano il testo non riescono, tuttavia, a mimetizzare del tutto il sorriso impertinente dell'io che ritma sottotesto il sonetto con il tema della conoscenza e dell'errore, del malinteso e del misconoscimento. Il lettore rimane preso nella rete dell'ironia, padrone di troppi significati, quando sarebbe ben contento di poterne afferrare uno solo, chiaro e trasparente. Oltre all'errata considerazione (quale?) dell'io da parte del tu, dunque, *misprision* è allora, innanzitutto, il rischio dell'interpretazione errata del testo da parte del fruitore e, in secondo luogo, il rischio più generale di pensare che, di questo testo, sia possibile una decodifica univoca. Da un testo che non concede nessun dettaglio non ci si può aspettare più di così. E non ci si può aspettare più di così da un io che propone lui stesso uno spettro di possibilità interpretative nell'impresa per niente facile di decodificare la propria realtà, proponendosi in tal modo come primo critico del suo testo.

8. Per le immagini erotiche, vedi Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 46.

Sonetto 89

*Say that thou didst forsake me for some fault,
And I will comment upon that offence,
Speak of my lameness, and I straight will halt:
Against thy reasons making no defence.
Thou canst not (love) disgrace me half so ill,
To set a form upon desired change,
As I'll myself disgrace, knowing thy will,
I will acquaintance strangle and look strange:
Be absent from thy walks and in my tongue,
Thy sweet beloved name no more shall dwell,
Lest I (too much profane) should do it wrong:
And haply of our old acquaintance tell.
For thee, against myself I'll vow debate,
For I must ne'er love him whom thou dost hate.*

Di' che per qualche colpa mi hai lasciato,
e quell'insulto io lo commenterò;
di' che son storpio, e io lì per lì zoppicherò,
senza opporre difesa ai tuoi motivi.
Tu non puoi denigrarmi (amor) metà,
per dar forma a ciò che vuoi cambiare,
di quanto io mi denigri, sapendo quel che vuoi;
stranglerò l'amicizia e estraneo apparirò,
eluderò i tuoi passi e sulla lingua mia
non più si attarderà il tuo amato nome,
così che (indegno) non possa fargli torto,
e il nostro antico affetto magari non racconti.
Per te, contro di me giuro dissidio,
perché mai potrò amar chi tanto odi.

In questo sonetto quasi privo d'ironia e di controsensi, la remissività dell'io raggiunge vette di straziante abnegazione. L'io si sacrifica in ossequio a un tu che, si evince, ha voluto o potrebbe volere il distacco, e l'io lo asseconda riconoscendo le sue ragioni. Il monologo dell'io presume la presenza (o la lettura) tacita di un tu in ascolto, il cui silenzio (poeticamente dovuto) è però la condanna dell'io, il quale vorrebbe sentirsi contraddire e assolvere; e invece l'io si autocondanna, e nella condanna si mortifica, come a espiare errori e colpe che il testo, discreto e pudico, non rivela. E se il silenzio del tu è la condanna dell'io, il silenzio dell'io sulle colpe misteriose che arrendevolmente riconosce rende sospetta la sua ammissione di colpa, e ancor più straziante il cedimento con cui l'io annulla la propria personalità dandosi in balia al tu.

Le tre quartine vanno tutte nella stessa direzione: l'io ammette la propria responsabilità e si dichiara disposto ad assumersi, contro sé stesso, il ruolo di accusatore e testimone a carico. Ma il sospetto che l'io possa essere innocente, e il tu colpevole di indifferenza, sorge già al primo verso, «*Say that thou did forsake me for some fault*», che sembra chiedere un motivo qualsiasi, un qualsiasi “crimine”, per poter giustificare a sé stesso e capire l'abbandono che ha subito, o che presume imminente (“Supponi che...”). È la disperata necessità, da parte di chi ama, di razionalizzare i perché irrazionali che portano alle svolte improvvise di una storia d'amore che finisce. L'io cerca di mantenere disperatamente aperto il contatto, con quel fatico «*Say*» d'apertura, che sembra richiedere una voce, *quella* voce che ora dolorosamente non sente più. “Di' qualcosa, di' qualsiasi cosa”, sembra dire l'io, “purché io ti senta ancora presente”. Disposto anche ad aggiungere e a spiegare le colpe addebitategli dal tu, pur di sentirlo ancora vicino. Disposto addirittura a dar vita ad addebiti inconsistenti, pur di mantenere un rapporto qualsiasi con il tu, pur di poter continuare a scrivergli anche un solo sonetto che lui potrà leggere. «*Speak of my lame-*

ness»¹, insiste l'io, chiedendo ancora un suono di voce, disposto anche a farsi storpio, se il tu lo accusasse di zoppicare, pur di non contraddire l'amato, pur di non smentirlo. Ma *halt* è anche il fermarsi, forse anche riferito allo smettere di parlare, ma l'io non tace. E non tenta una difesa di sé, l'io, per non contraddire il tu, pur di poter continuare a sperare di sentire la sua voce. Davanti al tribunale dei sentimenti, l'io non oppone resistenza e, «Against thy reasons», rinuncia a perorare la propria causa.

Nella seconda quartina, l'io continua il suo percorso autodegradante, e quasi sfida il tu a disonorarlo, a screditarlo, se vuole accampare ragioni per motivare il proprio desiderio di cambiare, e l'io garantisce che, in tal caso, sarà lui stesso a disonorare e screditare sé stesso, sapendo interpretare bene il pensiero del tu. E “stranglerà la conoscenza” fra di loro fingendo indifferenza, apparendo “estraneo”, «strange». La quartina è tutta giocata sull'immagine della grazia esteriore e della conoscenza/riconoscimento; «disgrace» è, oltre al “disonore”, lo sfiguramento (e rinvia all'immagine dello zoppo), e lo stesso «ill», “a torto” – oltre a dare il senso della malattia –, unito a *grace* (*ill grace*) veicola il senso di “apparenza indecorosa”; l'accento estetico è ripreso da «set a form» (che è probabile allusione alla volontà del tu di rivestire di belle giustificazioni il desiderio di cambiamento) e ancora da «disgrace» del verso successivo; poi, l'accento torna sull'apparenza esteriore con «look strange», che sembra visualizzare lo *strano* contorcimento di un uomo strangolato, ma anche (considerando *look* nell'accezione di “guardare”) lo sguardo di un guercio, o di un eccentrico dissennato. Questo filo continuo di attenzione metaforica all'esteriorità deformata sembra imputare la colpa della crisi allo sfiguramento estetico dell'io e, d'altro canto, si coniuga nei versi con una serie di immagini di amore e desiderio: «Thou canst not (love)» – che nella sua enunciazione orale, “tu non sai amare”, sembra voler trovare nella freddezza del tu la spiegazione all'abbandono subito dall'io; «desired change», che è il “cambiamento desiderato”, ma anche il *cambiamento dell'oggetto del desiderio*, o, ancora, il desiderio di un cambiamento nell'io; mentre «knowing thy will» (che si lega benissimo sia a ciò che precede che a ciò che segue) è la conoscenza di ciò che il tu desidera, ma anche la conoscenza del desiderio carnale del tu, e, ancora, la conoscenza della sua sessualità². E si noti il gioco *thy will/I will*, che sembra dire al tu “sono io il tuo Will” (sia nel senso di “William” che in quello di “sesso”); «acquaintance», poi, riprende l'immagine della conoscenza (anche carnale)³ che l'io consente a “strangolare”. L'idea è sì quella di annullare, negare la conoscenza, ma è riproposta un'immagine di contorcimento, di storpiamento, che ricorda lo zoppo del v. 3, e lo strangolamento, che allittera con l'estraneità (*strangle/strange*), è il soffocamento del rapporto e della voce stessa dell'io, che sta parlando senza ricevere risposta.

1. La critica biografica evince, da questo, che Shakespeare fosse zoppo; ma il testo, «and I straight will halt», sembra dire “per farti contento zoppicherò (anche se di mio non zoppico)” ed è coerente con il senso del sonetto. Inoltre, *straight* significa anche “diritto”, quindi, “e io, che cammino diritto, zoppicherò”. *Lameness* potrebbe riferirsi anche a un generico difetto, o a una versificazione imperfetta (Booth, *Sonnets*, cit., p. 293). Una possibile allusione allo “zoppicare” dell'io la si trova anche nel Sonetto 37: «So I, made lame by fortune's dearest spite».

2. Il Sonetto 135 mostra oltre ogni dubbio il senso erotico di *will*, dietro cui si nasconde William (Shakespeare), ma anche il riferimento all'organo sia maschile che femminile.

3. L'implicazione sessuale di *quaint* per “organo sessuale femminile” è presente anche al Sonetto 20.

E, infatti, al primo verso della quartina successiva, l'io riprende l'immagine dell'assenza del tu (come se lo avesse soppresso per strangolamento) e, insieme, quella della propria lingua (che sta parlando e che lui promette di far star zitta). Il testo introduce, tuttavia, la presenza fisica del tu (*in absentia*) con l'immagine della passeggiata nei luoghi di sua frequentazione. Al silenzio imperturbabile del tu, l'io combina la promessa del silenzio. Ed è anche questo un modo accattivante di assecondarlo. Sarà il nome del tu, in particolare, che l'io non pronuncerà più, per non dissaccarlo, e per non rischiare di rivelare la loro vecchia "conoscenza". Poi, finalmente, questo io «(too much profane)» socchiude la porta all'ironia, anche se proteggendola alla percezione con la parentesi. Dopo tanta condiscendenza e autodenigrazione, l'io si risolle-va per un attimo e, degradandosi iperbolicamente a una bassezza inenarrabile (e non narrata), si esclude anche dal "tempio", dichiarandosi "profano"⁴, elevando così il tu, per implicito contrasto, all'iperbole della divinità. Si capisce allora perché, nel verso precedente, l'io prometteva di *non pronunciare più il nome* del tu, di non farlo più "dimorare sulla mia lingua" (e se ne coglie ancora una volta fra le righe la celata lettura erotica): il nome del tu sacralizzato *nel silenzio* come il Nome di Dio, impronunciabile, soprattutto da parte di chi, come l'io, se ne dichiara indegno.

Ma l'intento del silenzio, annunciato in tutta la terza quartina, viene smentito in apertura di distico, dove l'io giura invece di essere pronto a discutere e a litigare anche con sé stesso, perché non potrà mai amare sé, se il tu (che lui tanto ama) lo odia e lo disprezza⁵. L'operazione retorica, sublime e subliminale, che l'io è riuscito a svolgere nel corso del sonetto (sfuggita, sembra, alla critica) è il ribaltamento delle premesse di un testo che si apre con l'affermazione dell'abbandono dell'io da parte del tu. All'ultimo verso, l'io riesce a congiungersi al tu in qualcosa di paradossale: il comune disprezzo per sé stesso, e ciò anche a costo di separarsi da sé, anche a costo di attuare anche da sé lo straniamento già promesso dal sottotesto di «look strange», mentre assicurava il distanziamento dal tu. Strategia schizofrenica, si potrebbe affermare, che consente all'io di trovarsi esattamente dove egli vuole essere: accanto al tu, foss'anche soltanto grazie alla retorica.

E, insieme, con un paradosso inavvertito, il silenzio dell'io, promesso e realizzato appieno, è riuscito non solo a tacere il nome dell'amico, ma soprattutto a tacere il proprio rimprovero per il *crimine* del tradimento che il tu ha probabilmente portato a compimento ai suoi danni.

4. Dal latino *profanus* (*pro* + *fanum*) = "davanti al tempio".

5. C'è un'eco del petrarchesco «et ò in odio me stesso, et amo altrui» (*Rime*, CXXXIV, "Pace non trovo, et non ò da far guerra") che, nella *Tottel's Miscellany*, Wyatt traduce: «I love another, and thus I hate myself».

Sonetto 94

*They that have power to hurt, and will do none,
That do not do the thing, they most do show,
Who moving others, are themselves as stone,
Unmoved, cold, and to temptation slow:
They rightly do inherit heaven's graces,
And husband nature's riches from expense,
They are the Lords and owners of their faces,
Others, but stewards of their excellence:
The summer's flower is to the summer sweet,
Though to itself, it only live and die,
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
For sweetest things turn sourest by their deeds,
Lilies that fester, smell far worse than weeds.*

Quei che han poter di far male e non lo fanno,
e che non fanno ciò di cui più fan mostra,
e muovon gli altri ed essi son di pietra,
freddi, immobili, e lenti a tentazione:
son giusti eredi delle grazie celesti,
e guardano da sprechi i beni di natura,
sono Signori e padroni dei loro volti,
e gli altri, al servizio della loro eccellenza:
il fior d'estate per l'estate è profumo,
anche se, in sé, soltanto vive e muore,
ma se quel fiore incontra basso contagio,
l'erbaccia più bassa irraggia assai più onore:
perché le cose più dolci si guastano in azione,
gigli marci han più fetor che le erbacce.

Il Sonetto 94 è uno dei sonetti che ha suscitato maggiore dibattito fra i critici. Si organizza su una struttura petrarchesca di ottava + sestina, ma a fare la differenza, sul piano logico, è il distico, con la sua funzione epifanica. Il sonetto esibisce al meglio la versatilità del testo attraverso significati che sembrano cambiare con il mutare di un umore: è un'instabilità della coerenza testuale che appare, nella lettura *in progress*, come contraddittorietà, e mostra invece, assieme all'ironia che è disposizione dell'animo, un percorso psicologico ed emotivo che vacilla fra modi diversi di vivere il rapporto con l'altro e con la vita. Ne derivano valutazioni e giudizi che convivono nella divisione e nel contrasto, a rischio di apparire inconciliabili. Salvo un intervento *in extremis* del distico, che dispensa condanna o salvezza con i suoi (spesso ironici) miracoli di sintesi.

La struttura del sonetto è ben particolare. Le prime due quartine introducono il tema dell'uso del potere, mentre la terza aggiunge un ulteriore commento a quanto il testo ha già affermato, con una *lettura letteraria* che sembra essere la rilettura delle prime due quartine, ma in chiave metaforica, in vista della chiusa finale che continua a perseguire coerente la stessa linea, ma aggiungendo una rivelazione di carattere universale¹.

Io e tu sono scomparsi dal testo, che svolge una serie di considerazioni nella prospettiva di un'esperienza matura, come di un saggio che si esprima impersonalmente per verità assolute, per massime proverbiali. E disorienta, nello sviluppo del testo, l'apparente incoerenza di ciò che esso sostiene; ne risulta un'insormontabile difficoltà a ricostruire, dal contenuto, una possibile "storia", o, quanto meno, una

1. Rimane mirabile l'analisi del sonetto fatta da G. Melchiori, *L'uomo e il potere*, Einaudi, Torino 1973, pp. 43-79.

“verità” coerente. L’idea offerta dai primi due versi sembra avviarsi su uno spunto dall’*Arcadia* di Sir Philip Sidney, in cui si afferma che quanto più un uomo ha potere di nuocere tanto più è lodevole se si trattiene dal farlo², e richiama l’idea rinascimentale di *sprezzatura*, l’atteggiamento che il cavaliere cortese acquisisce perfezionandosi nel controllo studiato di sé e dei propri impulsi, differenziandosi così dal guerriero medievale, cresciuto nella violenza degli istinti³. Ed è questa l’immagine su cui si apre il sonetto: persone che pur godendo del “potere” di far qualcosa si astengono dall’agire; eppure sono persone che lo “ostentano” il loro potere, non cercano di nascondarlo, forse perché non c’è nulla da vergognarsi ad averlo. Un potere che appare estetizzato, narcisisticamente esibito. Se il mostrare il potere senza usarlo sia ritenuta dal testo una colpa, una debolezza o, al contrario, un merito non è chiaro. Ciò che queste persone “di potere” *non fanno* può essere il non infliggere dolore potendolo infliggere o, al contrario, il non far dono d’amore potendolo fare. Il testo si fonda così su una base di estrema ambiguità e costruisce un’immagine ambigua del «They» che è la sostanza stessa del sonetto.

Ciò nonostante, «They that have power», che potrebbero anche essere persone capaci di avere influenza su chi da loro sentimentalmente dipende, appaiono, in questi primi due versi, dotati di animo forte, ma generoso: sanno limitarsi, sanno controllare l’uso delle loro facoltà, sanno governare le loro emozioni e trattenere i loro istinti⁴. Il dubbio giunge al terzo verso, quando queste stesse persone vengono descritte capaci di muovere gli altri rimanendo come pietre: motori immoti, inattivi, distanti e “divini”, che trasmettono la loro energia sul mondo per farlo muovere. Una descrizione che lascia interdetti perché può suggerire una lettura positiva (persone dotate della stoffa del capo, che sanno far agire gli altri, rimanendo esse stesse salde e ferme) o una lettura negativa (persone che muovono – e “commuovono” – i sentimenti altrui, pur rimanendo fredde e indifferenti a quegli stessi sentimenti)⁵. Il quarto verso, poi, sembra confermare la lettura negativa, perché l’immagine ambigua di «stone», che ispira idee contrapposte di fissità, immobilità, saldezza, durezza, freddezza, viene meglio definita e disambiguata dal senso di immobilità e di durezza dei sentimenti («Unmoved») (“immobili”, “che non si lasciano commuovere”), confermando l’impressione precedente di freddezza («cold») e, successivamente, di resistenza alle “tentazioni”. Un’altra immagine di apollinea fissità di un oggetto d’arte. Dunque

2. Citato da Melchiori, *Sonnets*, cit., p. 194 (P. Sidney, *Arcadia*, II.15: «but the more power he hath to hurte, the more admirable is his praise, that he wil not hurt»).

3. P. Innes, *Shakespeare and the English Renaissance Sonnet. Verse of Feigning Love*, Macmillan, London 1997, pp. 1-4.

4. Ne fa una lettura ironica E. Hubler, *The Sense of Shakespeare’s Sonnets*, Princeton University Press, Princeton 1952, p. 103; e così Empson, che vi vede alluso lo spirito machiavellico (W. Empson, *They That Have Power*, 1935, in Id., *Some Versions of Pastoral*, Chatto & Windus, London 1979, pp. 89-115); rifiuta invece lo spirito “moderno” e lo legge come incarnazione del “feticcio rinascimentale del controllo” (come fosse un caso di *sprezzatura*) M. Schoenfeldt, *The Matter of Inwardness: Shakespeare’s Sonnets* (2000), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 312-3.

5. Melchiori, sulla scorta di *Edward III*, legge così il primo verso del sonetto: “colui che ha il potere di far male / e non fa male / ha il potere di costringere altri ad agire (male)” (Melchiori, *L’uomo e il potere*, cit., pp. 57, 65).

la quartina produce la sensazione di un palleggio, come a voler mostrare, nel bene e nel male, la forza di chi sa usare il “potere”, e a una prima impressione positiva ne segue una negativa. Se non fosse che «to temptation slow», inserito nella serie di giudizi negativi, potrebbe benissimo essere una virtù, e quindi anche «Unmoved, cold» dovrebbero essere letti come qualità positive e non come difetti: si è tentati di pensare che la loro positività stia nel saper *non cedere* facilmente alle passioni travolgenti. (Eppure la resistenza alle tentazioni suona come incapacità a godere dei piaceri della vita!)

Dopo i quattro versi di inciso della prima quartina, la seconda, finalmente, consegna il pensiero principale, ponendo fine a un’insostenibile sospensione (della grammatica, della logica, e del giudizio che si vorrebbe dare su ciò che il testo afferma). Coloro che hanno questo ambiguo potere, dunque, «They rightly do inherit heaven’s graces». Addirittura un’eredità dal cielo, un’eredità divina, che rende indiscutibile il merito del ricevente; «graces» insinua l’idea che il testo si possa riferire a “Sua Grazia”, un nobile, se non addirittura una figura regale⁶, e «rightly» commenta da solo quanto sia “appropriata”, “giusta” e meritata questa eredità, ricevuta appunto *per diritto ereditario*. Ma proprio in questo *rightly* si profila una contraddizione, perché la grazia o la si conquista per i meriti o la si riceve per diritto ereditario; a meno che il testo non voglia far coincidere la grazia dell’eredità con il merito. La lettura, tuttavia, rimane legata a quanto di negativo ha *ereditato* dai versi precedenti, e non si libera dalle idee di *immobilità, freddezza, lentezza*, non conciliabili con questa “elezione della grazia”. Il fatto, poi, che le persone in questione sappiano amministrare ciò che la natura ha donato sottraendolo a «expense» sembra una dichiarazione di temperanza e morigeratezza che rinvia al pensiero morale platonico; «nature’s riches» potrebbe riferirsi ai prodotti della terra, ma anche a ciò che la natura ha messo a disposizione del “marito” in relazione alle grazie di una moglie; moderazione nella pratica dei sensi, dunque, ed «expense» sarebbe allora lo “spreco”, più che la spesa. Ma forse il loro amministrare è una esagerata morigeratezza, e così la positività del possedere si trasforma nella negatività del non saper donare e condividere. Si continua a percorrere la quartina con il sospetto di non essere sulla strada giusta per la comprensione del pensiero sviluppato dal testo. Che poi «They that have power» siano, come dice il v. 7, «the Lords and owners of their faces», padroni delle loro “espressioni” (forse), pone ancora l’accento sull’esteriorità del loro atteggiamento e sulla loro autosufficienza⁷. E, in ogni caso, sembra un’affermazione così vera e adattabile a chiunque da apparire lapalissiana, forse una canzonatura utile solo a introdurre il pensiero successivo, per il quale tutti gli altri⁸ altro non possono essere che «stewards», “custodi” al servizio di tali signori e della loro «excellence»⁹. L’ossequio eccessivo del testo (*rightly, Lords, excellence*) rafforza il sospetto. Oltretutto, dalla generalità della prima quartina che delineava un carattere, ci si sente trasportati dal testo in un ambiente sociale più definito, aristocratico, magari di *landed gentry*, nobilotti di campagna, possidenti consa-

6. Booth annota che il plurale *graces* non ha applicazione religiosa (Booth, *Sonnets*, cit., p. 306).

7. Knights lo trova “comico con discrezione” (Knights, *Sonnets*, cit., p. 186).

8. Ma «Others» potrebbe anche essere riferito a “potenti” di minor valore.

9. *Excellence* richiama il vocativo “Their Excellencies”, per riferirsi a persone di alto rango (Empson, *They That Have Power*, cit., p. 93).

pevoli del proprio *status* sociale. Sono coloro che hanno (difficile scordarlo) «power to hurt» e, detta così, ora, suona davvero male. Eppure, contestare questo «power» sembra essere un atto di ribellione contro il potere e l'ordine sociale costituiti. Sostenere, a questo punto, che il testo presenta un'opposizione critica fra apparenza e realtà¹⁰ è una semplificazione della sua difficoltà irrisolvibile.

Con la sestina il discorso sembra avviare un altro argomento. Cambia il campo semantico della metafora riprendendo l'immagine di «nature's riches», e analoga è la forma di genitivo sassone che apre il primo verso: «summer's flower». Ma, inevitabilmente, «flower» riecheggia con una rima piena il «power» del primo verso. Il fiore dell'estate è anch'esso una realtà estetica, ma è generoso e profuma “per l'estate”, non si limita a profumare per sé stesso, esso è «sweet» *benché*, dice il testo, “di per sé¹¹, si limiti a vivere e a morire” (e forse intende anche che morirà solo, senza procreare¹²). Il fiore vive di vita propria, distaccato dagli altri, non ha rapporto di interazione e, ciò nonostante, non è del tutto egoista e autoriflessivo, anche se quel che dà (il suo profumo) lo dà passivamente, malgrado sé stesso. Doloroso quel “*benché*”, che sottolinea l'incapacità del fiore di trarre alcun vantaggio dal proprio vivere e dal proprio profumare. Dunque si ripresenta il quadro delle “eccellenze” e del loro destino. E, ancora una volta, a mettere in pericolo il profumo del fiore è la «base infection», una contaminazione “bassa/meschina”¹³ che ricorda gli «stewards» di basso rango, e che contrasta con il potere, con i «Lords and owners», e con «excellence». Profonda ironia scaturisce dalla possibilità che questa immagine infestante di contagio possa essere riferita allo stesso io lirico implicito, in un atto di automortificazione e misconoscimento di sé di fronte alla superiorità (ironica) del tu implicito¹⁴. Dunque, il fiore che si imbatte nella bassezza si abbassa anch'esso e cadrà, nella stima del mondo¹⁵, al di sotto dell'erba più miserabile («basest weed»). E «weed», nella sua accezione di “veste”¹⁶, richiama «They that have power». Sia «outbraves» (“supera in splendore/ardimento”; ma anche “supera per belle vesti”) che «dignity» si collegano ancora (anche attraverso l'eco di *dignitary*, “dignitario di corte”) all'“eccellenza” dei «Lords», che rimane un punto di riferimento stabile per tutto il testo, creando l'impressione che il sonetto sia un commento sul rapporto fra un personaggio di estrazione popolare e un membro dell'aristocrazia. L'*eccellenza*, tuttavia, rimane segnata dalla degenerazione degli ultimi versi, che attraverso «base infection», «sourest», «fester», «smell far worse», trasformano rispettivamente «flower», «sweetest things» e «Lilies» in «basest weeds».

10. Landry, *Interpretations*, cit., p. 20.

11. Forse anche “a proprio vantaggio”.

12. Si ricolleggerebbe per contrasto al tema della sterilità e della procreazione dei primi diciassette sonetti.

13. Forse anche con riferimento a una malattia venerea.

14. Empson, *They That Have Power*, cit., pp. 105-6.

15. Serpieri sottolinea l'opposizione neoplatonica fra sostanza e ombra. L'apparenza («show») dei signori che mostrano la loro sostanza corrompendosi nell'azione è l'apparente bellezza del fiore la cui sostanza è nel profumo e che si rovina nel contatto con «base infection» (Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., pp. 631-2).

16. Al Sonetto 2: «a tottered weed».

Ed è qui che con chiusura proverbiale il testo afferma la sua verità, una verità a cui è giunto non senza un conflitto interiore, durante un dibattito con sé stesso che l'ambivalenza delle metafore ha dimostrato sofferto e incerto. Il distico riprende con «sweetest» l'immagine, questa volta generalizzata e personificata, dei fiori, che però diventano ora «sweetest things» che «turn sourest by their deeds». *Sweet* ha cambiato significato (da “profumato”, riferito al fiore, a “dolce”, per riferirsi a cosa/persona), e si oppone così a *sour*, “acido”; «flower», invece, è diventato, inavvertitamente, «things», così da potersi riferire più facilmente a una persona¹⁷, magari con allusione alla sessualità maschile¹⁸; quindi il testo si ricollega, anche grazie a «deeds» (e a «weeds», “abito”) al quadro personalizzato delle prime due quartine, e in particolare a coloro che sanno far del male («hurt», «deeds»). Più in alto stanno le persone più in basso possono cadere («sweetest», «sourest»), e più forte il tonfo della loro caduta, destinate come esse sono, per elezione *ereditaria*, a vivere gli estremi. Sembra che l'immagine idealizzata che, con la loro distanza, esse danno di sé crolli del tutto nell'incontro contaminante con il reale. Dunque, il marciume prodotto dalle azioni stravolte l'idea concepita nel percorso del testo, in cui finora «They that have power» hanno mosso gli altri senza agire e senza lasciarsi coinvolgere dalle azioni prodotte; qui, invece, essi perdono la loro autosufficienza e si mischiano con la bassezza dell'agire, che li rovina e li corrompe, con destino peggiore di quello che aspetta i comuni mortali. Ma la loro caduta è indulgentemente dissimulata e attutita dal cambiamento di campo semantico (la metafora floreale). E l'ulteriore proverbio mette un punto fermo sulla storia del testo: finalmente un soggetto chiaro e incontestabile, dei fiori ben precisi, i gigli – belli, bianchi e puri – che, quando “marciscono puzzano ben più delle erbacce”, a conferma del verso precedente, ma con una personalizzazione in più. L'immagine che rimane infine è di un *potere* che appare bello e *profumato* finché non acquista movimento di vita, ammirabile finché rimane oggetto estetico da osservare con distacco, finché rimane lontano dal rapporto con l'umanità viva, con la quale non si sa misurare.

Vale la pena di vedere l'imbarazzo dell'io poetante nel trattare l'argomento. Il testo infatti nasconde sia l'io che il tu sin dall'inizio e si sforza di riferirsi a una realtà generalizzata, quasi spersonalizzata, fatta di «They» e di «others». Si ha la sensazione che l'io sia così infastidito dal comportamento del tu da voler rifuggire qualsiasi accenno di personalizzazione e di rapporto diretto. Poi, il testo si scorda improvvisamente della generalità delle persone e si sposta in un campo metaforico più poetico, quello floreale, meno umanizzato e ancor più anonimo. Ma, a suo modo, il testo si svela, si tradisce, e cade nel personale: a «summer's flower» singolarizza il soggetto; poi dal soggetto neutro, «it only live and die», passa all'ambiguo singolare neutro/maschile «his dignity» (pronomi maschile usato all'epoca anche per il neutro), per riprendersi subito dopo, come per un ritorno di consapevolezza, con un generico e spersonalizzato, ma ambiguo, «things», e il successivo plurale, disumanizzato e generalizzante, «Lilies that fester».

17. *Thing* è riferito anche a persona: «Imperious supreme of all mortal things» (*Venus and Adonis*, v. 996; «Some fierce things replete with too much rage», Sonetto 23).

18. Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 132.

Il sonetto resta un enigma; la sua storia, un segreto che non si riesce a svelare, e non ne varrebbe forse la pena. Ciò che il testo sembra rivelare, invece, è che vi sono persone di statura che hanno valore sin tanto che vivono distanti dalla vita, immote e passive, e che nel mescolarsi alla vita si perdono a contatto con l'azione. Forse il testo avrebbe preferito, ma non lo dice apertamente, poter affermare la perfetta signoria dell'azione, e invece disegna un quadro di sudditanza (padrone/suddito) e di decomposizione del rapporto («infection», «fester») o semplicemente di sua non fruibilità («sourest») che rivela il lato amaro della vita.

Ancora una volta il testo vede l'io, ben mimetizzato fra le righe del sonetto, dibattuto fra un'apparente ammirazione (forse d'obbligo) per chi occupa la posizione di dominio (politico o emotivo) e la consapevolezza della bassezza a cui può arrivare chi esercita quel potere. Ed è così che il testo mostra il cambiamento delle persone tramite il linguaggio e il cambiamento dei termini di valutazione. Ma il linguaggio è duplice e ambiguo, e ogni termine di valore è soggetto a giudizio e rivisitazione e, magari, a revisione, come accade con «rightly», «excellence», «dignity». Proprio come i sentimenti, le emozioni e i giudizi degli uomini.

Sonetto 106

*When in the Chronicle of wasted time,
I see descriptions of the fairest wights,
And beauty making beautiful old rhyme,
In praise of Ladies dead, and lovely Knights,
Then in the blazon of sweet beauty's best,
Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,
I see their antique Pen would have expressed,
Even such a beauty as you master now.
So all their praises are but prophecies
Of this our time, all you prefiguring,
And for they looked but with divining eyes,
They had not skill enough your worth to sing:
For we which now behold these present days,
Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.*

Quando nelle Cronache del tempo sprecato
vedo descrizioni degli esseri più belli,
e la bellezza abbellire antichi versi,
lodando morte Dame e graziosi Cavalieri,
così, nel blasone del meglio di soave beltà,
di mano, piede, labbra, occhio e fronte,
vedo che la loro antica Penna voleva rivelare
la bellezza stessa che è vostra proprietà.
Così tutte le loro lodi non son che profezie
di questo nostro tempo, e tutte voi prefigurano,
ma poiché guardavano con occhi di solo vaticinio,
non avevano abbastanza per cantare il vostro
merito:
e noi che contempliamo i giorni d'oggi
abbiamo occhi di stupore, non lingua per lodare.

Il Sonetto 106 è un esempio sublime di esaltazione della bellezza dell'amato e di inadeguatezza a poetare da parte del poeta. L'io si rifà idealmente ai blasoni dei canzonieri stilnovisti, in auge nell'Inghilterra di fine Cinquecento, senza peraltro svolgere una vera e propria elencazione dei pregi fisici e delle virtù dell'amato. Come accade sovente nei sonetti shakespeariani, il testo si lascia andare volentieri all'iperbole, a imitazione della convenzione poetica a cui si ispira, ma sempre l'ironia fa capolino fra le righe a destare il sospetto di trovarsi di fronte a controcorrenti di senso e di pensiero. Il risultato è un messaggio ambiguo che, da un lato, rende omaggio alla bellezza indubitabile dell'oggetto poetico e, dall'altro, lo eleva a tali vertici di celebrazione da far sorgere il sospetto che l'io sia ben consapevole dei limiti stessi dell'encomio. E, soprattutto, sia consapevole di star cantando un bel giovane dal volto efebico, anziché una bionda dama del Trecento.

Il testo si costruisce sulla struttura di un'ottava e di una sestina. Nell'ottava l'io riferisce ciò che facevano gli antichi poeti, che lui oggi legge, e nella sestina canta la superiorità del tu e della sua bellezza, ammettendo tuttavia di non essere in grado di cantarne i pregi in modo appropriato, a causa della propria inferiorità poetica.

La prima quartina crea l'ambientazione del gusto, con immagini di «Chronicle» e di «fairest wights»¹, «bellissime creature», facendo ricorso a canoni di bellezza tradizionalmente riconosciuti, antichi e autorevoli. È un'immagine di tempo «consumato», ma anche «sprecato», e che, a sua volta, «ha consumato» e «ha sprecato» cose e persone. La bellezza che l'io vi legge è di quel genere assoluto («fairest», «beauty's best») che, secondo l'idea neoplatonica, conferisce bellezza alla poesia che ispira; e

1. *Wights* è un arcaismo spenseriano ritenuto obsoleto già al tempo di Shakespeare.

«old rhyme», i versi antichi, gioca ancora a decorare di gusto arcaico il testo che l'io sta costruendo; un testo che si apre all'ambiguità confondendo il lettore: forse la bellezza delle creature crea "dei bei versi antichi", oppure la bellezza "rende belli i versi antichi" (che di per sé non sarebbero affatto belli)? Ma la bellezza a cui si riferisce il testo non è un modello preso dal reale, ma la bellezza di creature descritte dalla letteratura, quindi una finzione che o è primaria, ed è essa a ispirare il bel testo, oppure è secondaria ed è il testo a produrla. Le due possibilità propongono una contraddizione insanabile, conducendo la lettura a un bivio che rischia di diventare un labirinto.

Ma il testo è tutto preso dal fascino delle bellezze antiche e mette in scena donne e cavalieri, «Ladies dead, and lovely Knights», con una strana aggettivazione, perché ci si aspetterebbe che le dame fossero "belle/amabili", e i cavalieri fossero "forti" o "valorosi" o, tutt'al più, "morti", invece sono i cavalieri a possedere la grazia femminile delle dame, a segno della bellezza efebica del *fair youth*. E si ha anche il sospetto che il fatto che le donne siano «dead» miri a sgombrare il campo dalla bellezza di donne che, nel sonetto, non tornano necessarie, mentre rimane solo e non conteso l'amato tu, nobile cavaliere. Ma «dead», nel confermare il senso del passato sepolto, richiama «wasted», che è sì la consumazione provocata dal tempo assassino, ma che sembra caricarsi ora di un ulteriore riferimento a una bellezza inutile, "sprecata", non messa a frutto nell'amore.

È finzione quella di cui l'io legge e di cui sta parlando. Si è nel campo dell'apparenza, nella prospettiva di coloro che vivevano quell'epoca, e di ciò che *a loro* appariva bello. Di questa finzione fa parte il blasone, l'elencazione delle virtù e delle bellezze della persona amata (che è anche un riferimento allo stemma nobiliare che probabilmente adorna, se non lo scudo, forse il portone del palazzo del giovane e aristocratico amato; sempre che non sia l'amore stesso a rendere "nobile" il tu). Ed è nel blasone di ciò che di meglio la bellezza antica ha saputo esprimere che si apre la seconda quartina. Un unico verso esemplifica ed esaurisce la struttura del blasone: «Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow»²; ma il blasone in effetti non c'è: c'è soltanto la sua vuota struttura, privata degli aggettivi celebrativi necessari allo scopo, quegli aggettivi che lo renderebbero, appunto, blasone. Forse l'io teme di cimentarsi nella creazione di un vero blasone, per non dover verificare nei fatti la propria inadeguatezza. Forse l'io si sta ritraendo dalla produzione di uno stereotipo, per affermare invece che il blasone è solo vuota struttura, referente di qualità inesistenti.

«I see descriptions», aveva detto l'io al secondo verso; ora aggiunge: «I see their antique Pen would have expressed». Dapprima ha visto esemplari di bellezza ritratta in versi; ora, come un vate/veggente che legge il passato (se non proprio il futuro), entra nel loro animo e ne interpreta le intenzioni, e scorge e capisce ciò che i poeti antichi avrebbero voluto fare. Essi, dunque, avrebbero voluto dar voce alla bellezza che il tu ora possiede («as you *master* now»), con forte immagine di controllo e padronanza maschile). Ma il condizionale passato già dice che quei poeti non sono riusciti nel loro intento, perché i tempi verbali delle loro esistenze non hanno coinciso.

2. Essendo un blasone riferito a un uomo mancano attributi femminili quali *hair* e *breast* (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 106).

La sestina si apre confermando quello che sin qui era stato un forte sospetto: l'abilità dei poeti antichi era forse applicata erroneamente, forse falsamente, se è vero che le lodi che essi hanno riversato sulle loro amate erano solo «prophecies / Of this our time, all you prefiguring». Lodi «sprecate», «wasted» – come aveva anticipato *profeticamente* il primo verso – nella loro applicazione antica, mentre sarebbero state ben adatte, e corrispondenti al vero, se si fossero potute applicare nel futuro.

Dunque i poeti sono vissuti in anticipo, senza un idoneo oggetto poetico da cantare, e forse anche per questo il loro tempo è definito «wasted»; il tu invece è vissuto in ritardo, privato di quei poeti che sarebbero stati in grado di cantarne le lodi, un modello spreco, anch'egli «wasted». Così, «prophecies», «all you prefiguring», «they looked but with divining eyes» sono tutte affermazioni di facoltà profetiche dei poeti antichi³, che cantavano il tu senza conoscerlo, convinti di star cantando le lodi di belle dame che, al confronto del tu, belle forse non erano affatto (e ben lontane dalla sua bellezza assoluta). In effetti, aggiunge l'io, essi non avevano oggetto di ispirazione degno del loro canto («They had not skill enough your worth to sing»)⁴. Ma allora, «fairest wights» è da intendersi «belle per quel tempo» o «belle per quei poeti», oppure l'affermazione è proprio falsa: non erano belle affatto, se confrontate con ciò che oggi l'io intende per bellezza. E se non erano belle quelle donne, allora come faceva la poesia a essere bella, se è vero che era la bellezza cantata a rendere belli i versi antichi? E se quei versi non erano belli, allora dove stava la decantata bravura degli antichi poeti? Un dilemma che ne produce altri inestricabili a ritroso e, insieme, la paralisi dell'interpretazione.

Il distico, infine, riconosce la carenza di coloro che vivono nel presente che, non solo sono privi di spirito profetico, ma, pur avendo la *sostanza* della bellezza davanti agli occhi, non sanno neppure cantare, per mancanza di talento e di abilità poetica. L'io difende la propria inadeguatezza dietro un generico e plurale «we», condividendo la responsabilità del proprio fallimento con tutta la generazione dei poeti suoi contemporanei, ma anche consegnando il possesso del tu all'umanità tutta: «we... / Have eyes to wonder, but lack tongues to praise». Il testo costruisce un suo percorso sull'immagine della vista: «I see descriptions», per una lettura di superficie; «I see their antique Pen», per una lettura di comprensione delle intenzioni altrui; «they looked but with divining eyes», per una facoltà profetica che vede l'idea, ma non la sostanza; «we which now behold», per una contemplazione ammirata dell'oggetto fisico; e, finalmente, «Have eyes to wonder», per uno stupore che stordisce fino a rendere muti e incapaci di esprimersi, una visione incantata di fronte al mistero – e

3. L'idea della prefigurazione sembra sottendere un'analogia con la lettura tipologica messianica fatta dal cristianesimo.

4. L'in quarto riporta *still*. La proposta di un emendamento in *skill* è causa di un'infinita *querelle* fra i critici. Se si accetta *still*, il senso è: «i poeti antichi avevano capacità poetica, ma non il giusto modello di bellezza da cantare, mentre l'io ha oggi il modello, ma non ha la capacità». Se si accetta *skill*, il senso può essere: «i poeti antichi, pur vedendo l'idea del modello futuro, non avevano *capacità* di cantare, perché mancava loro il modello nella sua *sostanza*; io, che pur oggi vedo il modello nella sua sostanza, non ho capacità di cantare». È vero che *still* pone vari problemi (ma anche *skill*), fra i quali il fatto che *enough* richiederebbe di essere preceduto da un sostantivo di riferimento, anche se gli si potrebbe dare il beneficio della licenza poetica.

un miracolo inspiegabile persino alla critica! È la meraviglia che abbaglia, come da uno stemma araldico ben lucidato⁵. Nella poesia petrarchesca gli occhi dell'amata ispiravano beatitudine e infondevano nobiltà di spirito ed elevazione morale; qui gli occhi sono quelli di chi ama, e la loro funzione è puramente estetica, si accontentano di ammirare l'aspetto esteriore dell'oggetto d'amore, senza aspirare ad andare oltre quella soglia.

Il sonetto, che si ricollega al blasone, è un blasone senza esserlo; non cerca neppure di ricalcarlo in quanto, come confessa, non ne è in grado, o perché non intende inserirsi nella sua convenzione, alla cui falsità il sonetto ha chiaramente alluso. Perché non pensare infatti che l'io, pur ammaliato dall'avvenenza del tu, si renda benissimo conto della falsità che rappresenterebbe un possibile blasone a lui dedicato? Falliti i poeti antichi per carenza dell'unico modello possibile da cantare, falliti i poeti moderni per incapacità di cantare il modello che avrebbero a disposizione, l'unico iperbolico modello di perfezione rimasto sulla terra, bello e *inutile*, è il tu. Ma forse, come al solito, la verità è in bilico fra la cecità d'amore, che accetta anche l'assurdo, e la consapevolezza dei limiti, che sa scorgere la falsità dell'artificio.

Alla fine, è vero che l'io sta scrivendo un sonetto per dire: "Io non so scrivere una poesia"⁶, e tuttavia si contraddice scrivendola. Ma è anche vero che il blasone, l'io non lo compone, anche forse per il gusto di non dare «descriptions», per quanto generiche, di quel tu di cui già altrove (Sonetto 81) non ha voluto rivelare il nome. L'effetto finale raggiunto dal testo è quello di una intimità *distanziata*. Più l'io sembra avvicinare il lettore alla conoscenza dell'oggetto poetico più tende a distanziarlo, rendendolo in conoscibile e, in quanto tale, consacrando ancora una volta alla divinità. L'omaggio alla bellezza incomparabile del tu c'è, e non lo si può dubitare, ma la celebrazione è così elevata (e l'accento tutto sull'inadeguatezza poetica dell'io anziché sui dettagli della bellezza del tu) da rimanere incorporea e astratta, relegata allo spazio del dis-umano. Sussistono comunque due paradossi: il tu è stato cantato, anche se in forma originale di critica al blasone, e l'io, nei limiti asseriti delle sue capacità, gli ha dedicato un encomio poetico, per quanto eufemizzato.

5. Ingram, Redpath, *Sonnets*, cit., p. 240; Schmidt, *Lexicon*, cit., p. 118. *To blaze*, "fiammeggiare/ardere/brillare", ha influenzato il significato del verbo *to blazon*, "proclamare", "celebrare pubblicamente".

6. Vendler, *The Art*, cit., p. 450.

Sonetto 107

*Not mine own fears, nor the prophetic soul,
Of the wide world, dreaming on things to come,
Can yet the lease of my true love control,
Supposed as forfeit to a confined doom.
The mortal Moon hath her eclipse endured,
And the sad Augurs mock their own presage,
Uncertainties now crown themselves assured,
And peace proclaims Olives of endless age.
Now with the drops of this most balmy time,
My love looks fresh, and death to me subscribes,
Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
While he insults o'er dull and speechless tribes.
And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants' crests and tombs of brass are
spent.*

Né le mie paure né l'anima profetica
del vasto mondo, che sogna cose future,
potrà porre mai un limite al mio amore sincero,
ritenuto soggetto a un angusto destino.
La Luna mortale ha superato la sua eclissi,
e gli Auguri tristi si scherniscono i presagi,
ora le incertezze s'incoronano sicure,
e la pace proclama Ulivi eterni.
Ora con le gocce di questi tempi balsamici
il mio amore par nuovo, e la morte a me si arrende,
poiché, a suo dispetto, vivrò in questi poveri versi,
mentre essa trionfa su folle ottuse e mute.
E qui tu troverai il tuo monumento,
quando stemmi di tiranni e bronzee tombe
saran consunti.

Il Sonetto 107 è sicuramente, fra i *Sonetti* shakespeariani, il più appesantito da indagini e ipotesi esegetiche che, da anni, cercano di trarne elementi utili alla datazione. Per quanto avvincenti sul piano delle curiosità storiche e biografiche, queste indagini, a cui pure si accennerà brevemente, non apportano alcun contributo a una migliore lettura del testo, dei suoi sentimenti, della sua elaborazione psicologica.

Fra i sonetti maggiori di Shakespeare, questo è probabilmente il più apertamente ottimistico, annunciatore di un'epoca di pace e serenità che fa ricordare a Melchiori la profezia dell'età dell'oro dell'Egloga IV di Virgilio, oltre che i versi di chiusura delle *Metamorfosi* di Ovidio sull'immortalità della poesia¹. A segnare di ironia il sonetto sembra essere la sua stessa struttura, particolare e "disordinata", quasi una sorpresa. Anziché un passaggio dal generale al particolare del procedimento deduttivo, per una motivazione che scende dall'alto, il Sonetto 107 prende l'avvio dal particolare, nella prima quartina, per spostarsi al generale, nella seconda, come per un baconiano procedimento induttivo; poi, nella terza, ritorna al particolare. Il senso complessivo trasmesso dal sonetto è di una fiducia estrema (derivante da una logica scientifica) nell'eternità dell'amore e del potere immortalante della poesia, ma, questa volta, con significative varianti.

Già l'avvio della prima quartina dichiara il sonetto come un testo di ribellione, un testo non acquiescente alle idee che società, tradizione o credenze popolari gli impongono. Un testo che, per contro, afferma la fede dell'io nella durata eterna del suo amore, probabilmente riferendosi al rapporto d'amore più che al sentimento

1. Melchiori, *Sonnets*, cit., p. 213.

privato dell'io per il tu o, viceversa, del tu per l'io. A limitarla, questa durata, non saranno le paure e non sarà "l'anima profetica del vasto mondo"², una sorta di ironico inconscio collettivo che ha presentimenti sul futuro. Un «wide world» dietro il quale sembra nascondersi con ironia il «wise world» del Sonetto 71, un mondo per niente saggio. Ed è forse lo stesso mondo che ora sta profetizzando la fine di quest'amore, e a cui, con questo sonetto, l'io sta rispondendo a tono. Né paure (che pure l'io sembra ammettere di coltivare) né presentimenti altrui³, dunque, possono porre limiti alla durata dell'amore, sincero e fedele, che altri, evidentemente, pensano sia destinato a finire («*Supposed as forfeit to a confined doom*»). Il tarlo del sospetto, però, si fa vivo al terzo verso, quando il linguaggio introduce l'immagine del contratto (d'affitto), «lease», a stabilire la supposta durata dei sentimenti. Un'immagine che, unita alla spontaneità del sentimento d'amore costituisce un ossimoro: l'amore (che non sia un matrimonio) non è soggetto a contratti che non siano di carattere spirituale. E il linguaggio insinua invece il sospetto che «lease» rinvii a un'economia che, nell'amore, non può che turbare il campo semantico e quello morale. Un contratto economico, forse, soggetto a "controllo" contabile? Un amore legato a un pagamento in denaro? O, meno crudo, un contratto/legame che l'io *paga* con sofferenze infinite? Rimane il gusto un po' amaro di un'immagine sospetta, confermata al verso successivo da «forfeit to a confined doom», che presenta l'amore dell'io come "soggetto a un destino di limitazione/prigionia"; secondo i falsi profeti, l'amore dell'io sarebbe condannato a finire. Ma *forfeit* è la confisca, e rimanda a colui che viene meno a un contratto, confermando l'idea di patti violati. Se ne ricava la sensazione che l'io stia rappresentando la mente volgare e mercantile di coloro che dall'esterno giudicano il suo legame d'amore, e che pensano in termini economico-legali di *contratto*, *affitto*, *controllo*, *confisca*, *giudizio/condanna*. I freni delle sovrastrutture culturali ed economico-sociali sembrano prevalere, nel sentimento dell'io, sulla naturalità libera e senza limiti dell'amore. E la quartina si chiude su un'immagine restrittiva di "destino di prigionia", che ha permesso di leggerci un riferimento alla ribellione del conte di Essex, imprigionato nella Torre e giustiziato nel 1601⁴.

La quartina successiva prende spunto da quest'ultima immagine di condanna a morte per introdurre una digressione generalizzante che distrae dal percorso mentale privato avviato dall'io. Distrae soprattutto perché propone immagini non decifrabili. Il testo, mentre sembra riprendere con coerenza il tema della predizione di eventi futuri, disorienta la possibilità di fruizione portando il pensiero a problemi di impossibile interpretazione. Il fruitore si accorge, e deve ammettere, di non essere in grado di capire. Non si sa, innanzitutto, a chi alluda «The mortal Moon»; certamente la regina Elisabetta veniva rappresentata come Cinzia/Diana, dea della luna e della castità, ma non vi è alcuna certezza sulla legittimità di questa lettura. Una luna "mortale" che

2. Un'allusione all'*anima mundi*, lo spirito che per Platone e gli stoici animava ogni creazione (Booth, *Sonnets*, cit., p. 343).

3. *Hamlet*, I.5.41: «O my prophetic soul».

4. Alla vigilia dell'insurrezione i cospiratori chiesero alla compagnia di Shakespeare di rappresentare al Globe il *Richard II*, un dramma sulla deposizione di un re debole e senza figli, con lo scopo di preparare gli animi alla rivolta.

ha superato, o anche *sopportato*, la sua eclissi sembra identificare una persona di alto lignaggio, uscita da una difficile situazione, o che ne è rimasta vittima. Anche questo punto non lo si riesce a chiarire. E i “tristi Indovini”, costretti a veder smentite le loro predizioni, potrebbero aver previsto qualsiasi cosa, sia la morte⁵ che, per contro, la sopravvivenza della «mortal Moon»⁶. Ciò che con certezza rimane alla decodifica è il fatto che i profeti sono *falsi profeti*, e che la loro profezia è fallita. Si immagina, allora, che anche la predizione precedente, secondo la quale l'amore dell'io dovrà finire, si riveli un vaticinio errato. Il v. 7 non aiuta certo a chiarire le cose: «Incertainties now crown themselves assured» significa che le incertezze di ieri ora sono diventate certezze, sia nel senso che l'instabilità ora è diventata stabilità sia, per contro, nel senso che l'instabilità si è confermata e *stabilizzata* come tale⁷. Se ne può dedurre che gli indovini avevano profetizzato qualcosa di negativo (ad esempio la morte della regina) che ora è stato smentito, o che ora è stato confermato. O si potrebbe capire che avevano predetto qualcosa di buono (forse la sopravvivenza della «mortal Moon») e che invece ora regna *la certezza dell'incertezza* – forse a causa della sua morte, appunto. Che si tratti di un riferimento alla regina appare ribadito da «crown», che con tanta ironia corona, oltre alla testa della “Luna mortale” e magari del suo successore, anche le incertezze, che ironicamente sono l'unica verità assicurata con certezza alla poesia.

L'univocità, dunque, non esaurisce il testo che, svincolato dalle imbriglianti investigazioni storiche, potrebbe significare molte cose, fra le quali:

1. in seguito alla morte della regina, domina l'incertezza sulle capacità divinatorie dei cupi indovini che avevano predetto la destabilizzazione politica;
2. in seguito alla sopravvivenza della regina, domina l'incertezza sulle capacità divinatorie dei cupi indovini che avevano predetto la sua morte;
3. in seguito alla morte della regina, l'incertezza è finita con l'incoronazione del nuovo re (Giacomo I) che ha riportato la stabilità politica.

In ogni caso, la pace di un'eterna era messianica che si proclama attraverso l'immagine degli ulivi suona come un'altra affermazione carica di ironia, per una predizione di eternità che forse sarà anch'essa sbugiardata da una realtà ben diversa. Qualsiasi sia il significato del testo sin qui, è evidente, ed è l'unica certezza, che l'io è spudoratamente impegnato a irridere l'errore profetico.

La seconda quartina aggiunge alla prima una visione positiva generale. Se nella prima quartina c'è il presagio della morte dell'amore individuale, nella seconda l'epoca stessa della mortalità è negata («endless age») sul piano generale. Da questo trae

5. Elisabetta I morì nel 1603.

6. Fra le varie ipotesi proposte dalla critica, le più intriganti sono le seguenti: 1. nel 1588 la flotta inglese distrusse l'Invincibile Armata spagnola che si era posizionata a forma di luna crescente; 2. nel 1594, Elisabetta scampò a un presunto tentativo di avvelenamento da parte del suo medico personale, il dottor Lopez, che fu giustiziato; 3. nel 1595, vi fu una eclissi di luna (e altre negli anni successivi); 4. nel 1596, anno del suo “gran climaterico”, Elisabetta sopravvisse malgrado i timori di medici e astrologi (aveva 63 anni, ossia = 7 × 9); 5. fra il 1599 e il 1600 Elisabetta sembrò vicina alla morte, ma si salvò; 6. nel 1601, Essex le si ribellò senza successo; 7. nel 1603 Elisabetta morì. Ed è quest'ultima, forse, la versione più rispondente al testo. Un'analisi esauriente delle ipotesi la fa Kerrigan, *Sonnets*, cit., pp. 313-9.

7. È difficile essere d'accordo con Vendler che non accetta l'instabilità del testo proposta da Booth (Booth, *Sonnets*, cit., p. 347; Vendler, *The Art*, cit., p. 457).

profitto il percorso logico del testo per ricavarne l'eternità del sentimento e del legame d'amore. Ma che garanzia di «endless age» può dare un tempo in cui le *incertezze sono assicurate?*

La terza quartina, dopo la digressione dall'individuale al generale delle prime due quartine, riporta l'attenzione al privato dell'io attraverso un richiamo temporale al presente, «Now». E questo passaggio suona come un tradimento dell'aspettativa, visto che ci si sarebbe potuti attendere che il testo procedesse in direzione di una speculazione filosofica valida per tutta l'umanità. E, invece, come per un pentimento, l'io ritorna a concentrarsi sull'attualità del proprio amore, che fin dall'inizio era stata evidentemente per lui una preoccupazione ben maggiore della morte o della sopravvivenza della «mortal Moon»: la soluzione positiva dei presagi negativi riguardanti la luna mortale fa presagire un'analogia soluzione positiva per l'amore dell'io. Per ora, dunque, la pace prevale, e con «le gocce di questo balsamico tempo» anche l'amore dell'io (e potrebbe essere quello soggettivo o quello oggettivo, o magari il rapporto stesso d'amore o, ancora, il tu medesimo) *appare* rinnovato, «looks fresh», e forse anch'esso ha superato, come la luna mortale, un periodo di «eclissi» che presagiva una fine⁸; «drops», «balmy», «fresh» fanno tutti pensare a un amore vivo e *vegeto*. Ma *balmy* sembra rievocare fonicamente una realtà imbalsamata (*to embalm*), che spiegherebbe anche la parvenza di freschezza veicolata da «looks fresh»; e la morte, sottomessa all'io, magari *sottoscrivendo* («subscribes») un contratto («lease») di eterna durata, farebbe pensare a un ironico compromesso fra la vita e la morte, come per la *mummificazione* di un amore che non si vuole riconoscere ormai defunto. Ma quanta ironia ci sia dietro alle «gocce di timo balsamico» (*thyme per time*) non si riesce a stabilirlo. E, se di ironia si trattasse, allora l'io starebbe irridendo l'idea stessa di una possibile età dell'oro, specialmente pensando che *balm* richiama alla mente le gocce di balsamo con cui si ungeva il re durante la cerimonia di incoronazione⁹. Ciò che importa, in fondo, è che i profeti siano tutti dei falsi profeti e degli indovini falliti. Ma, al solito, a questo punto si scopre che il miracolo dell'eternità è uno gioco poetico reso possibile dal miracolo del linguaggio, «Since spite of him I'll live in this poor rhyme». A dispetto della morte¹⁰, a sopravvivere nella poesia è questa volta l'io stesso, che proclama vanitoso la *propria* eternità, combattuto fra il narcisismo dell'affermazione in sé e la tentazione sminuente, incredibilmente umile e contraddittoria, di «this poor rhyme»; e ciò proprio nel momento in cui ne sta esaltando l'irrefrenabile potere immortalante contro l'onnipotenza della morte. Escluse da tanta fortuna, *sconfitte* dall'arroganza del tempo, rimangono invece le intere «tribù» di coloro che non hanno ingegno per scrivere e per esprimersi (in poesia, si intende). Tribù di vivi, ma anche tribù di morti. E magari anche moltitudini di mummificati nel ricordo («dull and speechless»), che non sanno e non possono dire ai posteri nulla di sé e del loro

8. Nella ridda di ipotesi possibili, forse un riferimento alla liberazione (1603) dalla Torre del conte di Southampton, protettore di Shakespeare, coinvolto nella ribellione del conte di Essex. Ma anche un altro protettore di Shakespeare, William Herbert, conte di Pembroke, fu riammesso a corte dal nuovo re dopo esserne stato bandito da Elisabetta.

9. *Balm* ha fatto anche pensare a un'Elisabetta malata, guarita da balsami benefici.

10. In «Since spite of *him*» e «While *he* insults» i pronomi maschili sono riferiti alla morte.

passato. Dunque, *speechless in life* e *speechless in death*, resi muti da una memoria assente, perché nessuno li ricorderà e non saranno oggetto di *speech*.

In questa terza quartina, l'io attua un ribaltamento di ruoli¹¹, proclamandosi vincitore e depotenziando la morte, anche nella sua veste di *scrittrice* alternativa («subscribes») in competizione con l'io. Proprio questo ribaltamento sembra motivare allora il rovesciamento strutturale che, in questa quartina, riporta l'attenzione sull'io anziché proseguire l'apparente procedimento induttivo avviato nelle prime due quartine. La creatività poetica dell'io ha capovolto e stravolto l'ordine delle cose e la gerarchia naturale: la morte è assoggettata all'arte, e l'arte ha anche la facoltà, libera e illimitata (senza *controllo* e *confini*), di modificare l'ordine *naturale* di una struttura poetica.

Il distico finale, con svolta imprevista, si rivolge al tu, come se il resto del sonetto fosse stato pronunciato dall'io sottovoce in un *aside* drammatico. Il tu diventa ora il silenzioso («speechless») interlocutore del testo, che l'io, forse a torto e surrettiziamente, salva dalla condanna del silenzio. Il tu, infatti, beneficerà dell'eternità conferita dalla poesia dell'io, e, come già al Sonetto 71, troverà in questo il suo monumento (e il suo sepolcro). Un monumento che vivrà più a lungo anche dei monumenti sepolcrali in pietra o in bronzo che nelle chiese fanno bella mostra di sé in onore e memoria dei nobili «tiranni», quelli rappresentati da stemmi e cimieri («crest», che richiama il «crown» precedente), simbolo del loro antico potere; tutto trascinato nella fissità della morte, tutt'altro che «fresh». Il distico salva a torto il tu, si diceva, in quanto anche l'amato apparirebbe, di fatto, alla tribù dei vinti privi di spirito e di voce, coloro su cui la morte trionfa arrogante («he insults o'er dull and speechless tribes»); il tu ha soltanto la fortuna di essere amato da un poeta dalla cui poesia riceve, passivamente e immeritadamente, l'eternità della memoria. È la scrittura dell'io a risvegliarlo dalla *dullness*, riportandolo alla vitalità del ricordo e facendolo *parlare* alle future generazioni. Chi appare davvero meritevole di eternità è l'io, che se la conquista con «this poor rhyme», dove la forza e la supremazia della scrittura è dissimulata dietro l'ostentazione di modestia. Ma già l'io aveva fatto sottomettere la morte alla sua scrittura con «death to me subscribes», come se la morte fosse stata costretta a firmare un trattato di pace o una dichiarazione di sottomissione all'io e alla sua scrittura. «Since spite of him I'll live in this poor rhyme», «And thou in this shalt find thy monument». Soprattutto quest'ultima affermazione, con l'enfasi del *shall* di predizione, rende l'io un profeta al pari di quelli che, per il fallimento delle loro predizioni, si sono dovuti ricredere e deridere da soli. Con una differenza: l'io profetico dei sonetti, per ironia della sorte o per la sua fiducia illimitata nel potere del poeta (o per l'eccellenza della sua poesia), ha colpito nel centro.

Quanta sicurezza in questo io così fiducioso nel proprio potere eternante, un potere sovrumano (divino?) che neppure i limiti imposti dalla natura a ogni uomo riescono a ostacolare e vanificare. Possibile che l'io sia davvero inconsapevole di star, anche lui, profetizzando un futuro di cui nulla e nessuno può garantire il realizzarsi?

E che dire dell'inatteso accenno finale ai «tyrants», dopo che il sonetto si è aperto con il sospetto richiamo a una «mortal Moon», dietro cui sembra nascondersi nien-

11. Vendler, *The Art*, cit., p. 456.

te meno che la regina Elisabetta? Forse questa potrebbe essere un'osservazione che *non* depone a favore di questa lettura della «mortal Moon»: troppo pericolosa in un periodo in cui le teste cadevano con tanta facilità. O forse l'io, passato al dialogo diretto e privato con il tu, si esprime libero da qualsiasi remora e autocensura, per una scrittura che non intende essere resa pubblica. Vien fatto di pensare, comunque, che la «mortal Moon» sia magari soltanto una banale luna in fase di eclissi, una luna che sembra stia per morire. Del resto la difficoltà di decodificare i messaggi sottesi dal testo deriva dal fatto che, come nelle profezie di ogni tempo, i riferimenti testuali sono sufficientemente generici da non consentire un'identificazione specifica con nessun particolare evento o personaggio¹². La divinazione è vaga per sua natura, e cerca di adattarsi al più ampio spettro di realtà possibili. A ben notare, l'io ha creato un'analogia fra sé stesso, il destino del suo amore mortale e il destino immortale dell'eclissi, ossia di un fenomeno naturale, ed è assai conveniente, per lui, assimilarsi a un fenomeno di natura, eterno e non governabile, al di fuori della portata e del *controllo* dell'uomo e dei tristi e falsi profeti. L'io trae tutto il vantaggio poetico possibile dal proprio inserimento, almeno poetico e culturale, nel ciclo eterno di una vincente realtà naturale.

Il testo si chiude su un'immagine di chiusura al futuro con «*spent*», fonicamente anticipato dalla negatività di «*spite*», prima, e di «*speechless*», poi. È il richiamo al transeunte, al passare del tempo, e chiude la prospettiva su ogni illusione di eternità. «*Spent*» è il senso del passato e della *spesa* del proprio tempo, è il passare attraverso il tempo e l'essere dal tempo stesso consumati, ed è lo *spreco* del tempo, in opposizione stridente, ma assai realistica, con l'«*endless age*» della seconda quartina.

12. Booth, *Sonnets*, cit., p. 346.

Sonetto 116

*Let me not to the marriage of true minds
 Admit impediments, love is not love
 Which alters when it alteration finds,
 Or bends with the remover to remove.
 O no, it is an ever-fixed mark
 That looks on tempests and is never shaken;
 It is the star to every wand'ring bark,
 Whose worth's unknown, although his height be
 taken.
 Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
 Within his bending sickle's compass come,
 Love alters not with his brief hours and weeks,
 But bears it out even to the edge of doom:
 If this be error and upon me proved,
 I never writ, nor no man ever loved.*

Fa che al connubio di animi sinceri
 io non conceda impedimento, amore non è amore
 se cambia quando incontra cambiamento,
 o da chi si distanzia si piega a distanziarsi.
 Oh no, è un faro sempre fisso
 che assiste alle tempeste e mai ne viene scosso;
 è lei la stella per ogni naviglio errante,
 il cui valore è ignoto, benché la si misuri.
 Amor non è del Tempo il giullare, anche se rosee
 labbra e gote
 ricadono nel raggio della sua falce arcuata,
 l'amore non cambia in brevi ore e settimane,
 ma dura fin sull'orlo del giudizio.
 Se questo è errore, e ciò mi sia provato,
 non ho mai scritto, né mai alcun uomo ha amato.

È questo uno dei sonetti più affascinanti che Shakespeare abbia scritto. Un sonetto che, non avendo il tu come destinatario, suona come un soliloquio, una riflessione dell'io impegnato a ragionare con sé stesso, mettendo alla prova la propria capacità speculativa. L'io dibatte sul rapporto fra amore e tempo, teso a dimostrare che l'amore non condivide la qualità fuggevole e volubile che è caratteristica drammatica di tutto ciò che è soggetto alle leggi del tempo. E sviluppa così un'astratta teoria sull'amore, come affermazione metafisica, ideale e idealizzata, priva di alcun contatto con la realtà; un'idea dell'amore che, se vero amore, non è soggetto a cambiamento e a distacco né a crisi di sorta. La dichiarazione dell'io, apparentemente non confutabile, si mantiene salda fino alla terza quartina, dove le immagini sembrano insinuare qualche dubbio sulla verità del teorema. Poi, nel distico, le cose sembrano complicarsi, come per un'improvvisa presa di coscienza del possibile errore implicito in qualsiasi astratta teorizzazione. Breve, ma incisiva, giunge l'apertura all'ambiguità: il testo mette a confronto ideale e reale, per escludere la possibilità dell'indifferenza d'amore, del tradimento e dell'infedeltà attraverso una riprova che è, in effetti, un apodittico paradosso.

La sua particolare organizzazione fa anche di questo sonetto uno dei più adatti all'analisi *in progress* della struttura. Dalle variabili che si producono nello snodarsi del testo emerge infatti, assieme alle sue ambiguità e ai suoi pentimenti, la sua essenziale valenza ironica. Un testo che forse più di ogni altro si offre alla decostruzione. E tornerebbe utile, qui, poter credere nella sequenzialità dei *Sonetti*, per poter confrontare questo testo con quello del Sonetto 138, «When my love swears that she is made of truth», dove, nell'immagine del giuramento, l'idea del rito nuziale ritorna solo per sbugiardare in modo palese e sofferto la "verità" di una vita di eterna fedeltà, ma lì, oltretutto, il testo si riferisce a una donna spergiura, e non al *fair youth*.

Il sonetto afferma, innanzitutto, il valore dell'amore spirituale, di quell'amore che lega due anime per affinità elettiva; l'amore che non si fa condizionare dall'allontanamento dell'amato o dell'amata. Risente, in positivo o in negativo, della tradizione culturale del platonismo e dell'amore come ideale amicizia. L'io sembra voler allontanare dal rapporto d'amore la tentazione dei sensi, quanto meno sminuendo l'influenza e il ruolo del sesso, a favore di un'affermazione assoluta dell'amore ideale e platonico. Ma, soprattutto, il testo afferma la stabilità dell'amore, la sua permanenza, a dispetto di qualsiasi ostacolo e di qualsiasi impedimento. Quegli *impedimenti* che, nel rito della celebrazione nuziale del *Book of Common Prayer*, si chiedeva venissero dichiarati subito e senza esitazione, qualora esistessero («*At whyche day of Maryage, if any man do allege and declare any impediment, why they may not be coupled together in matrymony by Gods law, or the lawes of thys realme*»¹). Un amore, quello delineato dal sonetto, concepito come "unione di animi sinceri/leali/fedeli", per il quale il matrimonio sembra essere il contesto ideale e naturale, dato il riferimento esplicito a «marriage» nel primo verso. Un riferimento metaforico, quello alluso dal testo, per un'unione di cuori, di animi, di sentimenti, ma che acquista sottese valenze di lettera.

L'inscindibilità del legame d'amore trova un'efficace rappresentazione iconica nella metafora di un implicito compasso, una gamba del quale viene immancabilmente condizionata dalla fissità o dal movimento dell'altra. Una rappresentazione in negativo, perché l'amore *non è* instabile come il compasso, nel quale se una gamba si muove anche l'altra la segue. L'amore che si distanzia, come le gambe del compasso, non è amore. L'amore è un punto fisso come il faro per i naviganti, che rimane sempre stabile mentre attorno il mare si agita e squassa i navigli in sua balia. Senza scosse né cambiamento di campo semantico, dall'agitazione delle onde il testo passa all'immagine scientifica dell'astrolabio, che permette di riconoscere le stelle, e di orientare quindi il proprio cammino, e il viaggio delle "imbarcazioni erranti". «*Although his height be taken*» tradisce appena, con quell'ambiguità (quasi un lapsus) del pronome personale, il riferimento alla persona a cui il testo sta pensando, persona perduta nei meandri delle disavventure d'amore. Ma l'amore non si lascia dileggiare dal Tempo, malgrado la falce sia in inesorabile attesa di stroncarne bellezza e giovinezza. La stabilità dell'amore infatti non si fa condizionare dalla brevità delle ore, ma dura fino al giorno del giudizio.

Nella prima quartina, dichiaratoria di un atteggiamento dell'io, già si inserisce la visione generale, irrefutabile, sicura delle proprie verità universali e delle proprie sicurezze. Interrogativi sulla decodifica, tuttavia, non mancano: «*true minds*», ad esempio, sono sì gli "animi onesti/leali", ma non sarebbe impossibile anche intendere "veri desideri", con valenza ben più fisica. Un momento di incertezza giunge poi nella terza quartina, dove l'io afferma con iattanza che l'amore non è al servizio del tempo, anche se è vero, concede a denti stretti, che è soggetto alla mortalità e ai limiti che il tempo gli *fissa*. La contraddizione è palese e la visione trionfante di ottimismo vacilla un po'. Un ottimismo che dichiara la sua fede sconfinata in una salvezza oltre la vita e oltre la morte, promettendo agli amanti un'eternità d'amore che li accompagnerà sino alle porte del giudizio universale.

1. *The Book of Common Prayer*, 1559.

Ma le perplessità indotte dal testo nel suo percorso non finiscono qui. Con l'immagine del compasso, Shakespeare impiega un *conceit* simile a quello usato da John Donne in *A Valediction: Forbidding Mourning*² ("Congedo: vietato il pianto"):

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two;
Thy soul, the fix'd foot, makes no show
To move, but doth, if th'other do.

And though it in the centre sit,
Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home³.

Il *conceit* di Donne sulle varie possibilità di movimento e spostamento delle due gambe del compasso è certamente più elaborato, legato com'è al comportamento dei due amanti e delle loro anime che sono un tutt'uno, ma Shakespeare ha già implicite quelle immagini, e non si accontenta di elaborarle in modo fisso, ma le sviluppa, le mutua insensibilmente, e con risultati inaspettati. Per Donne, il compasso è l'immagine concreta attraverso cui si visualizza l'unità degli amanti; per Shakespeare, è l'immagine dell'incostanza, della volubilità, dell'infedeltà che distrugge un rapporto. La gamba che punta il suo ago sempre sullo stesso punto è solo un'apparenza, è solo una visione parziale e illusoria del reale⁴.

Quella gamba fissa del compasso (mai nominato) è tuttavia troppo insistente, e comincia a elaborarsi: diventa così l'immagine di un punto di riferimento fermo, in primitiva forma di faro, sicuro e immobile per ogni marinaio. Un punto fisso che assiste indifferente alle tempeste (d'amore?) e non è mai scosso; e poi diventa un'allusiva bussola (*compass*) per i naviganti in balia del mare (e per gli amanti in balia di sentimenti incostanti); e poi, ancora, è la stella polare ("fissa", si vorrebbe dire, ma è inutile ripeterlo; «fixed» compare già due versi prima, e il testo si costruisce e decostruisce a priori) per ogni imbarcazione errante, sperduta sul mare. Il testo disorienta continuamente la lettura: il «wand'ring bark» dovrebbe essere messo in relazione al faro, e invece è collegato alla stella. E finalmente il «compass» (al singolare e con effetto di straniamento) si rivela essere il raggio d'azione di una minacciosa e fatalissima falce. Prima, la gamba di un compasso implicito che si piega – «bends» – per distanziarsi dall'amante,

2. Scritta forse fra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Seicento, ma pubblicata solo nel 1633 in *Songs and Sonets*.

3. "Se sono due, sono due come / le rigide gambe gemelle del compasso sono due; / la tua anima, il piede fisso, non fa mostra / di muoversi, ma lo fa, se l'altra lo fa. // E anche se al centro sta, / pure quando l'altra vaga lontano, / si piega, e quella ascolta, / e si raddrizza, quando quella torna a casa" (J. Donne, *A Valediction Forbidding Mourning*, in Id., *Complete Verse and Selected Prose*, edited by J. Hayward, The Nonesuch Press, London 1967).

4. Dalle immagini ricorrenti di fissità e di cambiamento Booth prende lo spunto per proporre anche una lettura erotica insistita (Booth, *Sonnets*, cit., pp. 391-2).

e poi il falcetto ricurvo – «bending» – che all'amore toglie ogni speranza. Ma il falcetto ricurvo è anche un falcetto che tutto *piega* al suo passaggio. Troppe strane coincidenze collegano quel compasso *rifiutato* dall'ideologia del sonetto e quel «compass», *non rifiutabile*, disegnato dal falcetto della morte, perché non si sospetti una trama di doppi sensi e di controsensi. Il testo distanzia e decostruisce le immagini l'una dopo l'altra, come del resto ammette con un'affermazione che assume valore metatestuale: anche il testo, infatti, «bends with the remover to remove». E, del resto, dall'immagine instabile del compasso, attraverso passaggi metaforici di ideale fissità, forse ironica e fittizia, si perviene all'immagine ultima e inconfutabile della caducità e della morte.

Il testo si struttura attraverso un'insistita e diffusa strategia di negazioni, come confutazione generale di una tesi sottesa non condivisa dall'io⁵. È soprattutto quell'inizio forte e secco del quinto verso, «O no», a costringere il lettore a ritrarsi dalle proprie certezze: forse tutto quanto detto prima non è vero; forse bisogna ripensare il gioco delle verità e delle illusioni.

Il testo si snoda tutto fra ambiguità e duplici messaggi: «it is an ever-fixed mark» richiama sia la punta del compasso, fissa al centro del cerchio virtuale che sta per andare a tracciare, sia la contraddizione di quella fissità, rappresentata dall'altra gamba, che si muove e va a tracciare quel cerchio. Tanto è vera questa fuga shakespeariana dalla fissità della parola che, a pronunciarlo, il verso suona ambiguo e contraddittorio, perché «it is an ever-fixed mark» può essere inteso anche come «it is a never-fixed mark», per cui il segno *eternamente stabile* diventa un segno *eternamente instabile*, volubile e incostante. E rappresenta bene così sia la gamba fissa del compasso, il faro, la stella fissa, sia la sua gamba mobile che, come l'ago della bussola, non sta mai ferma. Coesistenza di opposti, nel segno e nel senso. La stessa coesistenza di opposti che si riscontra nel faro che «looks on tempest», come se fosse esso stesso l'osservatore anziché essere il punto di riferimento osservato. E, oltretutto, «ever-fixed mark» è forse anche un «*bersaglio* sempre fissato»; quindi, oltre a un punto di riferimento sul quale orientarsi, anche un obiettivo da raggiungere o da colpire.

A questo punto, ancor prima di aver concluso la lettura del sonetto, e spinti dal sospetto che i conti non tornino, si è tentati di riprendere il testo daccapo e squarciarlo per indagarne la tessitura. Come ogni testo, come ogni storia, e come la vita, il testo chiede di essere letto *in progress*. Il sonetto si apre ponendo un tu implicito che rimane nell'ombra: «Let me not». Ed è questo il primo messaggio del sonetto, in forma di preghiera dell'io al tu/voi (o a sé stesso) a *non lasciarlo*, a *non permettergli* (a non permettersi) di fare qualcosa di imprecisato, qualcosa che l'io sarebbe tentato di fare e che il testo non identifica.

L'esordio disorienta con il suo significato incompleto e ambiguo: in generale, potrebbe voler contestare gli ostacoli posti dalla società a un amore omosessuale che, se sincero, al pari di ogni altro amore non ammette intralci; nel particolare, sembra significare «(Fa) che io non ammetta ostacoli al connubio di menti fedeli/oneste/sincere», come a intendere «io non voglio ammettere»/«non sarò io ad ammettere» che ci siano ostacoli, come se l'io lottasse contro un'idea, forse sua o

5. Vendler, *The Art*, cit., p. 488.

forse altrui, o contro la sua stessa tentazione a riconoscere, contro la propria volontà, che il sentiero dell'amore è disseminato di ostacoli⁶. Ma il segmento iniziale sembra implorare: "Non lasciarmi al matrimonio delle menti oneste...", avviando a un senso opposto a quello del testo nel suo complesso. Si ha la sensazione che l'io implori, grazie a una sottile elisione/inversione, di non essere ammesso all'unione di animi sinceri: «Let me not to the marriage of true minds», e nello stesso tempo sembra che egli chieda un rapporto sessuale, data l'identità fonica fra *not* e *knot* dietro cui si nasconde una metafora dell'organo femminile⁷. Leggendo i segmenti poetici come fossero unità a sé stanti si ha questa tentazione del dubbio, per cui i due primi versi iterano la stessa idea, dapprima in forma negativa («Let me not»), poi in forma affermativa: «Admit impediments». In entrambi i casi, una forma esortativo-imperativa, come a chiedere che si ammetta l'esistenza degli ostacoli⁸, o addirittura che si permetta loro di frapponersi nell'intesa d'amore; e, «love is not love», dichiara poi il testo, negando l'esistenza stessa dell'amore, di quell'illusione che si chiama "amore". Un amore che, volubile e fragile, cambia – sempre – non appena riscontri nell'altro un cambiamento, e si distacca non appena l'altro si distacchi, riproponendo il movimento condizionato delle gambe di un compasso. E la negazione a inizio della quartina successiva, «O no», è la conferma fonica, se non logica, di questa visione negativa. In effetti – sembra chiedersi il testo –, è mai esistito un amore costante? È evidente che i due enjambement, fra il primo e il secondo verso e fra il secondo e il terzo, soccorrono in modo essenziale e consapevole alla lettura ambigua che si sta producendo.

Il senso complessivo del sonetto non è certamente nella lettura segmentata *in progress*. E tuttavia ci si chiede perché la strategia sintattica costruisca il testo in modo che l'io lirico *chieda il permesso* di non ammettere impedimenti, o si ammonisca a non ammetterli (come se fosse invece tentato ad ammetterli); perché il testo non affermi direttamente e senza ambiguità che "non esistono/non devono esistere ostacoli al connubio di menti oneste". Oltretutto, *costruito* in tal modo, «Admit impediments», slegato dal suo apparente contesto naturale, va a legarsi invece a quanto lo segue nello stesso verso: «love is not love», con perfetta sintonia, e costruendo un significato complessivo pessimista; a sua volta, «love is not love», strappato anch'esso al suo contesto, appare definito dalla relativa che segue: «Which alters when it alteration finds». E qui, lo stesso soggetto, «it», risulta rimosso, con una strana contorsione, dal suo verbo, «find»: una vera e propria *alterazione* («alteration») della struttura grammaticale. Lacerato ogni collegamento dal gioco degli enjambement, il senso viene strappato al suo contesto, e il sonetto sembra assumere significati diversi e opposti, a seconda che i versi siano letti a sé stanti, in stile *staccato*, o in stile *legato*. E, come se tutto ciò non bastasse, rimane il dubbio sul *pun* fonico *alters/altars*, che visualizza gli altari su cui l'amore si legittima.

6. Vendler sostiene la tesi che l'io stia mimando la strategia di un tu che dichiara la fine di un amore dovuta a non ben precisati ostacoli; e l'io si distanzia dal cinismo del tu facendo cadere tutta l'enfasi sul «me»: «Let me not...» (ivi, p. 489). Per Duncan-Jones, l'io starebbe esprimendo il serio auspicio di restare sempre fedele all'ideale d'amore (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 342).

7. *Knot* ("nodo", "imene"; *virgin knot* = "verginità"); *to knot* = "congiungersi sessualmente"; anche la «O» del v. 5 nasconde il segno dell'organo femminile (Partridge, *Bawdy*, cit., pp. 131, 154).

8. E un "impedimento" di pronuncia c'è davvero in «Admit impediments» (H. Felperin, *Towards a Poststructuralist Practice: A Reading of Shakespeare's Sonnets*, 1985, in Bloom, ed., *Sonnets*, cit., p. 117).

L'amore non è amore, quindi. Ma il terzo verso costringe nuovamente al pentimento: non è amore *quello che cambia* con il cambiamento. E questo appare persino superfluo affermarlo. Se non fosse che (come precisa la terza quartina) «Love alters not with his brief hours and weeks» (con un secondo *pun* sugli *altari*, questa volta negati), e questa appare un'affermazione ottimistica ai limiti dell'ingenuità. E se fosse ironico? L'amore a volte cambia non nell'arco di ore e settimane, ma nell'arco di minuti, e a volte ancora prima di iniziare, perché illude e tradisce a priori. E infatti lo si potrebbe leggere "Love alters, not with...". Anche qui la forma sintattica avrebbe potuto scegliere di essere meno ambigua. Per riconoscere l'assurdità assoluta dei nessi logici che il testo viene sostenendo subliminalmente, basti rileggere la terza quartina collegando «though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come» a quanto segue e si avrà: "benché rosee labbra e guance / entro il raggio della sua falce ricurva cadano, / l'amore non cambia con le sue brevi ore e settimane, / ma dura sino alla fine del giudizio". Quest'immagine dell'amore che dura eterno fino alla fine del giudizio *anche se* le labbra avvizziscono suona calcata, iperbolica oltre ogni limite. Persino il testo del rituale matrimoniale prevede fedeltà fino alla morte, e non oltre! A meno che il testo non stia pensando alla durata di una fantasia d'amore, mentale, illusoria, tutta virtuale; ma anche quella non potrà durare oltre la soglia della vita.

Per dare al testo il suo significato superficiale completo, lo si è dovuto forzare assieme alla sua traduzione. In effetti, «love is not love / Which alters», piuttosto che "L'amore non è amore se cambia" (che sarebbe "Love [which] alters is not love") sembra significare: "L'amore non è amore, *perché* cambia quando trova cambiamento", ossia non ha mai il dono della costanza oltre l'incostanza (come ci si dovrebbe aspettare, invece, da un amore che superasse ogni ostacolo, che non ammettesse impedimenti). Ma forse c'è anche un'allusione al cambiamento – «alteration» – dovuto allo sfiorire della bellezza⁹. La poesia ha teso il suo tranello e la sua rete di doppi significati. E ciò, anche senza tener conto del fatto che «alteration» potrebbe anche significare "irritazione", "collera", aprendo a una lettura di contrasti d'amore, oltre che di abbandoni. Il sonetto ci ha *rimosso* dal suo senso unico, come le gambe di un compasso, appunto; come un amante si distanzia dal suo amante. La fatica dell'individuazione e della ri-costruzione del senso somiglia non poco alla fatica dell'amante che insegue l'amato mentre si allontana, come le gambe del compasso.

Dopo l'iniziale *shock of recognition* il verso sembra assumere il suo tradizionale ritmo e la sua chiarezza. Tradizionale e convenzionale il resto: l'amore è un faro, l'amore è una stella fissa, l'amore non è schiavo del Tempo, l'amore non è soggetto al contingente: immagini scientifiche, metafisiche, mescolate all'amore, ai sensi e al pensiero. Se non che, affermare che l'amore sia un faro che spande luce attorno a sé e sfida le tempeste e orienta gli amanti, che esso sia la stella e la luce che illumina loro la strada per guidarli sicuri alla salvezza suona come un'altra iperbole smaccata, e carica il testo di valenze parodiche ai danni del sonetto convenzionale. Anche la positività scientifica introdotta dalle immagini del compasso, del faro, dell'astrolabio (con cui misurare la posizione degli astri) non riescono a controbilanciare e a nascondere

9. Evans, *Sonnets*, cit., p. 228.

la lettura ironica di un testo ben consapevole del fatto che, su tanta positività e su ogni altra cosa, prevarrà il falchetto della morte e la fine di tutto.

La terza quartina, nel sostenere l'autonomia assoluta dell'amore, la sua indipendenza dai condizionamenti del tempo che tutto distrugge al suo passaggio, introduce proprio immagini di quella carnalità – labbra, guance – che è destinata a soccombere alla falce della morte; si profilano così, con maggior trasparenza, due diversi tipi di amore, quello della carne, che deperisce e muore, e quello ideale, che sfugge al tempo dell'orologio («brief hours and weeks») e resiste oltre i limiti imposti dalla morte («even to the edge of doom»). È qui che il teorema del connubio d'amore esente da impedimenti appare per la prima volta revocato in dubbio con pacato realismo. L'unico amore imperituro possibile sembra quello della teoria e dell'utopia, ed esso si realizza al di là della carne e al di là della vita. Dunque, tutto finisce a questo mondo, l'amore – e la sua fedeltà – non meno della vita. Non è vero che l'amore dura oltre la morte, e non è vera allora ogni altra cosa sin qui affermata da questa voce che, in tono di apparente esaltazione, afferma il trionfo dell'amore e della sua stabilità. Che il Tempo non si faccia beffe dell'amore è assolutamente insostenibile! Se non nella pura virtualità del testo poetico, della finzione, che vale in quanto la si presuppone affrancata dalle leggi del reale.

Dopo una serie di enjambement (non frequentissimi nei *Sonetti*) che creano ambiguità, inganni e trabocchetti dispiegati in successione rapida, il distico finale è il massimo della matematica certezza. L'amore non cambia con il tempo, sentenza il testo, ma dura eterno. «Se questo è errore e me lo si proverà / io non ho mai scritto, né alcun uomo ha mai amato». Ma come provare che l'amore dura in eterno? e d'altro canto, non si può affermare che l'io non abbia mai scritto: ne è prova il fatto che lo si sta leggendo. E tuttavia questa seconda verità non rende affatto più provata la prima, apodittica quant'altre mai. A sancire la verità dell'amore eterno è il distico stesso che afferma, lancia la sua sfida, e si autolegittima nell'istante stesso in cui si produce. In totale autonomia. Il distico è imputato, pubblica accusa e testimone insieme, e il tutto è enfatizzato dal linguaggio legale, «and upon me proved». E afferma: io non ho mai scritto e nessun uomo ha mai amato. La prima affermazione, per la verità che si appalesa davanti ai nostri occhi, è chiaramente falsa; la seconda, qualsiasi cosa si intenda per «amore», appare e suona assurda: nessun uomo ha mai amato. Gli uomini hanno amato, ma hanno anche smesso di amare. Così, nel momento in cui, con «no man ever loved», l'io sembra invertire la verità di tutto quanto precede e sta rientrando nella polemica: se l'amore sia eterno o non lo sia, se sia amore al di là di qualsiasi ostacolo o meno. Indiscutibile che l'uomo ami, ma discutibile che l'amore sia eterno. Perplessi lascia soprattutto quell'«error», non *mistake*. L'io non dichiara infatti di aver torto, *I am wrong*; «error» non è evidentemente solo una scelta metrica, è invece l'indice di una deviazione semantica: l'errore teologico forse, la deviazione dalla «retta via»; l'inganno che fa dire: «mi sono sposato e concepisco un matrimonio in cui l'amore è a termine; è un amore che non sottosta al principio 'finché morte non ci separi'». Si tratta forse dell'errore di non credere nell'amore che non finisce mai, consumato invece nel tradimento di quell'amore che, come quello matrimoniale, sarebbe dovuto durare eterno. Si è dunque di fronte all'errore di un'idea, di una concezione. Ha forse, così, ragione il testo. Ma allora non è più soltanto l'errore del pensare l'amore

terreno come un amore senza fine, senza «compass», non limitato neppure dalla minaccia del falchetto mortale. Il testo ha ingannato ancora una volta.

Il presupposto perché *non* ci sia errore è dunque credere nell'amore eterno, che dura «to the edge of doom». Ma a questa idea dell'amore che si tiene lontana dall'«error» si oppone, nei fatti, la realtà della vita, per la quale «love is not love», «Love alters». Due amori intesi in senso diverso. L'ambiguità che si svolge nella dialettica fra i due tipi di errore e di amore sembra essere la stessa ambiguità che il testo presenta nel suo strutturarsi, nella sua sintassi, nella sua versificazione, e persino nei suoi riferimenti altamente soggettivizzati: l'amore è eterno, ma il Tempo gode di «brief hours».

«If this be error» rimanda, alla fine, all'immagine della sacralità del matrimonio, un matrimonio puramente metaforico tuttavia, perché il testo è interessato solo allo spirituale «marriage of true minds» (con spiccato accento ironico). Fino alla fine, il gioco dei sensi e controsensi imbarazza il lettore con quella superflua doppia negazione «*nor no man ever loved*», che sembra annullare proprio quello che sembra voler affermare. E allo stesso tempo propone un ultimo imbarazzante dilemma: e se il soggetto dell'ultimo verbo «loved» fosse l'«I» di inizio verso? «Io non ho mai scritto, *né mai ho amato un uomo*». Saremmo appropriatamente nel contesto dei primi 126 sonetti, a veder proclamato un amore per il *fair youth*, qualsiasi ne sia la natura.

Quanta inconsistenza, infine, nelle *prove* portate dall'io a difesa della propria «ragione». Quanta forzatura e quanto poca corrispondenza fra l'«error» proposto dall'io e le prove – la scrittura, l'universalità dell'amore – che l'io stesso pretende di portare apoditticamente, a dimostrazione della sua *verità*. Quanto autoritarismo nella pretesa dell'io di imporre la propria correlazione logica. Rimane il sospetto che a essere messo alla «prova» sia il lettore, sfidato a dimostrare l'ipotetica, inafferrabile verità del testo; e rimane anche il sospetto di trovarsi di fronte a un puro paradosso: che il presupposto per credere nell'esistenza dell'amore sia quello di crederlo eterno, pur sapendo che invece esso cambia con le ore e le settimane.

Il testo del sonetto mostra alla fine due significati possibili, sovrapposti e coesistenti, prodotti, l'uno, dalla visione ideale dell'amore eterno e irraggiungibile¹⁰ che sopravvive al di là di ogni ostacolo, e, l'altro, dalla visione ironica del dubbio dettata dall'esperienza, che sa che l'amore è effimero e mortale come ogni cosa sulla terra. Ed esiste poi un terzo piano testuale, quello della lettura erotica, sottesa dalle immagini che il testo ha sparso nel suo percorso (*not/[knot]*; «alters when it alteration finds», con idea di congiungimento carnale; «bends with the remover to remove»; «O»; «an ever-fixed mark»; «is never shaken»; «bark»; «his height be taken»; «fool»; «bending sickle»). Immagini che non costituiranno mai *una storia*, ma che della storia saranno per sempre sottotesto integrante.

L'impossibilità di strappare al testo una verità monolitica, unica e stabile, e l'imbarazzo intellettuale che esso provoca nel suo fruitore, trovano miracolistica soluzione nel distico finale, che impone la sua verità senza ammettere possibilità di replica. La chiusa non è affatto esplicativa, ma il suo tono è quello definitivo di chi ha pronunciato, assieme alla sentenza, l'ultima parola.

10. Kerrigan, *Sonnets*, cit., p. 53.

Sonetto 121

*'Tis better to be vile than vile esteemed,
When not to be, receives reproach of being,
And the just pleasure lost, which is so deemed,
Not by our feeling, but by others' seeing.
For why should others' false adulterate eyes
Give salutation to my sportive blood?
Or on my frailties why are frailer spies,
Which in their wills count bad what I think good?
No, I am that I am, and they that level
At my abuses, reckon up their own,
I may be straight though they themselves be bevel;
By their rank thoughts, my deeds must not be shown
Unless this general evil they maintain,
All men are bad and in their badness reign.*

Meglio essere vili che vili esser stimati,
quando il non esserlo riceve accusa d'esserlo,
e il giusto piacer perduto, che tale è giudicato,
non dal nostro sentire, ma dalla vista altrui.
Perché dovrebbero mai occhi adulteri e falsi
salutare ammiccanti il mio sangue vivace?
E perché chi più fragile è di me spia la mia fragilità,
e nella voglia sua giudica male ciò ch'io ritengo
bene?
No, io son chi sono, e chi se la prende
con i miei torti, calcoli i suoi,
magari io sono retto e gli altri son distorti;
non siano menti sozze a ritrarre le mie azioni,
salvo affermare questo male generale:
che ogni uomo è malvagio e nella sua malvagità
è sovrano.

È un'invettiva il Sonetto 121, una denuncia contro la società malvagia e maldicente, che giudica convinta di non poter essere a sua volta giudicata. L'esordio è in tono minore, un paradosso scagliato come un sassolino in mezzo al lago per incresparne le acque tranquille, ma con la fermezza di chi non accetta replica. La struttura si costruisce su un crescendo: nella prima quartina, l'io è impegnato ad attaccare l'ingiustizia della calunnia; nella seconda, l'io ammette vagamente le proprie debolezze, riconoscendole tuttavia meno gravi di quelle di coloro che lo criticano, e passa all'attacco; nella terza, l'io rivendica orgoglioso il proprio modo d'essere e inverte il giudizio altrui per elevarsi a giudice dei suoi giudici; il distico, infine, fa ricorso alla proverbialità per emettere un apparente verdetto di condanna dell'intero genere umano.

L'affermazione netta d'apertura è l'erompere di un io irritato, stanco di essere diffamato, che si ribella e dà libero sfogo all'indignazione per mettere fine alle critiche che la società gli rivolge. Piuttosto che essere considerati corrotti, egli sostiene, è meglio esserlo davvero; il lettore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una mente malefica, o a un'assurda provocazione. Per essere d'accordo con quanto dice l'io bisognerebbe riconoscersi in una natura malvagia (cosa assai difficile anche per un malvagio). E il dubbio coglie subitaneo, in quanto «esteemed» contiene in sé l'idea della *stima*, come se vi fosse qualcuno (qualcuno di malvagio, appunto) che la depravazione la considera davvero degna di apprezzamento. Il verso, comunque, sta asserendo che in ogni caso è meglio *essere* che *apparire*, anche quando si tratta di essere malvagi.

Avendo pronunciato ormai il suo scomodo credo, l'io deve ora dimostrare che ciò che ha affermato ha un senso, e il secondo verso, allora, cambia direzione, affrettandosi a porre un limite a questa "verità": ciò vale infatti nel caso in cui, pur non essen-

do corrotti, si venga rimproverati dagli altri di esserlo. La reputazione è infatti un segno del merito, e la calunnia che la macchia fa perdere il gusto di essere onesti e sinceri, così si è tentati di abbandonare ogni comportamento irreprensibile. Ma «vile» significa davvero soltanto “corrotto”? E se il riferimento fosse invece a un'altra sua accezione, “di umile nascita”, “di basso rango”? In questo caso, all'io non resterebbe che ammettere la sua origine, senza possibilità di smentita.

La lettura del testo procede di interrogativo in interrogativo. Nulla si riesce a dare per scontato. Non è chiaro neppure a chi sia riferito «the just pleasure lost», un vero nodo interpretativo. Sicuramente allude ai critici severi che non si fanno abbandonare alla licenza senza riserve e non riescono a godere dei piaceri della vita. Ma la calunnia provoca la perdita del piacere anche nell'io, che non si sente stimato; il testo sta tendendo i suoi tranelli. Il piacere perduto potrebbe essere anche quello di sapersi persona integra, oltre che quello di sapere di godere della stima altrui, e invece l'io precisa che «the just pleasure lost» non deriva dal sentirsi onesti e retti, bensì dall'essere visti come tali dagli altri («so deemed, / ...by others' seeing»). Eppure, è il piacere stesso dell'onestà ad andar perduto, quando il giudizio di “onestà” proviene da *altri* che non meritano alcuna stima. Così, andrebbe rovinato dalla maldicenza anche quel piacere che dall'esterno potrebbe essere considerato legittimo. Se poi si tratti di “il piacere appena perduto”, “il giusto piacere perduto”, “il giusto piacere che è *lussuria*” (dato che *lost* è assai vicino a *lust*), questo non lo si potrà mai decidere con una lettura univoca.

Ciò che conta sono gli sguardi altrui («others' seeing»), non la consapevolezza di sé. Si ha la sensazione di essere pervenuti a una verità antishakespeariana: l'*apparire* sembra prevalere sull'*essere*. A meno che il testo non stia dicendo (anche) un'altra verità: “il giusto piacere *perduto* che è ritenuto tale [= *perduto*] / non dal nostro sentire ma dagli occhi altrui”. Dunque sembra essere l'ottica altrui a dichiarare la *perdita* del giusto piacere di sapersi onesti, come se la visione altrui influenzasse persino il modo di sentire dell'io. O forse, si potrebbe leggere, sono gli occhi altrui a dichiararlo *giusto*, o a dichiararlo *piacere*. Di tutte queste possibilità, ciò che si può dedurre è soltanto che vale più ciò che appare agli altri di quanto non valga il sentire dell'io. Ma anche così la lettura non soddisfa, perché il più probabile riferimento di «so deemed» rimane, per senso logico (e per consenso della critica), «vile» del v. 1, e dunque il significato della quartina, incidentale esclusa, è o sarebbe: “è meglio essere travolti piuttosto che essere accusati di esserlo senza esserlo, specialmente se la depravazione non è dentro di noi, ma negli occhi di chi ci osserva”. Eppure, così esplicitato, il testo presenta una lampante contraddizione, che lascia aperta la porta ad altre possibili e non ridondanti letture. In ogni caso, «vile» è un riferimento assai lontano da «so deemed», tanto lontano che, pur ammettendo la priorità del collegamento, si pensa che la retorica del testo stia cercando di farcelo dimenticare, mentre ha innaturalmente avvicinato a «so deemed» il “giusto piacere perduto” (un piacere rovinato, sembra, proprio dall'intrusione della “considerazione altrui”). Il linguaggio contesta la logica, forse spinto dalle ragioni del sentimento: la depravazione viene straniata dalla distanza sintattica, mentre il giudizio altrui viene, a sua volta, giudicato e censurato dall'accostamento immediato all'ingiustizia del «just pleasure lost», che, comunque, non è soltanto un piacere perduto, ma anche un piacere “di perdi-

zione”¹. In questo labirinto di possibilità si chiude la prima quartina, nell’opposizione fra le azioni e le loro interpretazioni, nel contrasto fra sentire e vedere, e fra essere e apparire. Al suo centro: la sottrazione all’io del suo legittimo piacere.

La seconda quartina accende la polemica prendendo spunto dall’ultima immagine della quartina precedente: gli occhi degli altri e la loro visione ingannatrice. Che diritto hanno, si chiede l’io, gli occhi “falsi e adulteri” (ma in «adulterate» c’è anche l’idea della corruzione, della falsificazione, del degrado) di giudicare il suo “sangue libertino”? Ancora una volta l’immaginazione dell’io visualizza un incontro fra persone, durante il quale gli altri lo “salutano” ammiccanti², forse con ironica complicità; gli altri, le cui debolezze sono anche maggiori di quelle dell’io, gli altri che “spiano” (altra immagine visiva) le sue mosse e i suoi comportamenti. A tormentare continuamente la mente dell’io sono quegli occhi che osservano e guardano e controllano e giudicano. Gli occhi di coloro che considerano negativamente tutto ciò che l’io approva. A che azioni si stia riferendo l’io è forse rivelato *in codice* all’interno del verso: «Which in their *wills* count bad what I think good». «Wills» sono i desideri carnali, ma *will* è anche l’organo sessuale maschile e, talora, quello femminile³, mentre «count» (“considerare”) nasconde la sua somiglianza fonica con *cunt*, altra definizione dell’organo femminile. Dato il campo semantico creato da termini quali «adulterate», «sportive blood», «fraitsies» (e di seguito «abuses» e «rank thoughts»), non è difficile concludere che la censura al comportamento dell’io appare di carattere morale e sessuale. Ma il testo dice anche che coloro che giudicano l’io hanno essi stessi desideri carnali e passioni («their wills»⁴) da cui difendersi.

I riferimenti a una situazione tanto imprecisa nei suoi termini generali quanto focalizzata per allusioni tematiche hanno portato l’io a un’ammissione che potrebbe apparire degradante, una debolezza non giustificabile, sia agli occhi degli altri che dei suoi fruitori “letterari”. Non sembra facile per l’io risollevarsi dalla situazione umiliante («vile») a cui lui stesso si è condotto. Forse meriterebbe davvero quel rimprovero («reproach») del v. 2. Forse ha rivelato troppo di sé, e per uscire dalla condizione in cui si è messo ha bisogno di uno scatto della fantasia, di una svolta che lasci tutti sbalorditi, allibiti, senza parole. Ed è il primo verso della terza quartina a levarsi risoluto per negare qualsiasi altra affermazione: «No, I am that I am». L’io dichiara il proprio rifiuto di sguardi e giudizi altrui, ma, soprattutto, dichiara la sua immutabilità e la sua volontà di essere ciò che è. Peccato che, forse inavvertitamente, l’io si ritrovi a usare niente meno che le parole di Dio nella Bibbia⁵! Un io che si fa così, attraverso il linguaggio, irraggiungibile, intoccabile, ingiudicabile, divino, e soprattutto un io che, come il Dio della Bibbia, oltre a non avere Nome, non può essere

1. L’Oxford English Dictionary attesta un’accezione morale di *lost* sin dal 1533, benché in Shakespeare non ve ne siano occorrenze.

2. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 711.

3. Per le variazioni sul tema, si vedano i sonetti 135 e 136.

4. Potrebbe essere inteso anche un riferimento a *wilfully*, “ostinatamente”.

5. Esodo 3, 14, nel testo della Geneva Bible (1560), mentre Tyndale (1530) e Coverdale (1535) traducono «I will be what I will be». Alcuni critici, infastiditi, sentono blasfemo il riferimento biblico; altri, semplicemente «superbo, presuntuoso e stupido» da parte dell’io (Booth, *Sonnets*, cit., p. 410).

visto da nessuno. Una bella soluzione, dunque, quella dell'io per sfuggire a ogni sguardo, a ogni giudizio e a ogni censura. A nulla varranno ora le occhiate e la curiosità malevola della gente. Inizia da qui l'ascesa sicura dell'io verso un affondo sempre più deciso e imparabile. Ora l'io invita coloro che attaccano i suoi «abuses» (i suoi «vizi», le sue «pratiche sessuali»⁶) a badare bene ai loro, e si avvia a un resa dei conti che calca proprio su termini contabili («count», «reckon up»). *Forse*, azzarda l'io, è lui la persona retta, e loro, gli altri, sono i viziosi («I may be straight though they themselves be bevel»), una possibilità forse un po' ardua da affermare, e il modale «may» dimostra che l'io ne è consapevole. A meno che il modale non annunci un'altra accezione di «straight», meno usuale e più compromettente: non solo «retto» in senso morale, ma anche in senso anatomico⁷, a conferma ben mascherata del suo spirito libero e, comunque, non più traviato («bevel») di chi lo condanna. Ma ciò che più sembra contare per l'io è che i suoi atti non siano rappresentati dai loro pensieri «corrotti/lascivi» («rank»), riconfermando così la convinzione che a corrompere la realtà sia la rappresentazione di sé da parte degli altri, l'interpretazione calunniatrice che la società dà delle sue azioni. La corruzione, insomma, è negli occhi e nella mente altrui.

Il distico sentenza poi la sua verità, con una visione tanto pessimistica, tanto iperbolica da apparire subito incredibile e paradossale. Una strategia retorica analoga a quella del distico nel Sonetto 116. *Generalizzando*, il distico afferma implicitamente che la visione dell'io è quella vera, salvo che gli altri non vogliono sostenere che il male compiuto dall'io è il «male generale» di tutto il genere umano, per cui «All men are bad and in their badness reign». O, in alternativa, che, essendo malvagi tutti gli uomini, lo è necessariamente anche l'io, e questa sarebbe una lettura dissacrante ai danni del procedimento deduttivo. Il distico, incarnando il pensiero di «they», sembra rivisitare l'accusa contro l'io, e invece dice, ambiguo, esattamente quel che dice: essi «sostengono» (anche nel senso di «difendono» e «giustificano») un male generale, e cioè l'universalità del male; ma allora il procedimento deduttivo che parte da «general evil»⁸ si applica anche ai suoi critici, essi stessi rappresentazione di quel male, e che in esso prosperano. Un gioco retorico che si porta dietro un senso e l'altro insieme. Paradossalmente, «tutti gli uomini sono malvagi» include anche «others» e «they», ossia i diffamatori dell'io, i quali oltretutto sono già stati condannati a morte dall'io, al culmine della sua affermazione di sé e del suo ostentato narcisismo; «I am that I am, and they that level» ha, infatti, una curiosa struttura speculare, che sembra soppesare sui due piatti di una bilancia (*level*, dal latino *libella*, «bilancia») l'io e gli altri. *Altri* che si prostrano, verrebbe da aggiungere, davanti a «dei stranieri» anziché al cospetto di Dio (l'io, in questo caso), ricordando come Shakespeare giochi altrove sulla somiglianza fra *idolatry* e *adultery*⁹. «Il Dio di Shakespeare – scrive Melchiori – è *the man within*, l'uomo interiore»¹⁰.

Ciò che è chiaro nella strategia del sonetto, al di là della complessa e inestricabile

6. Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., p. 3.

7. Ivi, p. 258.

8. Cellini traduce «questa infame massima» (Cellini, *Sonnets*, cit., p. 117).

9. Sonetto 105: «Let not my love be called idolatry / Nor my beloved as an idol show».

10. Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., p. 115.

trama di intrecci semantici, è la sua natura *speculare*: il testo ribalta il ruolo di imputato e giudice, aggravando le colpe di coloro che giudicano e, con uso sottile dell'ambiguità, sollevando il dubbio sulle colpe e sui difetti di chi è giudicato, con un processo retorico eufemizzante. Il virtuale imputato risulta alla fine assolvibile, se non per mancanza di indizi, in grazia delle attenuanti generiche; ai giudici, per contro, non resta che subire la condanna. E in chiusura del testo, l'io, osservato, spiato, sbeffeggiato, si nasconde alla vista del fruitore dietro lo specchio che lui stesso ha creato, per lasciare in primo piano, soli, i malevoli interpreti delle sue asserite colpe. Il risultato maggiore raggiunto dal sonetto sul piano della strategia semantica è quello di aver intrecciato i termini dell'etica sociale e dell'etica individuale per mettere in rilievo le contraddizioni della prima, revocandone in dubbio i valori correnti.

Sonetto 127

*In the old age black was not counted fair,
Or if it were it bore not beauty's name:
But now is black beauty's successive heir,
And Beauty slandered with a bastard shame,
For since each hand hath put on Nature's power,
Fairing the foul with Art's false borrowed face,
Sweet beauty hath no name no holy bower,
But is profaned, if not lives in disgrace.
Therefore my Mistress' eyes are Raven black,
Her eyes so suited, and they mourners seem,
At such who not born fair no beauty lack,
Sland'ring Creation with a false esteem,
Yet so they mourn becoming of their woe,
That every tongue says beauty should look so.*

Un tempo il nero non era stimato bello,
o se lo era non portava del bello il nome,
ma il nero è ora erede legittimo del bello,
e la Bellezza infamata di disonor bastardo:
da quando ogni mano indossa facoltà di Natura,
rendendo bello il brutto col volto falso e a prestito
dell'Arte,
dolce bellezza non ha più nome o sacro recesso,
ma è profanata, o vive sfigurata.
Perciò gli occhi della mia Amata son nero Corvo,
e occhi così vestiti che sembrano far lutto,
per chi non nato bello non manca di bellezza,
e calunnia il Creato con falsi apprezzamenti;
ma tanto s'intona il lutto al loro strazio,
che ogni lingua dice che il bello così deve
apparire.

Conclusa la sequenza dei sonetti dedicati al *fair youth*, questo è il primo dei sonetti dedicati a una donna, una *dark lady*, il cui tratto caratterizzante sembra essere proprio la neritudine¹. Nel sonetto l'io sente di dover giustificare il proprio legame con questa *donna nera*, e per farlo si costringe a negare uno stereotipo culturale, quello della bellezza bionda, e ad affermare al suo posto una nuova estetica del nero. Sia l'argomento che lo stile, come è norma per i *Sonetti*, non si attiene tuttavia alla tradizione dell'encomio, ma si limita a ispirarsi alla sua forma dissacrandone invece il contenuto attraverso l'ironia. Il testo sviluppa un tema, ma soprattutto confonde i criteri del giudizio estetico sociale intrecciando continuamente i termini del confronto, allo stesso modo in cui il Sonetto 121 elabora il contrasto fra comportamento individuale e giudizio sociale per contestare la validità di quest'ultimo. Se dal sonetto si cercasse di trarre la soluzione di un enigma si finirebbe per rimanerne delusi. Il sonetto, si finisce per sospettare procedendo nella lettura e nel tentativo di far tornare i conti, non consente una lettura piana e univoca, e non è peraltro un sonetto che abbia segreti da svelare. I conti non tornano neppure alla fine, ma il sonetto non è un enigma da risolvere. Il messaggio è forse là dove meno lo si cerca, e si teme che il testo non abbia nessun interesse a rivelarlo.

Questo sonetto ammette due diversi percorsi d'analisi: il primo, accettando il

1. Riferita qui a capelli neri o bruni, a occhi neri e forse, ambigualmente, a carnagione scura. Già Sidney aveva tessuto le lodi degli occhi neri di Stella in *Astrophil and Stella*. Ma Stella ha capelli biondi («Stella's faire haire», sonetto 13) e carnagione chiara («faire skin», sonetto 8).

significato superficiale senza dar troppo peso a possibili incoerenze che il testo proponga nel suo sviluppo; il secondo, cercando di dare coerenza al senso del testo e sottolineando le sue apparenti, irrisolvibili incoerenze. Nessuno di questi due approcci soddisfa alla fine l'acribia del critico, ma cimentarsi con uno solo di essi significherebbe rinunciare a parte del significato del testo e forse al suo stesso messaggio di crisi.

Parafrasata, la lettura quasi unanime che si dà del testo è la seguente: un tempo, il colore della bellezza era il biondo; ora è il nero/bruno. Ma, pur di farsi bionde, le donne ricorrono all'artificio della cosmesi, e per questo la bellezza (bionda) genuina è calunniata e in esilio. Ma la mia donna è bruna, ed è a lutto per coloro che, non essendo nate bionde, si tingono per sembrarlo. Ma lei è così bella che tutti ora riconoscono che il nero dovrebbe essere il colore della bellezza². Questa è la lettura superficiale e semplificata del sonetto, che sacrifica tuttavia diversi messaggi sottesi e ambigui.

La strategia retorica del testo, lungi dal voler trasmettere significati diretti e trasparenti, appare subito mirare al disorientamento del lettore. Il sonetto si apre con una nota informativa che rivisita la concezione del gusto nel passato, ma anche il cambiamento del gusto e del giudizio che inseguono, nel tempo, il capriccio degli uomini e la volubilità della moda. Che in passato il nero non fosse considerato "bello"³ («In the old age *black* was *not* counted *fair*») è affermazione che non sorprenderebbe, se a *fair* non corrispondessero molteplici accezioni ("onesto", "onorevole", "idoneo", "legittimo") che preparano la mente del lettore a infinite possibilità di prosecuzione del testo. *Legittimo*, ad esempio, riscontrerebbe una sua coerenza d'impiego, data la sua vicinanza a «counted», che rinvia attraverso *cunt* a un'immagine di congiungimento carnale subito confermata da un'immagine di procreazione («it *bore* not beauty's name») e, ancora, da «successive *heir*» ("erede per diritto di successione") e «*bastard* shame». Ma la prima accezione suggerita da *fair* quando messo a diretto contrasto con *black* è sicuramente quella di "biondo", e sostenere che in passato il nero/bruno non era considerato "biondo" suona come un'affermazione scontata; una notizia assurda e, sul piano dell'informazione, ridondante, al punto da far pensare che il testo si stia facendo gioco delle opinioni di chi è vissuto in altri tempi; e si è anche tentati di chiedersi se *nel presente* del testo, per assurdo, il bruno possa mai essere considerato biondo. In questa ridda di pensieri, non resta che accettare il *conceit* che fa da colonna portante a tutto il sonetto e ripiegare sulla prima impressione, per riconoscere in *fair* il significato primario di "bello"; ma, come accade spesso, non si riuscirà più a liberarsi di questo *conceit* del *bruno* = *non bello/non biondo*, anche perché, come si vedrà presto, *bello* e *biondo* si intrecceranno senza sosta in questo sonetto illuminandosi e confondendosi a vicenda, e il *pun* iniziale è proprio lì ad anticipare questo intreccio.

Se anche qualcuno poteva considerare il bruno un segno di bellezza – continua il testo – (e «Or if it *were*» richiama con la rima interna il precedente «*fair*»), nessuno comunque avrebbe osato definirlo e dichiararlo bello in pubblico, esso non "porta-

2. Kerrigan ammette l'ambiguità: «whatever is *fair*» e «Sweet beauty, wherever it lives» (Kerrigan, *Sonnets*, cit., pp. 353-4).

3. Sidney, *Astrophil and Stella*, sonetto 7 («whereas blacke seemes beauty's contrary / She even in blacke doth make all beauties flow»).

va”, “non generava”, il *nome* della bellezza, come un figlio non riconosciuto, trattato da *bastardo*. Si ha il sospetto che il bruno sia visto come una bellezza che nel passato *non era riconosciuta* e non poteva *generare*, ma con cui si poteva tuttavia *fornicare*. L’immagine che se ne ricava è quella di un mondo ipocrita, che non dà alle cose il nome che esse meritano. Ora, invece, la bellezza del bruno è stata finalmente riconosciuta come “erede” legittima della bellezza (quella bionda?), mentre la bellezza (quella antica evidentemente, quella che un tempo era considerata bellezza) è ora «slandered with a bastard shame». Dunque si è giunti a una prima conclusione implicita, data dall’equazione *black = fair*, ossia “nero = bello”, ma anche, assurdamente, “nero = biondo”. E tuttavia non si è affatto certi a che colore si riferisca il «Beauty» del v. 4, perché un tempo era il biondo, e ora è il bruno. Due bellezze sono troppe per un messaggio chiaro e univoco. Si teme, allora, che a essere “calunniata” possa essere non solo la bellezza del biondo naturale copiata dal biondo artificiale, ma anche la bellezza del bruno, per invidia, o per maldestra contraffazione, come si vedrà nella seconda quartina. Che la bellezza di un tempo fosse quella bionda lo si può evincere finora soltanto per contrasto, per deduzione implicita; se ora essa è “calunniata”, come fa pensare il testo, e svergognata come fosse “bastarda”, significa, infatti, che il sonetto ne riconosce il valore intrinseco, ammette cioè il diritto originario del biondo a essere riconosciuto come unico titolare della bellezza. L’io sta forse parteggiando spudoratamente per la bellezza bionda («fair»), ma sinora non l’ha mai citata, anzi, l’unica volta che si è avuta l’impressione di trovarsi di fronte a una realtà *bionda*, in quel «fair» iniziale, si è dovuto riconoscere di aver capito male e, contriti, si è dovuti ritornare a cercargli un altro significato, scoprendolo in “bello”⁴. Oltre a ciò, il v. 3, «now is *black beauty’s* successive heir», suggerisce in modo indelebile la ricezione con l’ambiguo accostamento di «black beauty», in cui «black» appare attributo di «beauty», e la bellezza appare innegabilmente bruna. Se ciò non bastasse, il fatto che il bruno sia ora l’“erede *legittimo*” della bellezza sembra far balenare sottotesto l’illusione ingannevole che la bellezza («And Beauty»), in passato, fosse anch’essa bruna, dando così al bruno il riconoscimento improprio di bellezza originaria; e sarebbe già questo un “imbastardimento vergognoso” e, allo stesso tempo, una “procreazione bastarda” (visto che *shame* sono le pudenda, e l’amplesso). Al di là dell’alone di opacità costruito attorno all’identità della bellezza originaria, questa prima quartina trasmette l’idea di una realtà estetica offesa e diffamata in quanto genitrice incolpevole di un frutto *illegittimo*, nato da un congiungimento innaturale, adultero (come si vedrà presto) fra natura e artificio. Ma, al di là del messaggio generico di imbastardimento, non si riesce a cogliere il vero rapporto fra il biondo e il bello, e fra il bruno e il biondo.

Dopo tre insistenti citazioni di *beauty* nella prima quartina e una sola ingannevole comparsa di *fair*, *beauty* appare nella seconda quartina soltanto per essere esiliata, e *fair* scompare per apparire soltanto, come insolito verbo, a significare un abbellimento artificioso. Il biondo invece ancora si fa attendere. La seconda quartina descrive le falsificazioni realizzate per scimmiettare una bellezza non posseduta, come se si

4. La lettura di questo sonetto è assai dibattuta, benché la gran parte dei critici legga «fair» nel senso di “biondo”.

trattasse di dipingere un quadro che imita, ma *non è*. La natura viene snaturata dalle mani che si arrogano poteri non loro, e rivestono di bellezza ciò che è «foul» (“brutto”, e forse anche “corrotto”), “abbellendolo” («Fairing») grazie all’apparenza falsificante dell’arte/artificio («Art’s false borrowed face»): «a good face needs no painting» scrive Thomas Heywood in *An Apology for Actors* (1612)⁵. Ma ci si interroga sul significato *vero* di «Fairing», che significa certamente “abbellendo” *di biondo*, ma forse anche, paradossalmente e contro ogni aspettativa, “imbiondendo” (ossia “abbellendo”) *di bruno*, visto che “l’erede della bellezza” è ora il bruno. Si tratta in ogni caso di un’esteriorità “presa a prestito”, come se prima o poi dovesse essere restituita al legittimo proprietario, magari in quel momento di verità che è l’incontro con la morte. Una bellezza tutta di superficie che il verso sottolinea con l’effetto formale, fonico, dell’allitterazione, dando enfasi a *fairing, foul, false, face*, in un crescendo di negatività in “f” che annullano il valore semantico positivo di «Fairing». E, infatti, il verso successivo comunica l’esilio della «Sweet beauty», una bellezza “preziosa”, che non ha più nome – proprio come non lo aveva il bruno nel passato («bore not beauty’s name») – e non ha più luogo in cui rifugiarsi («no holy bower»), forse avendo perduto la qualità divina che la poesia un tempo le assegnava. Ma *holy bower* fa anche pensare al sacro *boudoir* in cui la “divina” signora riceve privatamente i suoi amanti. Ora quel recesso è un tempio violato e “profanato”, la bellezza non vi abita più, e vive «in disgrace», ossia non solo “in disgrazia”, ma anche “sfigurata”, privata della grazia della bellezza genuina dalla colorazione artificiosa. Per due volte il sonetto ha affermato l’assenza di un nome per la bellezza (vv. 2 e 7), e infatti il nome della bellezza (che ci si aspetta, forse ingannevolmente, sia il biondo) ancora non è stato rivelato. (E chissà che il testo non nasconda anche un gioco sul nome impronunciabile dell’amata.) La lettura, nel frattempo, ha ricevuto due idee di bellezza: la bionda nel passato e la bruna nel presente. Ma perché coloro che son nate prive di bellezza nel presente (ossia bionde) dovrebbero ricorrere a falsificazioni per ottenere una bellezza “antica” (bionda), visto che la possiedono già? Sembra logico pensare che la bellezza ricercata ora sia quella bruna. Dunque «Fairing» (v. 6) e «fair» (v. 11) rimanderebbero al significato di “bruno”, anziché al più ovvio “biondo”. E, di conseguenza, la falsificazione della bellezza sarebbe il tingersi di bruno. Ancora una volta ci si trova di fronte all’equazione *black = fair* (“nero = bello/biondo”).

Ingannevole, allora, si apre la terza quartina, per affermare, come fosse conseguenza di quanto precede⁶, che l’amata/amante dell’io ha occhi di un “nero corvino”, e sicuramente non se li è tinti. Ma perché «Therefore»? Forse che l’amata reagisce alle pratiche cosmetiche delle altre tenendosi *gli occhi* del loro colore originale? E che altro potrebbe fare? Tingerseli? O forse si deve intendere che l’io si è scelto apposta un’amante dagli occhi neri? Occhi, «so suited», che si “adattano” benissimo all’epoca, e si “intonano” alla persona, ma anche “si vestono” a lutto per la morte di coloro che non essendo nate «fair», belle/brune, pure non mancano di bellezza artificiale; a loro modo, queste falsificatrici diffamano “il Creato con falsa considerazione”,

5. M. Trousdale, *Shakespeare and the Rhetoricians*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1982, p. 165.

6. «Therefore» risponde al «since» del v. 5.

in quanto fanno credere naturale ciò che invece è artefatto e ottengono stima per una bellezza che la natura non ha concesso loro, una stima estorta con l'inganno. La bellezza bruna dell'amata si pone in parallelo di rima alla bellezza mancante delle donne ed enfatizza le differenze giocando con le somiglianze foniche (*black/beauty lack*)⁷. Le donne compensano la loro carenza (ossia annullano il «no» che precede «beauty lack») con l'artificio che snatura la bellezza genuina, così come con l'artificio retorico l'io dà enfasi alla somiglianza fra «black» e «beauty lack», malgrado la loro differenza sostanziale. La terza quartina, comunque, sembra finalmente dare se non un nome un riconoscimento alla bellezza originaria, anche se il testo continua a giocare sul doppio senso. Infatti, «coloro che non nate belle non mancano di bellezza» prosegue il gioco dell'ambiguità: o si tratta di donne «non nate bionde» che si colorano di biondo, o si tratta di donne «non nate belle» (= bionde) che si colorano di bruno. In quest'ultimo caso, donne «non nate belle» corrisponderebbe a «non nate brune», ossia: *not fair = no beauty lack = fair*, nel senso di «non bello = non n...ero = biondo». Anche qui il «fair» riceve la sua offesa, annullato dalla negazione (e dal contrasto con «beauty lack»), quasi ad annullare l'esistenza di questo biondo, che non è più l'ideale presente di bellezza.

Il distico abbandona del tutto l'idea e la presenza del *fair* allo stesso modo, si potrebbe dire, in cui la sequenza dei sonetti ha appena abbandonato la figura poetica del *fair youth*, e la sostituzione del *black* al *fair* segna anche questo specifico passaggio. La bellezza ora è collegata soltanto al bruno, un bruno ironicamente ancora dolente e in lutto (per chi compensa la bellezza mancante con la falsità dell'artificio). Ma, mentre nessuno un tempo osava dichiarare apertamente la bellezza del bruno, ora invece esso ha il suo riconoscimento pubblico, dato che «every tongue says beauty should look so», e ancora una volta *black* risuona, per quanto mimetizzato, nel finale «beauty... look». Il mondo ha finalmente riconosciuto non tanto forse la bellezza della donna quanto la bellezza del bruno, che è, con ambiguo riferimento, la bellezza che tanto si addice («becoming») al dolore e al pianto funebre, come fanno intendere il collegamento fra i due «so» che si specchiano in apertura e chiusura del distico contenendone tutto il significato: «Yet so they mourn becoming of their woe, / That every tongue says beauty should look so»; ma «so» può essere riferito sia alle sembianze generali di lei, sia all'aspetto piangente dei suoi occhi. E, ancora, il lettore sta cercando un po' di coerenza nel testo senza riuscire a trovarla, perché il «black», che tanto apprezzamento trova alla fine del testo, non è il bruno originale, di capelli non artefatti dalla tintura, ma il nero degli occhi, che tingere non si possono e non possono mentire né millantare valori non propri. Ma la disquisizione sul giusto genere di bellezza e sulla sua «legittimità», allora, dov'è finita? E a che cosa serve, poi, lo «Yet» che apre il distico? «Eppure – dice il testo – il lutto dei suoi occhi si addice così bene al suo dolore / che ogni lingua dice che la bellezza così dovrebbe apparire»⁸. «Eppu-

7. In *Love's Labour's Lost* (IV.iii.245-71) vi è una analoga difesa dell'estetica del *black* che si serve degli stessi argomenti, aggiungendo: «Your mistresses dare never come in rain, / For fear their colours should be washed away».

8. La ripetizione di «eyes» ai vv. 9 e 10 ha fatto pensare a un refuso. Fra le varie soluzioni proposte dalla critica, Ingram, Redpath (*Sonnets*, cit., p. 292) privilegiano «brow» al v. 10.

re” implica che se il lutto non si addicesse al suo dolore tutti sosterrebbero altrimenti, e cioè che la bellezza *non ha* quel semblante «black» ed è solo il pianto di lei a rendere bello il suo color bruno. Ma allora qual è il colore del bello? È forse il colore del dolore? Dovremmo forse reinterpretare tutto il sonetto?

In fin dei conti, la «Sweet beauty» violata e profanata potrebbe benissimo essere un pietoso momento di rimpianto per la bellezza di un tempo⁹, ora non più riconosciuta come tale. E la falsificazione della bellezza potrebbe riferirsi sì, allora, al biondo tinto di bruno, ma per un torto fatto alla bionda bellezza anziché alla bellezza bruna. Eppure, ci si chiede ancora, se il biondo prezioso («Sweet beauty») continua a essere il segno della bellezza ideale, come si può riconoscere coerenza nell’affermazione precedente «now is black beauty’s successive heir»? Quante bellezze riconosce l’io? E non è che forse, a causa dell’artificio che tutto fa apparire come figlio “legittimo” della bellezza originale, non si riesca più a distinguere il bello genuino dal bello artefatto e si sia perduto il senso del bello in sé?

Il sonetto è già abbastanza complicato così com’è. E tuttavia l’intreccio dei significati si complica ulteriormente quando si osserva che, così come *fair* gioca sui significati di “bello” e “biondo”, anche *black* gioca, oltre che sui significati estetici di “nero”, “bruno” e “brutto”, su quelli morali di “corrotto” e “malvagio”. Infatti, diversi riferimenti linguistici suggeriscono un contesto connotativo di carattere morale: «not counted fair» (*fair* nel senso di “onesto”); «foul» (“corrotto”, “immorale”); «in disgrace» (“vergogna”, “perdita di reputazione”); «false esteem» (“falso valore/reputazione”). Oltre all’insistenza su «slandered» e «Sland’ring» (la calunnia) e su «false» (due volte). E il pesante riferimento all’idea di illegittimità, «bastard». Forse l’io sta pensando a quanto scrive Montaigne negli *Essais* (tradotti da John Florio):

Those that maske and paint women commit not so foule a fault; for it is no great losse, though a man see them not, as they were naturally borne and unpainted: Whereas these profess to deceive and beguile not of eies, but our judgement, and to bastardize and corrupt the offence of things [«offence» è un probabile errore per “essence”]¹⁰.

Il sottotesto del sonetto sta forse raccontando una storia indecifrabile di comportamenti morali e di sentimenti che non salgono mai in emersione, ma che si limitano a increspare insensibilmente la superficie del testo. Frammenti che non si congiungono mai a formare una storia.

La difficoltà di districarsi nei meandri dei significati variabili all’interno del testo corrisponde alla difficoltà che incontra l’io (e i suoi contemporanei) nel riconoscere e definire la vera bellezza falsata e adulterata. E ciò perché l’arte e l’artificio, per gli elisabettiani, non sono falsificazioni della natura, ma possibilità per la natura di migliorare sé stessa, visto che anche l’arte fa parte della natura, come dice Shakespeare per

9. «Sweet beauty» è forse una bellezza bionda (ivi, p. 290).

10. “Coloro che mascherano e dipingono le donne non commettono un crimine tanto nefando, poiché non è gran perdita se gli uomini non le vedono come sono nate al naturale, non dipinte: mentre questi uomini affermano di ingannare e incantare non gli occhi, ma il giudizio, e di imbastardire e corrompere l’essenza delle cose” (*Of the Vanity of Words*, 1.li).

bocca di Polixenes in *The Winter's Tale*¹¹. E infatti George Puttenham e gli elisabetiani danno ad *artificially* il senso positivo di “con talento”, “con abilità”, ma è anche vero che il Sonetto 127 non sta esaltando i meriti di quella che il testo definisce una falsificazione illegittima («false borrowed face»). L'io del sonetto, oltre a *dire* la confusione e la difficoltà di decodifica, la concretizza e la rende azione autoreferenziale interna al testo. E, del resto, è difficile separare i significati contrapposti: la falsità dell'*artificio* («Fairing the foul with Art's false borrowed face») è sì la falsità dell'artificio preso a prestito dall'Arte, un artificio che abbellisce e inganna, trasformando il brutto in “erede legittimo”, ma è anche la capacità dell'Arte stessa (con la “A” maiuscola) di migliorare la natura, un po' come accade in questo sonetto, dove l'io, malgrado tutto, riesce a dichiarare bella la donna amata. Una dicotomia di cui non è semplice liberarsi, se non accettandone l'insita contraddittorietà.

11. «Yet Nature is made better by no mean / That Nature makes that mean; so over that art / Which you say adds to Nature, is an art / That Nature makes... / ... / The art itself is Nature» (*The Winter's Tale*, IV.iv.89-97).

Sonetto 128

*How oft when thou my music music play'st,
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers when thou gently sway'st,
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those Jacks that nimble leap,
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand.
To be so tickled they would change their state,
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more blest than living lips,
Since saucy Jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.*

Spesso, musica mia, quando tu musica suoni,
su quei beati tasti il cui moto risuona,
con le dita tue dolci quando graziosa ondeggi
l'armonia delle corde che il mio orecchio stordisce,
io invidio quei tasti agili e scattanti
a baciare il tenero cavo della tua mano,
mentre le povere mie labbra cui spetterebbe di
mietere il raccolto,
per l'audacia del legno presso di te arrossendo
stanno.
Per essere così solleticate vorrebbero cambiare
natura
e posizione con quei legni ballerini,
su cui muovono graziosi i passi delle tue dita,
rendendo beato il legno morto più delle labbra vive.
E giacché i tasti sfrontati felici son di ciò,
dà loro le tue dita, e a me le tue labbra da baciare.

Un sonetto decisamente musicale il 128, non solo per l'argomento, ma anche perché scorrevole e non frenato da *puns* che ne rallentino la ricezione. Un *conceit* c'è, ed è convenzionale¹, ma è semplice e diretto: l'io è invidioso dei tasti del clavicordio su cui suona l'amata, e vorrebbe essere quei tasti di legno² per poterne baciare le dita. Il testo è strutturato in due parti: le prime due quartine, con la loro continuità sintattica, formano un'ottava in cui l'io espone il quadretto di lei al clavicordio e il desiderio che quella vista suscita in lui che la osserva. La terza quartina e il distico propongono, dapprima, lo scambio fra i tasti e le labbra dell'io, perché l'io possa godere del piacere del contatto con quelle dita che suonano; poi, con ulteriore azzardo, l'io propone uno scambio retorico fra le dita e le labbra di lei, in modo che il contatto fra gli amanti diventi un bacio.

Il sonetto mette in atto un vero e proprio corteggiamento musicale, realizzandolo sia attraverso il senso che attraverso la musicalità del testo. Ed è già il primo verso ad annunciare questa linea con l'iterazione di «music», dapprima usato al vocativo per richiamare l'attenzione dell'amata, poi come suono che l'amata produce applicandosi allo strumento. Eppure, in «my music music» il testo sembra ricercare proprio l'effetto musicale con un accostamento deliberato di due *music* e con la ripe-

1. In *Every Man Out of His Humour* (III.ix.102-6) di Ben Jonson, riferendosi all'amata che suona la viola da gamba, l'amante dice: «I have wished myself to be that instrument, I think, a thousand times».

2. La critica purista fa notare che nel virginale i «Jacks» di cui parla il testo non sono i tasti, bensì i congegni che pizzicano le corde, e non sono a contatto con le dita.

tizione insistita di tre “m”. Difficile non riconoscere che la scelta stilistica finisce per far prevalere il valore essenzialmente estetico su quello semantico, e tanto è vero il ruolo della disposizione che il secondo *music* suona, a prima vista, come un’iterazione del vocativo, come se l’io volesse far presa sulle emozioni del tu con ricerca dell’effetto retorico: “o mia musicissima!”, “o mia musica al quadrato!”. Ma questo primo verso (oltretutto privo di punteggiatura) sembra anche dire “quanto spesso *la mia musica*, o musica, *tu suoni*”, come ad affermare una situazione ricorrente di intimità che la prima lettura non ostentava. Nel complesso, il verso realizza l’esito moderno della parola che si duplica per dare il senso dell’azione movimentando il testo, come fosse una musica che prende vita e suona al movimento dei tasti, che sono le parole stesse del testo.

Questa analogia fra musica e testo è inseguita continuamente. La tastiera di legno il cui “movimento suona” fa eco alle “m” precedenti, ma dichiara anche l’effetto musicale del movimento poetico che, oltre che attraverso le rime e il ritmo metrico, è segnato nei versi successivi dai parallelismi e dall’insistito ricorrere di consonanze e assonanze interne (*sweet/sway, concord/confounds, envy/nimble/leap, kiss/inward, tender/hand, whilst/harvest, lips/reap, boldness/by/blushing, change/state, situation/dancing/chips, walk/with, dead/wood, living/lips, since/saucy/Jacks/so/this, them/thy/thy, give/fingers/lips/kiss*).

È la stessa menzione del movimento ondeggiante delle dita e del corpo a ricreare il movimento della musica («blessed wood whose *motion sounds*», «sweet fingers when thou *gently sway’st*»), e naturalmente gli aggettivi («blessed», «sweet», «gently») connotano la musica di qualità angeliche, nobili e gentili. L’“armonia” musicale delle corde metalliche (che anticipano i capelli – «wires» – del Sonetto 130) frastorna l’io e lo ammalia, non senza richiamare la musicale armonia pitagorica delle sfere celesti, in una visione tolemaica dell’universo che l’immaginario degli elisabetiani non aveva ancora abbandonato. Tutta la prima quartina, che trova il proprio verbo all’inizio della seconda, sembra mimare con la sua sospensione lo scorrere incessante della musica che suona e stordisce e si snoda senza soluzione di continuità. All’interno della prima quartina, «when», «whose», «when» creano una serie di tre subordinate incastonate l’una nell’altra. In questo percorso a spirale, «sounds» dà voce al suono intransitivo dei tasti (v. 2), ma è anche il far suonare transitivo delle armonie (v. 4); persino l’enjambement fra i vv. 3 e 4 rischia di sfuggire, fondendo in «sway’st» l’ondeggiamento della donna e il suo “controllo” sui tasti, che alla fine sono quindi retti da ben due verbi a distanza («sounds» e «sway’st») in un intreccio inestricabile. Poi arriva «Do I envy», e la distanza dal «How oft» iniziale che lo regge rischia di far dimenticare che si è di fronte a un’inversione retorica, facendola apparire un’altrettanto retorica domanda.

Conclusa la descrizione del quadretto di salotto, l’io passa a esprimere le emozioni suscitate in lui da quella visione e dalla musica, e confessa la sua invidia per quei tasti che “saltano agili” («nimble leap») come fossero premurosi cortigiani che rendono omaggio a una bella dama; ancora movimento, frenetico questa volta, e già l’anticipazione fonica di quelle labbra (*leap/lips*) che presto compariranno come segno del desiderio dell’io. L’io vede i tasti baciare il dolce palmo della mano di lei, ma la sua invidia sta già mentalmente baciando quello stesso palmo, e si sospetta che un desiderio

di maggiore intimità stia percorrendo la sua mente («tender inward³», «harvest reap»); le sue labbra intanto arrossiscono per l'«ardimento» dei tasti spudorati (o forse per l'eccitazione delle immagini audaci che l'io si figura nella mente).

Il sospetto di un sottotesto ardito comincia a farsi strada con maggior evidenza, e la terza quartina ne porta la conferma. Dopo l'ottava che ha descritto staticamente la situazione, la sestina apre al movimento e alla proposta. Le labbra, pur di essere anch'esse «titillate» dal dolce tocco delle dita dell'amata, sarebbero disposte a scambiare «status e posizione» con quei tasti di legno. Il *conceit*, come accade spesso, non tiene conto della realtà della vita perché, se così accadesse, le labbra divenute legno perderebbero tutta la loro umana sensibilità. Ma, alla vista di quelle dita che «passeggiano con dolci movenze», il desiderio è così folle («wood»⁴) che l'io non pensa proprio al rischio della propria deumanizzazione; anche perché, nell'assistere alla beatitudine di quei tasti, l'io si convince che, impudenti come sono e pur se fatti di «morto legno», essi godono della felicità che sfugge alle sue labbra vive («living lips»), e si rivede mentalmente la frenesia di quei tasti che saltavano senza requie («nimble leap»⁵). Il «salto» del testo è evidentemente un salto semantico. L'io che vuole lo scambio «tasti per labbra» spera nel miracolo (impossibile ai tasti) che gli renderà possibile coniugare il contatto fisico con la conservazione della vitalità. In questo convincimento egli invita l'amata a offrire le proprie dita ai tasti e a dare a lui stesso le sue labbra. E qui sta uno degli inganni del testo perché, dissimulata dallo svolgersi dei versi e del pensiero e dal ritmo veloce del sonetto, si è insinuata nel testo la sostituzione delle labbra alle dita. Fino al v. 13, infatti, erano le dita da baciare dell'amata il tesoro che l'io tanto bramava; all'ultimo verso, come per il gioco di prestigio di un illusionista, le dita vengono generosamente date in dono ai tasti («Jacks»), mentre l'io si prende la «labbra da baciare»; «lips to kiss» compensa il precedente «leap / To kiss» (vv. 5-6), e il testo si impossessa sornione, ma solo sul piano verbale e letterario, di quel diritto al piacere che aveva invidiato ad altri (tasti/amanti mascalzoni). Realizzato il suo scopo, il sonetto è giunto alla meta.

Ma il sonetto non è solo un atto di corteggiamento, bensì anche una sottile manifestazione di gelosia. Tutto il testo, infatti, procede dispensando affettati complimenti nei riguardi dell'amata e di tutto ciò che ha la fortuna di entrare a contatto con lei («my music», «blessed wood», «sweet fingers», «gently sway'st», «tender inward», «gentle gait», «more blest than living lips»); eppure nello sviluppo del testo e del suo sentimento si è anche testimoni di un deciso cambiamento di atteggiamento nei riguardi dei rivali in amore: l'io li presenta (già distanziati attraverso la sineddoche) come «blessed wood», li vede muoversi «nimble», con «boldness», gli appaiono

3. *Inward* passa l'idea di «sessualmente intimo» e gioca con la somiglianza a *innards*, «visceri» (Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., pp. 135-6); inoltre: «la palma umida era considerata indice di lascivia» (Melchiori, *Sonnets*, cit., p. 249). Shakespeare usa un'immagine vicina in *The Winter's Tale* (I.ii.127-8): «Still virginalling / Upon his palm?». E così in *Romeo and Juliet* (II.i.66-7): «O, that I were a glove upon that hand, / That I might touch that cheek!».

4. *Wood* ha anche accezioni di «pazzo», «eccitato», «furioso» (D. Crystal, B. Crystal, *Shakespeare's Words. A Glossary & Language Companion*, Penguin, London 2002, p. 502).

5. *Leaping-house* è il bordello in *1 Henry IV*, I.ii.7 (Booth, *Sonnets*, cit., p. 439).

«dancing», e pur essendo «*dead wood*» (e già il testo li sta devitalizzando e deumanizzando) sono «*more blest than living lips*» per la fortuna di quel dolce contatto. Poi, nel distico, la svolta improvvisa: «*saucy Jacks*». L'ardimento dei tasti ha superato il limite della decenza, e soprattutto della gelosia dell'io, ed è diventato d'un tratto non più accettabile, quindi "impertinente", "impudente", "lascivo". Considerato il tono generale sensuale e leggero del sonetto, non è azzardato definirlo un «displacement of jealousy into comedy»⁶.

Se non che il sottotesto ha preparato un altro inganno, in quanto non ha rinunciato a far procedere anche l'altro filo di pensiero che l'io sta sviluppando. Le labbra che vorrebbero cambiare la propria condizione con quella dei tasti di legno forse stanno pensando a prendersi la vita e il piacere di un titillamento ben più umano di quello musicale (magari senza pensare, invece, che trasformarsi in tasti significherebbe anche perdere la vitalità dell'umano, ma questa è l'ironia drammatica della retorica); le labbra pensano invece alla vitalità di quella donna che, se sa ravvivare la legnosità dis-umana dei tasti, ben più saprà eccitare i sensi già accesi dell'io. E, se poi si ammette che «*Jacks*» siano forse anche gli amanti "mascalzoni" della donna (e i loro organi sessuali)⁷, allora l'ultimo verso suona davvero insolente, con la rinuncia dell'io al piacere masturbatorio delle mani in cambio di labbra vive da baciare⁸. E si ritorna allora all'immagine del legno audace che «*by thee blushing stand*», per chiedersi sulle guance di chi fosse apparso quel rosso.

Ma si tradirebbe Shakespeare se si pensasse che il testo è scritto per ridursi a un sottotesto, che il testo cioè è un puro enigma da risolvere, un rebus a risposta chiusa. Nell'ambiguità dei messaggi, in un sonetto che pure non è fra i più complessi, il distico mette fine al *disordine* creato dal *conceit* e dalla retorica e ricompone anche l'ordine naturale delle cose: "lasciamo le tue dita al piacere dei tasti e dà le tue labbra alle mie labbra". Ma il lettore disincantato non si può accontentare di una lettura pacificante, soprattutto quando il testo abbia appena esplicitato la sua stessa strategia: «*The wiry concord that mine ear confounds*». Più il suono e le parole ispirano armonia più il piacere che ne deriva si risolve in disorientamento per l'orecchio che ascolta.

6. Vendler, *The Art*, cit., p. 547.

7. G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, Athlone, London 1997, p. 173; P. Edmondson, S. Wells (eds.), *Shakespeare's Sonnets*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 86.

8. L'in quarto porta *their fingers* sia al v. 11 che al v. 14, universalmente emendati in *thy fingers*. È ovvio che la lettura originale renderebbe ancora più esplicito l'ardimento dell'immagine al v. 14.

Sonetto 129

*Th'expense of Spirit in a waste of shame
Is lust in action, and till action, lust
Is perjured, murd'rous, bloody full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,
Enjoyed no sooner but despised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad.
Made in pursuit and in possession so,
Had, having, and in quest to have, extreme,
A bliss in proof and proved and very woe,
Before a joy proposed behind a dream.
All this the world well knows yet none knows
well,
To shun the heaven that leads men to this hell.*

Il dispendio di Spirito in spreco d'ignominia
è voglia in atto, e fin che è atto, la voglia
è spergiura, assassina, colpevolissima di sangue,
bestiale, sfrenata, brutale, crudele, infida,
non appena goduta presto denigrata,
oltre la ragione cacciata e, appena avuta,
oltre la ragione odiata, come un'esca ingoiata
ad arte posta per far di chi la coglie un pazzo.
Reso tale in ricerca come nel possesso,
avuta, avendola e nella ricerca di averla, sfrenato,
un'estasi nel provarla e provata e puro dolore,
prima, una gioia promessa, poi, un sogno.
Tutto questo il mondo ben lo sa, ma nessuno in
modo tale
da schivare il paradiso che porta l'uomo a
questo inferno.

Il Sonetto 129 è un sonetto considerato imbarazzante per la tematica spinta che lo sostiene. Per liberarsi del disagio morale che la lettura può suscitare è sufficiente limitarsi a leggerlo per il suo mero valore superficiale e convincersi che il sonetto pronuncia un'invettiva contro la lussuria. Così facendo, la posizione moralistica dell'io lirico gratificherà la coscienza turbata da un linguaggio che affronta invece il tema del desiderio e dell'appagamento sessuale con un realismo e con doppi sensi che può sembrare sconfinato nell'indecenza. Eppure questo è uno dei sonetti giustamente più famosi e più complessi della raccolta, l'esatto opposto della convenzione petrarchesca dell'irraggiungibilità dell'oggetto d'amore. Risolverlo come un sonetto di carattere moralistico sul dualismo anima-corpo e leggervi Dio e un contesto teologico significa ridurne e travisarne il senso¹.

Sul piano del significato superficiale, il testo svolge una considerazione sull'atto sessuale, con uno sguardo rivolto al presente generico, nella prima quartina, complicato, nella seconda, dal rapporto fra il prima e il dopo, fra l'aspettativa e la realizzazione. Se lo sguardo delle prime due quartine è rivolto all'atto della passione, distanziato dall'astrazione dei termini, lo sguardo della terza si volge al soggetto stesso della passione, annullando sottilmente la strategia di distanziamento e accentuando la personalizzazione e la carica di ambiguità del testo. Mentre il distico ritorna alla distanza iniziale con un epigramma che generalizza e diluisce la "verità" finale. Sul

1. Lo dimostra brillantemente Melchiori (*L'uomo e il potere*, cit., pp. 137-77) discutendo il saggio di R. Jakobson, L. G. Jones, *Shakespeare's Verbal Art in Th'expense of Spirit*, Mouton, The Hague 1970.

piano semantico, comunque, il sonetto sembra inseguire l'unità *monologica* dei 14 versi senza stacco alcuno, senza produrre alcuna sensazione nel lettore che l'io stia dibattendo fra sé e sé idee contrapposte; quindi, nessun *yet* o *but* avversativi a segnare una svolta a inizio della terza quartina o del distico, nessun *then* consequenziale a offrire l'esito di un ragionamento sillogistico.

La prima quartina presenta e dà per scontata la morale severa del testo, grazie a un esordio piano e veloce che non ammette alcuna apertura di discussione sul punto affermato: sprecaire lo spirito vitale dell'uomo nel versamento di seme² è vergogna, è pura lussuria, e l'azione in sé è tutto ciò che di negativo e di violento si possa immaginare, negativo sul piano morale e violento contro la persona³ e la sua natura spirituale. Si tratta di un attacco assai forte che non lascerebbe dubbio alcuno sulla gravità delle parole, se solo lo "spreco" («waste») non fosse omofono di *waist*, il "grembo" sul quale si sparge il seme della vergogna, e ricollegando *waist* all'immagine economica del *pagamento* («expense») si può pensare che il verso stia direzionando il significato verso un amplesso mercenario⁴; *spend*, oltretutto, ha già di per sé la connotazione sessuale di "spargere" seme⁵. Il testo sta forse tessendo una trama sottesa di significati altri. Così, il godimento della carnalità, «lust in action», richiama su di sé un giudizio inappellabile e si carica di tutte le peggiori qualità che possano segnare un rapporto fra esseri umani: «perjured, murd'rous, bloody full of blame, / Savage, extreme, rude, cruel, not to trust». Le metafore contribuiscono in modo decisivo al giudizio negativo e violento di questo atto sfrenato che supera sia i limiti della verità che quelli della vita. È un crescendo retorico dalla parola non veritiera all'atto violento, al giudizio di colpevolezza. Allo spergiuro si ricorre pur di raggiungere l'obiettivo agognato; l'assassinio è forse lo spargimento di seme non finalizzato alla procreazione⁶, quindi con valenza antisociale. Persino «bloody», che rafforza avverbialmente «full», offre l'immagine di un atto di violenza sanguinaria, sia che si pensi agli atti omicidi a cui una passione sfrenata può portare sia che si tratti del sangue di una verginità illecitamente violata (e sarebbe motivato dal precedente «shame», che è anche lo "stupro", la "perdita di castità". E il testo si fa leggere così "bloody, full of blame" (anche se nell'in quarto la virgola non c'è), come se la colpa assoluta consistesse proprio nella sanguinarietà dell'atto. E i due versi di accuse si chiudono allo stesso modo in cui si sono aperti: «not to trust», infatti, fa da contraltare a «perjured» e lo ribadisce senza alcuna possibilità di appello.

La strategia costruttiva della prima quartina produce la sensazione che a determinare il giudizio del lettore sia proprio questa sfilza di accuse e di imputazioni inarrestabili che il testo sciorina contro «Th'expense of Spirit», che è il soggetto apparen-

2. Con *spirit* si intendeva colloquialmente il liquido seminale.

3. Era opinione corrente che la pratica del sesso abbreviasse la durata della vita (Booth, *Sonnets*, cit., pp. 441-2).

4. Evans, *Sonnets*, cit., p. 246. Per l'uso di *waist*, vedi *Hamlet* II.ii.234-5.

5. «Spending his manly marrow in her arms» (*All's Well That Ends Well*, II.iii.278).

6. «Sonnet 129 is not about sexual intercourse, but about sexual intercourse undertaken in lust» (D. West, *Shakespeare's Sonnets*, Duckworth Overlook, London 2007, p. 392); una lettura che riduce di molto la gamma di significati del testo, "moralizzandolo".

te e portante di tutto ciò che segue⁷; un soggetto spersonalizzato, come se l'azione esistesse in sé (e fosse un male in sé), anziché essere commessa da un soggetto pensante. Ma è un soggetto pensante ben dissimulato quello a cui si riferisce la lunga sequela di insulti che il testo riversa su «lust».

L'incriminazione contro la malvagità di questo soggetto astratto, chiaramente metonimico, occupa tutto lo spazio ininterrotto delle prime due quartine, e nella seconda quartina «Th'expense of Spirit» è caricato di altre colpe e di altre accuse. La prospettiva esterna della prima quartina ora assume un aspetto dialettico tutto interno a un soggetto assente, un io implicito ancora ben dissimulato nel quale il giudizio sull'esperienza passata e l'ansia dell'aspettativa si contraddicono. La seconda quartina dichiara la precarietà della passione umana, che dura l'attimo fuggente del piacere e subito viene osservata con lo sguardo sprezzante a un passato da cui allontanarsi e da rigettare. Un susseguirsi irrazionale di contraddizioni, come irrazionale è perseguire una cosa che, ottenuta, si sa che si vorrà abbandonare: «Past reason». Il rapporto a due dell'atto d'amore sembra mimato dalla retorica dei versi costruiti in parallelo a imitazione delle azioni contraddittorie del prima e del dopo: *enjoyed/despised, hunted/hated, bliss/woe, joy/dream*. Il disprezzo per ciò che è stato, per il «prima» goduto e «sprecato» («wasted», ricordando il primo verso), rende l'io implicito, nascosto dietro le quinte della forma verbale passiva, un gonzo che si lascia tentare e adescare come un pesce all'amo. Chi ha collocato l'esca lo ha fatto per far impazzire la sua preda. Ancora una volta, la forma passiva («On purpose laid») lascia dietro al paravento della forma impersonale la donna che ha sistemato ad arte quell'esca, una presenza che traspare nell'ambiguo «laid»⁸. Il sonetto si rivela un duello subliminale fra due contendenti che si sfidano tramite la retorica dell'astrazione e dei tempi verbali. Il soggetto è ancora «lust», che tuttavia fa velo alla persona che è oggetto metonimico del desiderio: «Enjoyed no sooner», «despised», «hunted», «had», «hated», «laid»; colui che brama è un cacciatore che insegue la sua preda, ma raggiuntala e possedutala si trasforma lui stesso («the taker») in una preda presa all'amo. I ruoli sono incerti e invertibili. Il linguaggio è erotico, tanto che persino l'ambiguo «swallowed» sembra riferito a persona impegnata in una pratica sessuale.

A interrompere il corso del pensiero e dell'argomentazione non è neppure il punto fermo che conclude i primi otto versi; «mad», infatti, viene subito ripreso da «Made» (o forse da «Mad»⁹), all'inizio della terza quartina, per impedire la soluzione di continuità. Eppure il soggetto, «the taker», è stato sornionamente abbandonato al fondo della quartina precedente. E riprende, spersonalizzata, la struttura del confronto fra il prima e il dopo, solo che ora si inserisce anche il «durante», che è la parte più delicata e compromettente, finora abilmente evitata dal testo, dopo la forte immagi-

7. Vari critici indicano «lust» come soggetto, e «Th'expense of spirit...» come sua definizione, ma in tal caso il *soggetto* sarebbe «lust in action», e si è spinti allora a chiedersi che definizione meriterebbe il solo «lust». Mantenere «Th'expense of spirit» come soggetto sembra rispondere meglio allo snodarsi del testo e della sua logica. Inoltre è la *pratica* allusa nel primo verso che sembra richiedere una definizione, e non viceversa.

8. Si notino gli usi: *laying a woman down* e *laying a spirit* («provocare un orgasmo») (Booth, *Sonnets*, cit., p. 444).

9. «Made» è la versione dell'in quarto; molti critici leggono «Mad».

ne del primo verso. La follia di chi è alla ricerca dell'esca (e che credendo di inseguire una preda è in effetti preda lui stesso) dura per tutto l'inseguimento, e ancora durante l'atto di "possessione" (carnale, ovviamente), e dura anche una volta esaurita l'esperienza; una follia *assoluta*, ribadisce il testo («extreme»), che non concepisce tregua o mezze misure. Una follia che tutto stravolge, perfino la struttura del verso, in cui i tempi vengono ribaltati, e le azioni rappresentate a ritroso: «Had, having, and in quest to have¹⁰». Una tecnica di *hysteron proteron* che è rimpianto del passato, contro la logica del tempo e delle azioni nel tempo. Una successione che porta dal passato al presente e infine all'inseguimento, con un atto di insanabile contraddizione logica. A meno che, collocando in coda alla successione «in quest», il testo non stia cercando di affermare ciò che non sembra bello dichiarare manifestamente, e cioè che, per quanto disprezzabile e "malvagia" sia la passione della carne, essa non smetterà mai di essere perseguita. Il testo rivive nostalgicamente il passato auspicandone il ritorno, o almeno rivivendone nel ricordo le esperienze, e riporta in primo piano la ricerca, la *quest*. Il ciclo ricomincia daccapo, eternamente: dopo ogni esperienza, subito una nuova caccia.

E così il ciclo del desiderio riprende, nonostante sia chiaro trattarsi di un ciclo di eterno piacere e di eterna insoddisfazione, «A bliss in proof and proved¹¹ and very woe». Sembra che il testo, oltre che riprendere la sua strategia di confronti binari (*bliss/woe; in proof/proved*), stia ripetendo una sua verità ormai tautologica, pur nascondendo dietro l'astrazione del suo percorso argomentativo immagini dalla forte valenza sessuale. E invece il testo sta proponendo un nuovo modello positivo di esperienza («bliss», «woe», «joy», «dream») che, se non sostituisce il precedente modello negativo («expense», «Spirit», «waste», «shame»), almeno gli si accosta per imporre la propria esistenza¹².

Oltretutto, «Before a joy proposed behind a dream» amplia i termini del discorso, aprendo a un immaginario spazializzato; «Before» si riferisce ambiguo sia al tempo che allo spazio – "prima", "davanti" –, ma «proposed» già visualizza un "porre avanti"; «behind» poi, che gli si accosta in parallelo, ha una sua prima accezione fondamentalmente spaziale, "dietro". Il verso sembra alludere, nel suo sottotesto, a varianti di rapporto che è facile immaginare. Ciò vale anche perché, diversamente, il verso sarebbe in contraddizione con tutto quanto sin qui detto: il dopo, sin qui, non era stato un "sogno", ma un incubo, una realtà disprezzata; soltanto ora il testo lo dichiara un *sogno*, e certamente con valenza ironica, ma in questo panorama di disinganno anche con apertura contraddittoria a nuove speranze di congiungimento. Un atteggiamento irrazionale quanto i sentimenti di chi insegue il piacere. Forse dunque c'è spazio sufficiente, e necessario, per almeno un'altra lettura. E infatti ci si accorge che Shakespeare usa più volte *behind* nel senso di "in futuro"¹³. Così il verso stareb-

10. La punteggiatura del verso nell'in quarto è: «Had, having, and in quest, to have extreme.»

11. L'in quarto riporta «proud», che può ugualmente essere letto "provd" (*proved*), rimandando in più all'idea dell'eccitazione maschile.

12. Vendler, *The Art*, cit., pp. 553-4.

13. «Thus bad begins, and worse remains behind» (*Hamlet*, III.iv.163); «There's more behind that is more gratefull» (*Measure for Measure*, v.i.528); «we'll show / What's yet behind» (ivi, 537-8); «The greatest is behind» (*Macbeth*, I.iii.115); «Two lads that thought there was no more behind / But such a day tomorrow as today» (*The Winter's Tale*, I.ii.64-5).

be addirittura contraddicendo e negando il gusto amaro del dopo, pur di poter continuare a bramare.

Il distico poi, con la sua incursione nell'universale, riprende il tono generalizzante e spersonalizzante, come a mimetizzare la forte immagine che si è appena lasciata alle spalle. L'epigramma finale diluisce la colpa della ricerca del piacere (ove mai il testo la intendesse come tale) assegnandola all'intero genere umano, e assolvendo così l'io lirico, benché egli non sia mai stato coinvolto da un testo tutto giocato su forme verbali passive, spersonalizzate. Unici soggetti specificati sono, nella chiusa, il generalissimo «All this the world», con carica di universalità¹⁴, e il suo omologo negativo «none». Per il resto, quando l'accento di una realtà personale compare nel sonetto («the taker», «men»), si tratta di figure *agite* dalla passione.

Il mondo sa bene che quel che il sonetto afferma è ciò che accade nella realtà, ma, dice il testo, nessuno sa come “evitare il paradiso che conduce l'uomo a questo inferno”. Il “paradiso” è il piacere sin qui alluso, mentre l’“inferno” è l'esca ingoiata, il «woe», il *dopo*, sin qui tanto deprecato, del piacere ormai gratificato. Ma l'ambiguità del linguaggio elisabettiano ripropone, in chiusura, una tautologia paradossale che conferma il carattere ambigualmente ironico del sonetto, perché il “paradiso” da scansare è già il cupo *hell* in cui gli elisabettiani riconoscevano l'immagine della sessualità femminile¹⁵. Il testo, sin qui insistentemente temporalizzato, spazializza all'improvviso il proprio immaginario. E non è detto che *heaven* e *hell*, così accostati, non mandino un pensiero anche al *sopra* e al *sotto* del palcoscenico elisabettiano.

Ciò che il testo *separa* sul piano del significato, ossia tutti i rapporti contrastanti fra il prima e il dopo, fra il piacere e il dolore, che fanno da colonna portante all'argomento del sonetto, il testo tende a ricongiungere attraverso la retorica di un insistito parallelismo, che duplica e accoppia quel che sembra volersi disgiungere: *is/is*; *action/action*; *lust/lust*; *sooner/sooner*; *past reason/past reason*; *mad/Made*; *in/in*; *knows/know*; *extreme/extreme* (a distanza di 6 versi). O lo fa attraverso gli accostamenti fonici: *expense/spirit*; *waste/lust*; *bloody/blame*; *extreme/trust*; *hunted/hated*; *make/mad/mad*; *had/having/had*; *proof/proved*; *before/behind*; *world/well/well*; *heaven/hell*. È impressionante la serie dei legami fonici, anche senza tener conto delle rime. E poi il gioco dei chiasmi: *lust-action/action-lust*; *enjoyed no sooner/no sooner had*; *well knows/knows well*. Per non dire dei parallelismi semantici che cadenzano il testo in relazione al *prima* e al *dopo*. Ed è giusto evidenziare il passaggio da una terminologia economica e teologico-morale (*expense*, *spirit*, *waste*, *shame*) a una di carattere psicologico (*bliss*, *woe*, *joy*, *dream*), che mostra il cambiamento di atteggiamento dell'io¹⁶, verso una più libera visione del proprio percorso di vita.

Lo sviluppo ininterrotto del testo consegna il soggetto del v. 1 direttamente in seno al v. 13. Sottilissimo è il cambiamento di soggetto: attraverso il predicato «lust»,

14. E con quel po' di ironia che rimbalza qui dallo «wise world» del Sonetto 71.

15. Questo uso metaforico è fatto risalire al Boccaccio, *Il decamerone*, 3.10. Sull'identità di significato fra *heaven* e *hell*, in questo sonetto, discute in modo convincente Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., pp. 169, 172.

16. H. Vendler, *Introduction*, in W. Burto, *William Shakespeare. The Sonnets and Narrative Poems* (1989), Everyman's Library, London 1992, p. XXIII.

«expense of Spirit» cede il proprio ruolo a un secondo «lust» che rimane soggetto (implicito) fino al v. 13. Quando infatti al v. 8 compare un oggetto, «taker», che al verso successivo sembra diventare nuovo soggetto (implicito) con «mad», si pensa di aver finalmente acquisito un soggetto personale. E invece al v. 10 il senso si apre a un bivio: il soggetto può essere sia «taker» che «lust». E solo al v. 11 ci si accorge che «A bliss in proof and proved and very woe» non può riferirsi alla persona del «taker», ma si riferisce nuovamente al «lust», piacere e lussuria, del v. 2. A suo modo, «lust» è poi causa di ambiguità plurima perché, grazie all'enjambement, appare chiudere il senso di un'affermazione banale e pleonastica¹⁷: «Il dispendio di Spirito in uno spreco di ignominia è lussuria in atto e finché è in atto è lussuria»; ma anche, e primariamente, «Il dispendio di Spirito in uno spreco di ignominia è lussuria in atto e, *finché non* è in atto, è lussuria», dove si afferma che *la brama* dell'atto è lussuria, ed è «spergiura» proprio per conquistare la sua meta, ma *non è più lussuria quando l'atto è in corso*¹⁸; inoltre, l'omofonia fra *lust* e *last* crea l'inganno per cui il senso sembra essere: «è lussuria in atto e finché è in atto essa *dura*», con altro effetto banale e fuorviante prodotto dal testo e debitamente ritrattato dal verso successivo. Ma, se non bastasse, «*last in action*» sembra riferirsi al fatto che «Th'expense of Spirit in a waste of shame» è *la normale conclusione di un atto sessuale*. E potrebbe anche giocare, deformandone appena la pronuncia, su «*lost in action*», che riprenderebbe l'idea di «expense» e di «waste», ossia il dispendio/spreco/perdita del seme e di sé – e del sentimento che in tutto ciò appare negletto. La struttura sintattica del testo è disorientante: *nulla è come appare*.

Il testo è dunque un labirinto in cui il pensiero si perde e si spaesa, per giungere alla sua rivelazione soltanto ai vv. 13-14, il cui contenuto il lettore assume e accetta come verità assoluta, salvo sospettare che un percorso di lettura che si snoda in modo così frenetico e severo, attraverso concetti inanellati l'uno all'altro, abbia come fine primo quello di impedire l'attardarsi del pensiero fuitore sulle implicazioni, sulle allusioni e sulle affermazioni tutte controvertibili del testo. In fondo, il «sesso è componente essenziale della personalità umana» e Shakespeare dà voce alla sua reazione di «dubbio radicale» al pensiero religioso della sua epoca¹⁹.

Il testo è tutto giocato sul passato e sul futuro, sul prima e sul dopo. In mezzo c'è il cambiamento fugacissimo e contingente, il godimento e la vita brevi e transeunti: «in possession», «having», «in proof»; il resto è esperienza da scordare e, poi, nuova attesa. Se la scrittura appare visivamente stabile, a creare instabilità infinita è la mobilità del senso. E questo sembra essere il gioco che il testo propone al suo contenuto: l'atto sessuale ha un prima, un durante e un dopo, ma il durante è effimero e sfuggente. Si potrebbe persino dubitare che esista quel momento di fissità, tanto è inafferrabile. E inafferrabile è anche il significato del testo, che ci costringe, instabile quanto mai, a un inseguimento senza requie e senza speranza di successo.

17. Un effetto simile a quello ottenuto dagli enjambement nel Sonetto 116.

18. Questa lettura è corroborata da Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., p. 176.

19. Ivi, pp. 173, 177.

Sonetto 130

*My Mistress' eyes are nothing like the Sun,
Coral is far more red, than her lips' red,
If snow be white, why then her breasts are dun,
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen Roses damasked, red and white,
But no such Roses see I in her cheeks,
And in some perfumes is there more delight,
Than in the breath that from my Mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know,
That Music hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go,
My Mistress when she walks treads on the ground.
And yet by heaven I think my love as rare,
As any she belied with false compare.*

Gli occhi della mia Donna non sono come il Sole,
il corallo è ben più rosso del rosso delle sue labbra,
se bianca è la neve, be', scuri sono i suoi seni,
se i capelli son fili, fili neri crescono sul suo capo.
Ho visto Rose damascene, rosse e bianche,
ma non vedo Rose così sulle sue gote,
e in certi profumi c'è maggior delizia
che non nel fiato che dalla mia Donna esala.
Io amo sentirla dir, ma ben io so
che la Musica ha un suono più gradito;
ammetto che mai vidi dea camminare,
la mia Donna lo fa pestando terra.
Ma, per il cielo, io penso il mio amore tanto raro
quanto ogni lei mentita da falsi paragoni.

Che il Sonetto 130 non sia un blasone convenzionale che decanta l'esclusiva bellezza dell'amata il testo lo annuncia sin dal primo verso, a scanso di equivoci. È invece un blasone che fa il verso al blasone, una parodia della convenzione petrarchista e dei suoi epigoni elisabettiani. Non un'aspra invettiva, ma sorridente ironia diretta alla moda poetica che vede la donna librarsi come una dea sopra la volgarissima terra calpesta dai comuni mortali. È celia sottile nei riguardi di quelle donne di cui la poesia millanta un'avvenenza inesistente, ed è presa di distanza da quei poeti menzogneri che amplificano la realtà sino a renderla irriconoscibile. Ed è il rifiuto di sottomettersi alla convenzione dei blasoni e dei "falsi paragoni".

Shakespeare aveva già affrontato l'argomento nel Sonetto 21 («So is it not with me as with that Muse»), ma in modo più aperto e diretto, con modalità di critica analitica anziché con la retorica della mimesi parodica. Lì, l'accusa di artificiosa insincerità contro la convenzione petrarchista era stata svolta apertamente e con pesante ironia: «O, let me, true in love, but truly write, / And then believe me, my love is as fair / As any mother's child, though not so bright / As those gold candles fixed in heaven's air». Nel Sonetto 130, invece, l'io gioca più a riconoscere l'inferiorità dell'amata ai modelli convenzionali artificiosi.

Il primo dubbio che sorge spontaneo è come mai un amante decida di scrivere un sonetto d'amore a una donna che, come lui stesso riconosce, non ha nulla di attraente. Nessun inventario di fisica bellezza, nessun miracolo di divine qualità. Eppure il sonetto è un blasone, e lo è a rovescio, con la sua elencazione di qualità che *potrebbe* essere doti e virtù e non lo sono. Il testo ribalta la convenzione del blasone¹; l'io dà

1. Nei sonetti 12 e 77 dell'*Astrophil and Stella* di Sidney, Cupido risplende negli occhi di Stella, la quale ha più grazia di Venere ed è una "vergine Musa".

l'impressione di denigrare la sua donna e crea l'aspettativa di un'ovvia rinuncia finale, perché una donna che fa ribrezzo non può essere oggetto di desiderio per nessuno, tanto meno per un io lirico che alla sua amata dedica sonetti celebrativi. Ma i sonetti di Shakespeare non sono, diversamente da quelli di Sidney, sonetti di corteggiamento e di magnificazione. Non quelli dedicati alla *dark lady*, almeno. E, ciononostante, il distico finale, con il solito effetto a sorpresa, sembra dire: "e ciò nonostante io l'amo", ponendo fine a ogni possibile contestazione.

Sul piano semantico, la struttura del sonetto è di dodici versi continui ribaltati dal distico. Le tre quartine, infatti, sono una visione distopica dedicata alla descrizione negativa dell'amata/amante. Nella prima l'io considera i tradizionali luoghi della bellezza femminile, gli occhi, le labbra, i seni, i capelli, in uno strano ordine d'apparizione discendente fino ai seni, poi risale verso i capelli, come se il testo ponesse la censura su altre possibili incursioni erotiche.

L'apertura del primo verso promette un paragone stereotipato degli occhi al sole; è l'intrusione del «nothing» a rovinare tutto, e si ricorderà che *nothing* è il segno della femminilità². Forse è anticipare troppo dire che sembra essere proprio «nothing» a controbilanciare in positivo le attrattive che mancano all'amata. Il primo verso, dunque, propone una retorica che gli altri versi rifiuteranno: il paragone, convenzionale fino allo stereotipo, è reso anticonvenzionale proprio dalla negazione. Da questo punto in poi, la retorica del testo cambia imponendo il ribaltamento del modello, come se l'io ne riconoscesse la non attuabilità, e così il secondo verso propone come punto di riferimento per le labbra rosse di lei la bellezza della natura: «*Coral is far more red, than...*». Questa retorica si impone anche nel terzo verso dove, a confronto con il bianco della neve (e bianco era il colore della bellezza nell'iconografia rinascimentale³), i seni di lei appaiono scuri, forse grigiastri⁴. E, nel quarto, i capelli di lei, anziché essere i fili (d'oro) della poesia encomiastica⁵, diventano "fili neri". Quasi superfluo sottolineare che il pensiero della quartina è tutto rivolto alla convenzione del blasone, e le metafore proposte sono quelle tradizionali del concetto petrarchesco, rivisitato; «*If snow be white*», «*If hairs be wires*» stanno ponendo come modelli di riferimento i cliché analogici della sonettistica celebrativa⁶, soltanto per rovesciarla: «*her breasts are dun*», «*black wires grow on her head*». E non è affatto detto che i seni della donna siano

2. Sonetto 20: «to my purpose nothing».

3. Innes, *Renaissance Sonnet*, cit., p. 89.

4. Si è voluto dedurre, da qui, che la *dark lady* fosse nera di carnagione, ma «why then» suona come una sfida enfatica, come a dire, «se è vero che i seni delle altre donne sono bianchi come la neve, be' allora i seni della mia donna sono scuri».

5. Le dame elisabettiane si sostenevano i capelli con reti di fili d'oro, come scrive Spenser (*Epithalamion*, 154): «Her long loose yellow locks lyke golden wyre» ("I suoi riccioli biondi, lunghi e sciolti, come fili d'oro"); e ancora, in *Amoretti* (37.1-4): «What guyle is this, that those her golden tresses, / she doth attyre under a net of gold, / and with sly skill so cunningly them dresses, / that which is gold or heare may scarce be told?» ("Che astuzia è questa, che quelle sue trecce dorate / lei abbiglia sotto una rete d'oro / e con maliziosa abilità furbamente riveste / così che quale sia l'oro e quali i capelli a stento si può dire?"). Oggi *wires* evoca l'immagine di fili metallici, non così al tempo di Shakespeare.

6. Daniel, *Delia*, 33.2: «When golden haire shall change to silver wire»; ma il richiamo contrastivo è anche più chiaramente a Spenser, *Amoretti*, 15.11: «if Gold, her locks are finest gold on ground».

davvero scuri, così come certamente i suoi capelli non sono *fili* neri. Il testo sta solo ribellandosi alla rappresentazione idealizzata di una convenzione poetica.

La seconda quartina cambia ancora la retorica, e l'io, dopo aver parlato dalla prospettiva dei paragoni altrui, propone ora la sua esperienza personale, «I have seen». Ora non si tratta più di giudizi che potrebbero essere stati dati da altri, come nella prima quartina (a eccezione dell'intima confessione sul colore del seno); è l'io stesso, ora, a dichiararsi testimone del fatto che le rose damaschine non hanno nulla a che vedere con il colore delle guance dell'amata, ed è lui stesso a garantire che il "piacere" che si ricava da certi profumi non ha nulla in comune con l'alito di lei. Forse «reeks» non trasmetteva all'epoca l'attuale senso di "puzzare", ma ugualmente l'immagine, personale e privata, suona assai poco gradevole⁷. E, in ogni caso, si ha la sensazione che i modelli di riferimento citati siano anche qui quelli ideali dell'improbabilità, se non anzi dell'impossibilità.

La retorica cambia ancora nella terza quartina, dove l'io ritorna a porre l'amata come modello, questa volta per iniziare ad apprezzare qualcosa di lei, se pur continuando a riconoscere che ella non è all'altezza dei paragoni. L'io apre dunque con un'affermazione positiva, e per la prima volta usa il termine *love*: «I love to hear her speak», che non lascia dubbi sull'apprezzamento espresso, benché non si tratti del suono idealizzato della musica, il cui incanto, peraltro, nessuna donna potrà mai raggiungere. È una *dichiarazione d'amore* che, pur rovesciando e superando la sensazione sgradevole dell'alito appena abbandonata, riafferma la consapevolezza dell'io sui limiti dell'amata. E ci si accorge che «pleasing», come il precedente «delight» provocato dai profumi, suona ormai riferito a piaceri evanescenti, lontani dalla concretezza che rende palpabili gli occhi, le labbra, i seni, i capelli, le guance, la bocca.

Poi, l'io svela senza più ritengo né dissimulazione la sua prospettiva e affronta un *topos* fra i più iperbolici della convenzione del blasone, quello del paragone dell'amata a una dea. Se l'io ha *udito* musiche bellissime, non può allo stesso modo affermare di aver *visto* dee di sorta. E non ne ha naturalmente mai viste toccare terra, ma sa per certo, e lo "garantisce", che la sua amata «when she walks treads on the ground». È qui che il testo finalmente svela il suo pensiero. Non è più però in questione la paragonabilità di qualità soggettive dell'amata, ma ciò che in comune ha tutta l'umanità, che "cammina toccando terra". Il testo sembra aver perso coerenza, o forse cerca di attuare una *sua* nuova coerenza, che non è quella del discorso encomiastico, ideale e bugiardo, della sonettistica convenzionale. L'io ha portato all'estremo il paradosso sulla paragonabilità dell'amata alle cose di natura proponendo il più impossibile dei confronti, quello con la divinità: da un lato, con la sua intestimoniabile visibilità e, dall'altro, con l'impossibile sospensione aerea del cammino umano. Il ridicolo copre, a questo punto, qualsiasi altro paragone il testo voglia proporre.

Il testo ha sconvolto un modello e ha distrutto una retorica. L'io, dal canto suo, ha affermato l'assoluta umanità e fisicità della sua «Mistress», e dopo aver menzionato un'ipotetica dea apre il distico finale con un'interiezione che chiama a testimone il

7. In *Coriolanus* (III.iii.125): «As reek o'th' rotten fens» ("come l'odore/il fetore degli acquitrini putridi").

cielo (o quell'intimo paradiso femminile che è desiderio di ogni amante): «*And yet by heaven I think...*». Ma questa non è solo una chiamata a testimone e neppure solo un'assicurazione di sincerità; è una vera e propria imprecazione che sottolinea la ribellione dell'io al pensiero altrui e la volontà di affermare il proprio. E ancora una volta l'io fa pensare una cosa e ne sta dicendo un'altra. «*I think my love as rare*» fa pensare infatti al sentimento d'amore che l'io prova per la sua donna, malgrado tutto quanto precede, malgrado tutte le carenze e le apparenti qualità repulsive di lei. E nei pensieri dell'io questo è certamente presente. Ma, per la prima volta nel sonetto, un nuovo paragone ridireziona verso qualcosa di credibile il senso del testo; «*my love*» è la «*Mistress*» iniziale che, data l'ambiguità del termine, poteva essere semplicemente un'"Amante" e invece l'io la dichiara ora l'"amata", oltretutto "rara" quanto qualsiasi altra donna "contraffatta da falsi paragoni". L'io ha emesso il suo giudizio finale sui blasoni della convenzione poetica e sull'artificiosa magnificazione di bellezze inesistenti. E non può sfuggire che l'io avrebbe anche potuto dire "I think my love as *fair*", anziché «*as rare*», ma lo ha debitamente evitato.

Tutto ciò detto, sembra strano che il testo si chiuda senza alcun turbamento, e con tanto didascalica semplicità di significato. Ma perché «*my love as rare*»? L'"amata" è sicuramente "preziosa" per l'io, ma è difficile disgiungere «*rare*» dalle sue altre accezioni di "straordinaria", "eccezionale", "insolita", "rara"⁸; e "rara" l'amata lo può essere in positivo o, ironicamente, in negativo; sembra allora necessario individuare la logica del paragone: "*rara quanto ogni donna* millantata da falsi paragoni". Il modello di riferimento, a rigor di logica, è il secondo termine del paragone, ossia le donne falsamente magnificate dalla convenzione. Ma esse non sono rare, anzi, sono uno stereotipo. Di conseguenza, la rarità dell'amata non esiste, ed ella è assolutamente normale, uguale a tutte quelle donne la cui bellezza è artificialmente decantata dalla sonettistica. In questo caso, l'amata potrebbe anche essere insignificante (non diversamente dalle altre). Il verso produce l'autodistruzione del senso.

Ma l'affermazione «*I think my love as rare*» (pur considerando la forza ironica e riduttiva di «*I think*») suona convincente e positiva, e allora bisogna cercare altrove la coerenza del distico. Se l'io sta dicendo che la sua amata è positivamente "rara", allora bisogna assegnare il medesimo valore anche alle altre donne («*As any she*») in base a questo modello di riferimento, così anche loro godono di "rara" bellezza, pur essendo *falsamente* rappresentate dalle iperboli poetiche dei loro ammiratori. Ma, ancora una volta, se tutte sono *rare* in positivo (malgrado la negatività degli stereotipi creati da certa poesia) significa che nessuna di loro è rara nella realtà. La rarità, per definizione, è una qualità infrequente, non universale. E si tratta di un ulteriore ribaltamento del senso, dunque, dopo tanti ribaltamenti operati dal testo: ribaltamento del sonetto elogistico, della struttura del paragone (vv. 2, 7-8, 10), della struttura sintattica (ai vv. 6 e 7).

Per colmo di absurdità, nel momento in cui, con il distico, sembra essere venuta meno la retorica parodica, l'io costruisce un'iperbole ironica e un *paragone* che lo riportano, sul piano formale, a quella convenzione da cui afferma di voler prendere

8. «Therefore are feasts so solemn and so rare» ("Per questo sono così solenni e *straordinarie* le feste", Sonetto 52).

le distanze. Quindi, la retorica parodica del testo ribalta sé stessa. Per salvarsi dallo spaesamento (o per aumentarlo fino alla deflagrazione) si potrebbe essere colti dal sospetto che l'amore dell'io sia l'amore assai terreno del *nothing*, come aveva detto il primo verso, un legame tutto fisico. Il testo ha introdotto in un vicolo cieco, o meglio in una sala di specchi, in cui le immagini si riflettono senza consentire di individuare la figura originale che dà loro vita. Forse il motore del sonetto è quel significato di «my love» a cui la sintassi ha costretto a rinunciare: è l'amore dell'io la vera rarità, il motore di ogni giudizio e della poesia stessa.

L'amore dell'io sembra un amore malgrado tutto, malgrado le verità assolute, le bellezze ultraterrene, l'impalpabilità della musica e dei tanti modelli idealizzati dalla fantasia, dalla cultura e dalla società; ma i paragoni che negano le qualità positive dell'amata sono ultraterreni, utopici, realtà che non appartengono allo spazio dell'uomo, bensì a quello irraggiungibile della fantasia. O di quel divino che, a essere onesti fino in fondo, nessuno ha mai visto. Sono i paragoni dello stile poetico, astratto e impossibile. Puro linguaggio, pura retorica dell'autopersuasione. E allora «yet well I know», che privilegiando il suono estasiante della musica sembrava limitare l'apprezzamento dell'io per la sua *Mistress*, ne avvalorava la tangibile irraggiungibilità, e segna invece il disvalore degli encomi estatici e iperbolici di tanta poesia per tante illusorie bellezze. La visione dell'io, così come i piedi della sua donna, rimane concretamente appoggiata al terreno – «treads on the ground» – ed è da questa visione concreta e terrena che deriva la rarità del suo amore.

Sonetto 131

*Thou art as tyrannous, so as thou art,
As those whose beauties proudly make them cruel;
For well thou know'st to my dear dotting heart
Thou art the fairest and most precious Jewel.
Yet in good faith some say that thee behold,
Thy face hath not the power to make love groan;
To say they err, I dare not be so bold,
Although I swear it to myself alone.
And to be sure that is not false I swear
A thousand groans but thinking on thy face,
One on another's neck do witness bear
Thy black is fairest in my judgement's place.
In nothing art thou black save in thy deeds,
And thence this slander as I think proceeds.*

Tu sei tirannica, così come sei,
come quelle che beltà fa fiere e crudeli;
perché ben sai che per il caro mio cuore adorante
sei il Gioiello più bello e più prezioso.
Ma, in verità, dicono certi nel vederti,
il tuo volto non fa gemere l'amore;
e a dir che han torto non oso ardire tanto,
anche se io lo giuro solo dentro di me.
E a esser certi che non è falso giuro,
mille gemiti pensando al volto tuo,
l'uno sull'altra al collo son testimoni
che il nero tuo è bello a mio parere.
In nulla tu sei nera salvo le azioni,
e da questo, mi par, vien la calunnia.

Come già altrove, nel Sonetto 131 non è facile capire dove dimori il giudizio dell'io; si ha la sensazione che il testo fotografi la coscienza di una crisi emotiva, anziché un sentimento definito ed esplicitabile. Il testo lo si può scomporre e glossare, ma non sintetizzare: ogni sintesi è semplificazione. Per raggiungere un significato possibile si è costretti ad accettare l'instabilità del testo, perché cercare di leggerlo stabilmente significa rimanere prigionieri delle contraddizioni prodotte dalla sua densità.

Il sonetto sviluppa, questa volta, il rapporto fra bellezza e perfidia, dichiarando un ideale apparentemente opposto a quello neoplatonico per il quale bellezza e bontà coincidono. L'accusa di tirannia che l'io rivolge all'amata (che qui appare come *dark lady*) sembra mitigata dal successivo complimento estetico: quella della donna è la crudeltà di tutte le belle donne, che sono malvagie perché, consapevoli e orgogliose della propria bellezza, si divertono a far soffrire gli uomini che le amano. Ma il primo verso, reso scorrevole dal seducente effetto musicale del chiasmo, è tautologico, «*Thou art as tyrannous, so as thou art*», ed è solo il verso successivo a chiarire il senso del paragone, senza chiarire peraltro a che cosa si riferisca «*so as thou art*». Non sarà questa quartina a spiegarlo, ma bisognerà attendere la seconda (sempre che ci si ricordi dell'interrogativo rimasto aperto).

Come le belle donne crudeli, anche l'amata è consapevole – e da ciò resa crudele – dell'amore che l'io le porta, consapevole del suo «*dear dotting heart*», un cuore “affezionato” e “costoso” (per le sofferenze impostegli) che la considera “il Gioiello più bello/biondo e più prezioso”. Anche qui *fair* si presta al doppio senso. Sembra comunque che il cuore di lui, «*dear*», controbilanci la preziosità di lei, «*precious Jewel*», come se l'io non volesse riconoscersi in debito e *pagare* per un amore mercenario.

Nella seconda quartina l'io ritorna subliminalmente a spiegare l'enigma lasciato

in sospeso nel primo verso, ma lo fa attraverso l'opinione altrui, «some», esitando a esporsi in prima persona con un giudizio negativo sull'amata. Certe persone, guardandola, dicono che il volto di lei è tutt'altro che attraente, e non suscita desideri d'amore: «Thy face hath not the power to make love groan». Innanzitutto, la quartina si apre con «Yet in good faith», che promette una svolta, e infatti la bellezza di lei affermata dall'io viene negata dalla prospettiva degli altri. Ma a chi si riferisce «in good faith»? O sono gli altri che, «in buona fede», giudicano la mancanza di attrattiva in lei, o è l'io che «in buona fede» riferisce il giudizio negativo altrui. In ogni caso, ecco compreso perché «Thou art as tyrannous, so as thou art», che vale per «pur bruttina come sei»; che le donne belle siano crudeli lo si può capire, ma lei non avrebbe diritto a esserlo. Il testo però procede veloce, senza permettere dilazioni e deviazioni all'indietro per spiegare quello che è stato detto (e magari mal «metabolizzato» dal lettore).

Il parere del mondo non va, tuttavia, nella stessa direzione dell'amore dell'io. E (ancora) *tuttavia* l'io non ha il coraggio di smentire quanto affermano gli altri. Non appena chiuso un enigma, se ne apre un altro: l'io trova la sua donna bellissima, gli altri la trovano poco attraente, ma, egli dice, «To say they err, I dare not be so bold», quindi, o l'io non osa dire loro che hanno torto perché dovrebbe dimostrarlo rivelando i piaceri del letto o non osa dire loro che hanno torto perché sa bene che hanno ragione, e dovrebbe riconoscersi così in contraddizione con sé stesso. Un'aporia insanabile. Riconoscendo il loro errore soltanto fra sé e sé, l'io non aiuta a chiarire quale sia la «verità» del verso. In effetti, nell'opporre la solitudine della propria convinzione al giudizio sociale dei «some», l'io sta affermando anche il diritto al silenzio sulla propria storia: il diritto alla *privacy*.

Poi, il discorso sembra farsi estetico e morale insieme, un discorso sulla verità e sulla menzogna. Troppo insistito, infatti, già fin qui, l'accento non solo sulle diverse visioni della realtà, ma sulla loro dicibilità e sulla loro testimonianza («thou know'st», «in good faith», «To say they err», «I swear»). Ora la terza quartina si apre con un verso inequivocabile: «And to be sure that is not false I swear», che può essere tradotto in vari modi:

1. «E per essere certo che ciò che giuro non è falso»;
2. «E certamente quel che giuro non è falso»;
3. «E per essere certo che ciò non è falso, io giuro»;
4. «E certamente, ciò non è falso, lo giuro».

Questo sarebbe di per sé sufficiente a far sospendere la lettura. Se non fosse che *swear* può anche essere tradotto con «imprecare», e può quindi esprimere l'insoddisfazione dell'io per la donna brutta che si ritrova nel letto. Creato questo bivio semantico, i suoi *giuramenti*, che forse sono *imprecazioni*, producono «A thousand groans», «mille gemiti pensando alla sua faccia», gemiti in rapida successione¹, durante un amplesso in cui l'io non osa neppure guardare in volto l'amata («One on another's neck»). E ciò, pur ironicamente, darebbe torto a coloro che, nella seconda quartina, avevano detto che il volto di lei «non ha il potere di far gemere l'amore». Ma sono *gemiti* di piacere quelli dell'io, o non sono sofferti *lamenti* al pensiero della donna brutta

1. Il significato immediato di «One on another's neck» è «in rapida successione», ma la lettura erotica è inevitabile, sia per l'idea dei rapidi gemiti d'amore sia per la posizione suggerita dall'immagine.

con cui si sta congiungendo?² Allora, gli altri avevano ragione. E durante l'amplesso l'io si accorge che proprio quei *lamenti*, come se stessero deponendo in tribunale, «do witness bear», testimoniano che la *dark lady* è davvero poco attraente. Dunque i «some» avevano ragione: «groans» sono lamenti. Ma l'ultimo verso della quartina trasforma nuovamente i «groans» – e la disposizione d'animo dell'io –, perché cambia il contenuto della loro testimonianza, che non è più motivata dal precedente «but thinking on thy face», bensì dal successivo «Thy black is fairest in my judgement's place». L'io afferma senza più possibilità di dubbio la sua fede nella bellezza dell'amata, e la afferma anche lui in quell'aula di tribunale («judgement») che è il suo cervello, e tuttavia afferma insieme l'assoluta soggettività del proprio giudizio, per nulla condiviso dagli altri. E, proprio mentre dichiara la partigianeria della sua posizione, introduce un nuovo elemento, la neritudine di lei, anch'esso connotato di contraddizione, perché, al solito, «fairest» è “bellissimo/biondissimo”. È tuttavia la sentenza ultima, pur se soggettiva, sulla bellezza di lei.

Con il *processo* estetico a cui il sonetto ha dato avvio, il distico sembra non avere alcun rapporto: «In nothing art thou black save in thy deeds». Unico collegamento evidente è «black», che tuttavia cambia subito di significato; non più il *black* letterale e denotativo della bellezza alternativa, ma quello metaforico e morale della perfidia, della tirannia su cui si è aperto il sonetto.

Il testo ha ritrovato la sua coerenza, attraverso e malgrado le sue transizioni, e grazie alla sua densità semantica. Più che dall'aspetto estetico dell'amata, l'io sembra essere preoccupato dalle sue qualità interiori, dalla sua malvagità. Ma il testo non sarebbe un sonetto shakespeariano se si chiudesse con tanta gratificante chiarezza. Stabilito che la dama bruna “in nulla è nera se non nelle sue azioni”, ci si chiede quale genere di “calunnia” possa seguirne. Innanzitutto, si riapre, dopo che ci si era illusi fosse ormai chiuso, il dibattito sulla verità e sulla menzogna; la calunnia è una affermazione che qualcuno passa per vera e qualcun altro contesta come falsa. Forse si tratta di una calunnia *estetica*, consistente nell'affermazione che lei è nera, quindi brutta, mentre in realtà la sua neritudine, afferma l'io, non è estetica, bensì morale (ma l'io aveva anche concordato sulla sua bruttezza!). O, più probabilmente, si tratta del fatto che “alcuni” avevano detto che il volto di lei non sa suscitare i gemiti d'amore. Fatto sta che, se la neritudine di lei è ammessa e comprovata, la calunnia della gente non è poi tanto calunnia, anche se, anziché sul piano estetico, sul piano morale³.

Eppure c'è un'ambiguità nell'apertura del distico, in quel solito «In nothing», in un contesto che sembra procurargli sensi ben diversi da quello apparente. Se «nothing» richiama alla mente la sua valenza sessuale (femminile), «black» e «deeds» accostati ricordano il *deed of darkness*, l'atto sessuale di tanta letteratura elisabettiana. Si ha la sensazione che la calunnia possa anche riguardare, sottotesto, insinuazioni di amoralità della donna, a cui l'io sarebbe forse più sensibile che non a critiche di carattere estetico. E, in questa linea d'analisi, si potrebbe cercare una spia in «To say they err, I dare not be so bold», osservando che *err* indica l'errore morale, più che il sempli-

2. Per una volta, sembra assurdo proporre che la causa dei lamenti sia da ricercarsi in un'“infezione venerea” trasmessa dalla donna (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 377).

3. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., pp. 749-50.

ce errore di giudizio. La terza quartina e il distico, poi, sottolineano il movimento del pensiero dell'io, tormentato da un'idea su cui si arrovella e si tormenta: «thinking», «in my judgement's place», «as I think», un io che non è credibile si stia rivolgendo direttamente al tu, come fa invece pensare lo stile dialogico del testo; le sue osservazioni, realistiche e crude, si adattano di più ai percorsi silenti della mente.

Il sonetto, con il suo tono leggero e amaro insieme (motivato dal desiderio dell'io di porre fine alla crudeltà dell'amata)⁴, mostra la difficoltà di fissare il significato del testo shakespeariano, che si muove continuamente, che si crea, si distrugge e si ricrea (ben prima che lo teorizzasse Derrida), senza nulla negare o rinnegare, ma tutto accumulando *in progress*, producendo un carico di significato che si modifica di continuo e gioca a rimpiazzino con sé stesso. Il testo riproduce gli andirivieni della coscienza, che è tale solo fintantoché non raggiunge un obiettivo significante, mantenendosi mobile e instabile. E sempre mobile e instabile ne è l'interpretazione.

4. Vendler, *The Art*, cit., p. 560.

Sonetto 132

*Thine eyes I love, and they as pitying me,
Knowing thy heart torment me with disdain,
Have put on black, and loving mourners be,
Looking with pretty ruth upon my pain.
And truly not the morning Sun of Heaven
Better becomes the grey cheeks of th' East,
Nor that full Star that ushers in the Even
Doth half that glory to the sober West
As those two mourning eyes become thy face:
O let it then as well beseem thy heart
To mourn for me since mourning doth thee grace,
And suit thy pity like in every part.
Then will I swear beauty herself is black,
And all they foul that thy complexion lack.*

Amo i tuoi occhi, ed essi per pietà,
sapendo che il cuore tuo sdegnoso mi tormenta,
son vestiti di nero, e fan lutto d'amore,
con leggiadra pietà guardando la mia pena.
E certo non il Sole nel Cielo del mattino
più s'addice alle guance grigie dell'Oriente,
né la Stella piena che annuncia la Sera
fa più radioso lo smorto Occidente
di quanto gli occhi a lutto si addicono al tuo volto.
Oh, dunque, si addica anche al tuo cuore
far lutto per me poiché ti aggrazia il lutto,
e indossare pietà come ogni tua parte.
Allora giurerò che il bello stesso è nero,
e immondo è chi non ha quel tuo incarnato.

Il Sonetto 132 continua a ricamare sulla neritudine degli occhi dell'amata¹ e, indirettamente, sulla sua anima nera che tanto fa soffrire l'io lirico, senza cercare peraltro troppa coerenza con quanto già affermato a proposito nei sonetti 127, 130 e 131. L'accento non è qui sulle torture d'amore, bensì sulla pietà che gli occhi di lei provano per quelle sofferenze. E soltanto in modo obliquo il testo confronta quella pietà con quella che dovrebbe provare anche il cuore di lei, che rimane invece indifferente. Sul piano retorico il testo intreccia vari rapporti metaforici: quello petrarchesco fra gli occhi e il cuore, e fra il lutto e il mattino (*mourning/morning*), fra gli occhi e il sole, fra il nero esteriore e il nero interiore, il tutto tenuto assieme dall'idea (e dalla metafora) dell'abbinamento estetico, come se i pregi della fisicità fossero capi di abbigliamento da indossare e da abbinare.

Al centro dell'attenzione del sonetto non è il tu, ma i suoi occhi, su cui il testo si apre per dichiarare il proprio innamoramento. L'io sembra così voler scansare una dichiarazione d'amore e spogliare di carnalità la sua passione, dicendosi preso dagli occhi pietosi dell'amata, sensibili alle sofferenze a lui inflitte dal cuore sdegnoso di lei. Il nero di quegli occhi riflettono il lutto («Have put on black») per la morte di un amore a cui il testo, peraltro, non fa mai accenno. E ricambiano d'amore, e di pianto («loving mourners»), l'amore dell'io. E se al primo verso essi apparivano pietosi, «pitying», ora allo stesso tempo *appaiono* e *guardano* con pietà il dolore dell'io; il doppio senso di «Looking» dà agli occhi una funzione passiva e osservatrice insieme. Sembra che essi possano sì mostrare un po' di pietà («pretty ruth») e comunicarla, ma non siano in grado di alleviare attivamente il dolore inflitto dal cuore.

Nella seconda quartina, il pianto di dolore degli occhi è *frinteso* dal testo, e da

1. Come anche nei sonetti 127, 131, 147.

«mourning» diventa «the *morning* Sun of heaven», che non a caso metaforizza gli occhi dell'amata, il sole splendente della convenzione sonettistica, che tuttavia non riesce a fare il pari con gli occhi di lei e non risalta quanto gli occhi di lei sull'alba pallida («grey cheeks of th'East»). L'iperbole più che esaltare la bellezza dell'amata sembra farne la parodia, ironizzando sul colore smorto di guance (albeggianti) che ci si aspetterebbe fossero rosee, anziché cineree. Così come l'altro paragone che attende gli occhi di lei, la «full Star»² che annuncia la sera, non è in grado di tener testa allo splendore regale («glory») che gli occhi della *dark lady* emanano illuminando a contrasto lo sbiadimento del tramonto («the sober West»). Forse soltanto qui il testo dissimula una presenza di morte, la morte dell'amore. Ma il v. 9, eccentricamente legato all'ottava che si sta svolgendo fluida in questa trama di raffronti metaforici d'effetto, non permette al pensiero di attardarsi sul colore «tenue» («sober») di una realtà che declina, e riporta al centro dell'attenzione i due occhi neri, giocando sul collegamento *morning/mourning*: dallo splendore del sole del mattino allo splendore degli occhi a lutto, che diventano così, ambigualmente, «occhi del mattino» («*morning eyes*»)³, a contrasto con un implicito «Sole a lutto» del mattino («*mourning Sun*»), e a rivelare anche che l'io conosce gli occhi dell'amata al loro risveglio, forse dopo una notte d'amore. Ma se gli occhi sono il sole del mattino, e più del sole splendenti, allora il volto di lei su cui splendono è una controparte del «sober West», e non si sa esattamente quanto ironica. Nel complesso, comunque, gli occhi di lei hanno in sé (e la superano) tutta la luminosa realtà (diurna e notturna) dell'universo. È giusto osservare, senza tuttavia farsene influenzare più di tanto, che l'io sta ricorrendo alla retorica del paragone iperbolico della convenzione petrarchesca, su cui ha ironizzato nel Sonetto 130, ma gli occhi del tu vestiti a lutto, più che rivelare un sentimento che promana dall'anima o mostrare l'amore che tramite loro penetra al cuore, si limitano a fare da specchio passivo al dolore dell'io.

L'ottava si è dunque appropriata del primo verso della terza quartina, che risulta così parzialmente mutilata. È a questo punto che il testo, dall'esteriorità degli occhi e del loro splendore, passa a considerare il comportamento del cuore. E sembra che la preoccupazione dell'io sia tutta rivolta all'apparenza di un cuore che, se piangesse e si rivestisse («*suit*») a lutto, ne guadagnerebbe in apparenza estetica e acquisterebbe un grazioso semblante («*grace*»). L'ansia dell'io riguarda, naturalmente, non l'aspetto esteriore di quel cuore insensibile quanto la speranza che quell'aspetto possa riflettere un nuovo sentimento di pietà; forse anche una nuova disponibilità all'amore totale. E trapela dall'ultimo verso della terza quartina una pesante ironia, perché se è vero che il nero del lutto si addice («*suit*») alla pietà «come a ogni altra parte» del cuore del tu, allora quel cuore è già nero come il lutto, nero di malvagità.

Con il suo scarto improvviso, il distico non conclude e non risolve nulla, ma si limita a mettere la parola fine sulla crisi in cui si dibatte l'io e il suo amore, e lo fa

2. Il riferimento è probabilmente a Venere, o Espero, quando appare dopo il tramonto; o forse a Sirio, la stella più luminosa.

3. In effetti, «*morning eyes*» è la versione originale dell'in quarto, che tutti i curatori dei *Sonetti* cambiano in «*mourning eyes*». Soltanto Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., e Melchiori, *Sonnets*, cit., hanno il coraggio di conservare l'originale.

ponendo una condizione che suona come un ricatto: se il cuore dell'amata mostrerà pietà, allora l'io è disposto a giurare che la sua neritudine è il nero della bellezza. Eppure, l'io non avrebbe bisogno di giurare che la bellezza stessa è nera, perché ha già mostrato di saperlo (magari senza troppa convinzione). L'ha infatti anticipato con un timido «pretty»⁴; l'ha ribadito affermando (forse con un po' d'ironia) che gli occhi neri di lei si addicono più del sole al contesto che fa loro da cornice. Insomma, non è sulla bellezza dell'amata che l'io nutre perplessità, ma sulla sua disponibilità ad amarlo con tutto il cuore e con tutta l'anima. Ma l'io sa che da questo dilemma non potrà mai uscire. Non gli resta, dunque, che affidarsi a una dichiarazione di carattere estetico, l'unica che gli può restituire un po' di sicurezza nel sofferto rapporto d'amore. E, per affermare con più forza il valore del proprio credo, egli lo giura («I swear»): la bellezza è nera come gli occhi dell'amata (e non più *fair* come era stata la bellezza del *fair youth*). Come se qualcuno, almeno in questo testo, lo avesse mai negato o messo in dubbio. Ma il distico è traditore e menzognero, perché sposta il problema dall'interno all'esterno, allo stesso modo in cui i raffronti del sonetto avevano spostato il centro d'attenzione verso l'esteriorità degli occhi per tenerla lontana dall'interiorità dei sentimenti. E il problema sembra diventare allora puramente estetico, un attacco a coloro che, non avendo la carnagione («complexion») di lei, l'io dichiara *tout court* «foul», assegnando loro la qualità della bruttezza e della corruzione. Da cui il testo costringerebbe a dedurre, per un ultimo stravolgimento, che l'amata, che quella carnagione ce l'ha, non sia allora affatto «foul». Ma questo non «si addice» («become», «beseem», «suit») a quanto precedentemente affermato dal sonetto. Il sillogismo estetico – 1. tu sei «black» / 2. tu sei bella / 3a. dunque: la bellezza stessa è bella / 3b. dunque: tutti coloro che non hanno la tua carnagione (*black*) sono «foul» (“brutti”) – sembra incarnare la forma di una verità finalmente raggiunta, ed è invece una forzatura retorica, un paralogismo, una menzogna con cui il testo riesce a salvare fuori tempo limite l'amore dell'io e l'immagine dell'amata. Un velo pietoso steso a coprire la verità. Anche perché si è costretti a notare che dietro l'esteriorità del semblante, «complexion», si nasconde anche l'interiorità del “temperamento”, la “disposizione naturale dell'animo”, il cuore indifferente e spietato che il testo ha già abbondantemente definito, ed è proprio questa seconda valenza di «complexion» che si lega al secondo significato di «foul», “immondo”, “corrotto”. Fra l'aspetto e i sentimenti, fra l'apparenza e la realtà interiore, c'è uno iato e una contraddizione che solo la densità del linguaggio può rappresentare dissimulandoli con l'ambiguità semantica. Fra i due piani del reale rappresentati dall'apparenza esteriore e dalla realtà interiore c'è sempre un grado di menzogna insondabile e inestricabile, esattamente come i bivi linguistici e semantici proposti dal testo: «black» è la neritudine esteriore e interiore; «complexion» è la carnagione e il temperamento; «foul» è la bruttezza e la corruzione. A ogni bivio la lettura è posta di fronte alla necessità di analisi e di scelta; scegliere significa acquistare e perdere insieme, sia che si tratti di amore sia che si tratti di testualità.

4. Come nel Sonetto 41, qui «pretty» sta per “graziosa”, “un po' di”, “lasciva”.

Sonetto 138

*When my love swears that she is made of truth,
I do believe her though I know she lies,
That she might think me some untutored youth,
Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false-speaking tongue,
On both sides thus is simple truth suppressed:
But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?
O love's best habit is in seeming trust,
And age in love, loves not t'have years told.
Therefore I lie with her, and she with me,
And in our faults by lies we flattered be.*

Quando il mio amore giura d'esser tutta onesta
io subito le credo anche se so che mente,
perché mi pensi un giovane inesperto
che ignora i sottili inganni del mondo.
Così pensando invano che lei mi pensa giovane,
anche se sa trascorsi i giorni miei migliori,
io do credito, ingenuo, alla sua lingua bugiarda,
D'ambo le parti, così, tace la semplice onestà.
Ma perché lei non dice d'esser falsa?
E perché io non dico che son vecchio?
La miglior veste d'amore è fingere fiducia
e amor tardivo non ama contarsi gli anni.
Così io mento con lei e lei con me
e nei nostri difetti ci lusingano menzogne.

Il Sonetto 138 è uno dei due sonetti¹ shakespeariani pubblicati nella raccolta poetica *The Passionate Pilgrim*, nel 1599, in versione leggermente diversa da quella del 1609. E si tratta di un altro sonetto sulla menzogna, qui tematizzata; menzogna che l'io riconosce pietosamente indispensabile, un destino della propria esperienza di uomo e amante. È menzogna che tiene in vita l'amore attraverso la retorica delle negazioni, del non detto e della finzione. Implicitamente, il testo afferma il valore del silenzio e la contraffazione del reale a opera della parola. Dunque un sonetto che parla obliquamente della materia dell'arte, che è arte del vivere, e della dissimulazione come necessità di vita. Un sonetto straziante e ironico allo stesso tempo, una presa di coscienza del vortice di reciproche menzogne che tengono in vita un amore. Un testo personalizzato al punto da spingere l'io a rivelare il motivo del tacito ricatto che, passivo nel suo silenzio, egli accetta di subire senza ribellarsi. A non consentire reazioni da parte dell'io è la sua consapevolezza di una vecchiaia incipiente che lo costringe a subire come sorte la menzogna in amore e la menzogna d'amore. Lui accetta le bugie di lei così come lei accetta di pensarlo giovane e di non farsi confessare che la giovinezza di lui è una pia illusione. Ma il peccato dell'io è anagrafico, quello della sua amata è morale («unjust»), fra di loro non vi è omologia. E tuttavia non c'è né tempo né modo di riconoscere la non congruenza fra i due tipi di «colpa». Il tribunale dell'amore non concepisce razionalità; la logica su cui si fondano le sentenze che esso emette non è razionale, ma emotiva.

Il contesto ideale in cui si sviluppa il sonetto sembra lo stesso del Sonetto 116, e cioè il momento della promessa d'amore eterno in occasione di un contratto di matri-

1. L'altro è il Sonetto 144.

monio. Il giuramento di onestà, di fedeltà *costitutiva* e soprattutto di “sincerità” («When my love swears that she is made of truth») è quello che talora, in un rapporto d’amore, non si riesce a mantenere o a vedere confermato. La fedeltà è un assioma di “verità” sbugiardato dal testo, che vede la menzogna come elemento strutturale e portante del rapporto d’amore. Varrebbe la pena di verificare questa “verità” con la lettura “seria” del Sonetto 116.

L’io parla dell’amata in terza persona, quasi a confidarsi con il lettore o semplicemente con sé stesso, e comunque alle spalle della donna. È naturalmente la modalità di discorso propria a uno sfogo che non intenda rivelare alla controparte in amore quanto l’io sia consapevole della strategia di inganni messa in atto dai due amanti. Il testo inizia così a svolgere un filo di bugie e finzioni concatenate, che mettono a nudo la contorsione della psicologia umana e lo stato di schiavitù dell’io alla necessità dell’amore. L’amata giura di essere del tutto sincera «made of truth» (e forse lo si potrebbe leggere *maid of truth*, “vergine fedele”; o potrebbe essere una dichiarazione ambigua che la sincerità è cosa da “folli” – *mad*), ed è questa, in ogni caso, la prima menzogna multipla che tutto provoca e tutto mette in moto; e lo giura come se fosse davanti a una corte tenuta a giudicare della sua sincerità. Ma il giuramento, presupposto per una fedele testimonianza, è falso, e l’io non ha interesse a smentirlo e a sbugiardarlo e decide di *far credere che ci crede*, «though I know she lies». Così l’io mente a lei e mente a sé, accettando di partecipare al gioco di bugie che l’amore richiede, e aggiunge bugia a bugia, visto che con «though I know she lies» ammette di conoscere l’infedeltà di lei, che è solita giacere (*lie*) con altri. L’io poi rilancia la posta dell’inganno, convinto di poterle far credere di essere «untutored» e «Unlearned», ingenuo e inesperto nelle cose d’amore, così come vuole il mondo e la società, che richiedono falsità e sottigliezze («false subtleties»).

La seconda quartina riprende il gioco delle bugie e delle finzioni come conseguenza («Thus») della dinamica messa in atto nella prima. Ed è bugia anche del linguaggio, quando «vainly» non si sa se esprima la *vanità* dell’io nel cercare di farsi credere giovane dall’amata o se non esprima, invece, l’*inutilità* di un atteggiamento a cui l’amata non può credere, benché glielo lasci pietosamente pensare (realizzando altra falsità). L’evidenza della strategia retorica di menzogne a cascata è resa dal «vainly thinking that she thinks», che ricorda il dantesco «Cred’io ch’ei credette ch’io credesse» (*Inferno*, XIII, 25). Ma lei sa ch’egli non è giovane, e lui sa che lei lo sa, «Although she knows my days are past the best». La spirale di menzogne si conferma e si duplica sul piano testuale e su quello linguistico, e l’io ricambia le menzogne di lei e i suoi falsi giuramenti, fingendosi ingenuo e mimetizzando dietro la maschera di un avverbio, «Simply», il candore con cui finge di credere alla «false-speaking tongue» di lei. Il duello di falsità finisce, almeno per il momento, alla pari, con un annientamento della verità da una parte e all’altra: «On both sides is simple truth suppressed». E riappare il «simple» che, ingannevolmente, non è più il candore di lui, ma la semplicità e l’onestà del vero, quel vero cioè che sarebbe così semplice pronunciare, se solo se ne avesse il coraggio o l’onestà. Anche il testo, a quanto pare, si sta adeguando a mascherare le proprie verità e a riprodurre inganni di parola.

Dopo aver descritto la situazione e il rapporto di inganni reciproci, l’io passa a interrogarsi nella terza quartina sulle menzogne esposte nelle prime due. Proprio

attraverso la retorica dell'interrogazione, il testo accentua la sua forma di monologo drammatico, in un *aside* in cui si chiede – ma di fatto sta aprendosi a una rivelazione – perché la sua donna sia «unjust», ossia “disonesta” e “infedele”. E, *per non essere lui stesso disonesto* e pareggiare il conto, si chiede anche perché lui stesso si voglia far passare per giovane e non osi confessare la sua età. Ciò dicendo, l'io ammette *onestamente* la propria *disonestà*. La seconda parte della quartina risponde ai due quesiti con una schiettezza insolita, che rimane tuttavia segreta nella coscienza dell'io: da un lato, “costume” dell'amore è la “fedeltà apparente” («seeming trust»), quindi l'amata agisce secondo norma, mostrando una fedeltà che non c'è; e, infatti, *habit* è anche “l'abito” che riveste superficialmente e nasconde la realtà. D'altro lato, confessa l'io, quando si è coinvolti in un amore non si ama che l'età venga rivelata. Ed è con estrema ironia che il testo accosta «love, loves not», quasi stesse negando, sottotesto, che questo genere di amore, l'amore che non dice il vero, sia vero amore.

Ma la chiave di volta della strategia di bugie costruita dal testo giunge con il distico. Come fosse una pura conseguenza di tutto quanto sin qui affermato e lamentato dall'io, la chiusa conferma che “io mento con lei e lei mente con me”, e sembra di trovarsi di fronte a una pura tautologia. Ma ovviamente tautologia non è, ed è invece solo un'ulteriore menzogna del testo che sta affermando altra cosa: “E quindi, io giaccio con lei e lei con me”, il che è una novità del testo, anche se tautologica all'interno del verso: se lui giace con lei, è naturale che anche lei giaccia con lui. Sul piano formale e forse visivo, la tautologia sembra rappresentare la simmetria, la reciprocità e l'intreccio dei due corpi nell'amplesso amoroso. In entrambi i casi, dunque, con entrambi i significati possibili, il testo cerca il paradosso, l'“errore” stilistico. E sull'errore, infatti, si chiude il sonetto, con l'io che ammette i reciproci difetti e le reciproche colpe, «And in our faults by lies we flattered be», ribadendo la strategia della menzogna e la strategia dell'amplesso, che tanto *lusingano* entrambi gli amanti. La menzogna, che è distanziamento dal vero e da cui ci si aspetterebbe divisione d'amore, è alla fine ciò che consente l'unione d'amore e, addirittura, il piacere che deriva dall'autocompiacimento e dai complimenti di un lui che, senza crederci, dice a lei “come sei onesta”, e di una lei che, senza crederci, dice a lui “come sei giovane”. Due amanti del genere, davanti al tribunale dell'amore, non potrebbero mai presentarsi a deporre, salvo essere condannati entrambi per falsa testimonianza.

Eppure, è indiscutibile che la menzogna è qui una *verità* necessaria, fatta di negazioni, di silenzi e di finzioni dietro cui il significato stesso si nasconde e si mimetizza. Il sonetto svela il suo significato, e insieme afferma che il significato deve rimanere nascosto; il primo verso afferma ciò che il secondo si affretta a negare. Ma il secondo verso mente anche perché «lies» sta già anticipando il significato dei vv. 13-14; nell'ambiguità, si potrebbe asserire che il termine sta smentendo uno dei suoi significati possibili, ossia sta negando sé stesso; «truth» (= “verità”) è negato da «lies» (= “lei mente”), che viene a sua volta negato e smentito da «lies» (= “lei giace”). Nella girandola di menzogne, è impossibile non vedere come a mentire sia anche (e forse soprattutto) il sonetto, con la sua densità e con i suoi *puns*. Eppure, tutto nel testo è necessario e imm modificabile, anche e soprattutto la menzogna («lie»), che se venisse annullata per essere sostituita da un'impossibile verità farebbe svanire anche la possibilità del “giacere” e del rapporto d'amore.

Sonetto 140

*Be wise as thou art cruel, do not press
My tongue-tied patience with too much disdain:
Lest sorrow lend me words and words express,
The manner of my pity-wanting pain.
If I might teach thee wit better it were,
Though not to love, yet love to tell me so,
As testy sick men when their deaths be near,
No news but health from their Physicians know.
For if I should despair I should grow mad,
And in my madness might speak ill of thee,
Now this ill-wresting world is grown so bad,
Mad slanderers by mad ears believed be.
That I may not be so, nor thou belied,
Bear thine eyes straight, though thy proud heart
go wide.*

Sii saggia quanto sei crudele, non sfidare
la mia tacita pazienza con troppo sdegno
perché il tormento non presti a me parole, e parole
non esprimano
la natura del mio dolore privo di pietà.
Se potessi insegnarti l'ingegno meglio sarebbe,
se non amarmi, almeno ti piacesse dir che m'ami,
come malati nervosi vicino alla morte
dai Medici hanno solo notizie di salute.
Perché se disperassi darei di matto
e nella mia follia forse ti infamerei,
e questo mondo che tutto storce è così degenerato
che folli diffamatori da folli orecchi son creduti.
E perch'io non lo sia, né tu mistificata,
tieni ben dritti gli occhi, anche se il cuor tuo
vizioso si perde.

Giustificata e teorizzata nel Sonetto 138 la necessità della menzogna d'amore, nel Sonetto 140 l'io chiede apertamente di essere ingannato, implorando una dichiarazione d'amore anche non veritiera. Non contento degli inganni di lei, l'io è ora disposto a ingannarsi da sé, in un sonetto che ancora una volta zittisce la verità per dare la parola al trionfante travisamento del reale, con l'io che si dibatte fra sospetto e fiducia, fra desiderio di rispondere con malvagità alla malvagità e timore di perdere ciò da cui non si sa staccare. È un sonetto di richieste e di minacce, manifestazione del risentimento dell'io nei riguardi di un'amata che, insensibile, lo fa soffrire. Il tono non è più quello giocoso del Sonetto 138 («Therefore I lie with her, and she with me»).

La prima quartina apre sulle riflessioni in cui si agita la mente dell'io, che si risolvono tuttavia in una velata minaccia di rivelazione per il tu in ascolto virtuale. Il tono imperativo dell'esordio invita l'amata a contenere il disprezzo, per non provocare in lui la reazione che, finora, egli ha saputo frenare. E sarebbe una reazione di parola, forse una denuncia che solo la pazienza ha finora evitato. Il ribaltamento di una logica idealistica, per cui ci si aspetterebbe dalla poesia la ricerca e l'affermazione del vero, anziché il trionfo della menzogna, sembra annunciato dal rovesciamento logico dell'ipallage «tongue-tied patience» (la «pazienza ammutolita»), che avrebbe più senso fosse *una lingua frenata dalla pazienza*. E l'immagine stessa di una lingua premuta in un allaccio d'amore distrae l'attenzione del lettore verso i sensi e l'erotismo sottesi nel linguaggio.

La quartina costruisce un concatenamento necessario di cause e conseguenze che solo l'atteggiamento dell'amata può evitare: la sua crudeltà (opprimente, «press»¹)

1. *Press* richiama la tortura riservata ai traditori, schiacciati da pesi fino alla confessione o alla morte.

può sciogliere la lingua dell'io e il suo disprezzo può provocare in lui un dolore che cercherà sfogo nelle parole, e saranno parole che daranno voce a una sofferenza «pity-wanting», «bisognosa di pietà», ma che forse anche, esasperata, «non avrà pietà» di nulla e di nessuno. A questo punto, l'invito iniziale della quartina a usare saggezza rivela la sua valenza intimidatoria. Ogni responsabilità di ciò che potrà accadere l'io la fa risalire unicamente al comportamento e all'atteggiamento di lei, causa prima di ogni futura conseguenza.

L'io sembra non si fidi della capacità di lei di trovare da sola la soluzione al problema, e del resto l'io ha già raccomandato all'amata: «Be wise». Così, nella seconda quartina, le offre la via d'uscita dalla difficile situazione, proponendosi come maestro di vita, pronto a insegnarle «wit», un'intelligenza di cui, ironicamente, la riconosce carente, ed è invece l'*arguzia* che l'io afferma implicitamente di possedere e con cui sta costruendo il testo poetico. Si giunge allora all'idea centrale del testo, con cui l'io rivela la sua strategia di ribaltamento, che è anche la sua richiesta d'amore, o meglio di *dichiarazione* d'amore: «Though not *to love*, yet *love to tell me so*», un chiasmo che rovescia la forma ma anche la funzione dei termini linguistici; *to love*, verbo principale dell'amore, si trasforma in *love to*, accontentandosi di assistere il dire, *to tell*, cambiando funzione e significato (benché il chiasmo, con la sua specularità visiva conservi e rispecchi un vago ricordo di un congiungimento d'amanti²). Il risultato è quello di un amore surrogato dalla *dichiarazione* dell'amore; al sentimento si sostituisce il suo pronunciamento. E non vale a nulla la riproduzione multipla dell'*amore* nel verso: «Though not *to love*, yet *love to tell me so* [= that thou *love me*]».

Ad accrescere il senso tangibile dell'esperienza privata è la similitudine dell'amore come malattia e morte. Una malattia che provoca dolore («sorrow», «pain», e poi ripetuti «ill»), e durante la quale il malato (l'io) ansioso e impaziente («testy») altro non desidera sentire dal suo medico che pietose bugie sul proprio stato di salute. L'amata è dunque quel medico, e può dare soltanto un'illusione di ristabilimento. Il testo si è così costruito un suo schema di valori morali non contestabile dall'esterno, giustificato dalla necessità e dalla volontà di sfuggire al dolore; uno schema che, valendo per l'amore e per la morte, sembra imporsi per la vita tutta: per il bene delle vicende umane il valore più utile (se non quello più alto) è quello della menzogna. E l'amore è una malattia che sarebbe da rifuggire come la morte, se non si potesse sperare di guarirne, salvo cadere dall'amore disperato al male della follia.

Nel percorso che il sonetto sta elaborando, la terza quartina ricongiunge i concetti già sviluppati nelle prime due. Se l'io non avesse a risolvere la propria crisi di fiducia nell'amore di lei (evidentemente traditrice), egli impazzirebbe e nella sua follia d'amore potrebbe dare sfogo a ciò che di peggio egli pensa (o sa) di lei («might speak *ill of thee*»). La minaccia peggiore è che l'io possa dare voce ai propri pensieri, finora costretti al silenzio. Sin qui si è tentati di percorrere i sentieri dell'illazione e chiedersi di quale malvagità la donna si sia resa colpevole, dando per scontato, comunque, che colpevole ella sia certamente. Nella sua follia d'amore, forse l'io dice proprio la verità,

2. Il secondo *love* è anche inteso come vocativo (Vendler, *The Art*, cit., p. 591), a nostro parere con perdita d'effetto.

a mo' di *fool* shakespeariano. E ciò anche se rimane il dubbio che le sue verità di *folle* siano un'ingiusta forzatura nei confronti di lei. E, quasi a sollevare l'amata da sospetti e accuse, la malvagità di lei passa in dote al mondo, alla società maligna e maldicente («*ill-wresting world*»³), che *estorce* e *distorce* significati tutti suoi dalle azioni degli altri, macchiando con la diffamazione comportamenti probabilmente innocenti; una società che produce, in effetti, «*ill-wresting words*», parole che distorcono significati e azioni. È la società che non si sa distaccare dal male della diffamazione. Surrettizialmente, il testo ha spostato il suo attacco dall'amata al mondo, e l'amata appare scaricata da ogni presunta colpa. Uno spostamento che restituisce alla donna la sua innocenza o, quanto meno, insinua il beneficio del dubbio sull'autenticità dei suoi misfatti. È poi vero che vi sono sempre al mondo «orecchi folli» pronti a dar credito a «folli calunniatori» («*Mad slanderers by mad ears believed be*»), ma si ha il sospetto che questi folli calunniatori siano, in verità, coloro che, nella loro «follia», osano enunciare il vero. E anche questa sembra una minaccia dell'io, il quale sta assicurando che c'è sempre qualcuno pronto a credere alle cose più incredibili, e il *mad slanderer* potrebbe benissimo essere l'io, *pazzo d'amore*.

Con l'attribuire al mondo la follia e la minaccia di possibili accuse, l'io non solo generalizza il contesto della propria affermazione, ma si sottrae anche alla responsabilità dell'accusa e al ruolo di calunniatore. Se di calunnia si tratta, le colpe dell'amata sono invenzione del mondo diffamatore e della sua follia. Se, nella sua follia, l'io ha minacciato di rivelare la dura verità, il percorso del testo gli consente ora di riavvicinarsi all'amata e restituirla la fiducia che è stato tentato di toglierle. Una strategia sottile, quella dell'io, che minaccia, accusa e scagiona nell'arco di un sonetto; e che altro sarebbe se non un'estorsione, un ricatto morale, ciò che lo induce a promettere terribili rivelazioni, salvo ottenere certezza d'amore?

Riprendendo, nel distico finale, il suo ruolo di «maestro» di vita, l'io rinuncia al tono minaccioso e dà all'amata un ultimo consiglio. Perché lui possa non trasformarsi in un calunniatore, e lei evitare di essere oggetto di calunnie, altro lei non dovrà fare che guardare dritto davanti a sé («*Bear thine eyes straight*») anche quando il suo cuore stia deviando dalla retta via. Sembrava di aver raggiunto un punto fermo con la terza quartina: quelle rivolte alla donna amata sembravano tutte calunnie. Ma il testo chiude riaprendo la strada al sospetto e al dubbio interpretativo. Guardare dritto avanti e lasciare che il cuore vada dove vuole significa badare alle apparenze anziché alla sostanza, mantenere una forma di fedeltà esteriore anche quando la fedeltà interiore, quella dei sentimenti invisibili, di fatto non esiste. E il forte aggettivo riferito al cuore, «*proud*», sembra confermarlo: un cuore orgoglioso, superbo, e lascivo, che non cede a preghiere e non si piega neppure di fronte al dolore (e ai sonetti) dell'amato. L'io è ben conscio della natura ingannatrice e infida di lei, e il testo ne tradisce a ogni passo la consapevolezza, anche e soprattutto quando sembra affermare il contrario: «*That I may not be so, nor thou belied*» fonde insieme la calunnia di cui ella può essere oggetto e il tradimento di cui ella è soggetto quando si unisce (*be lied*) ad

3. Ma la stessa pronuncia vale per *ill-resting*, «convalescente», che restituisce il testo al campo metaforico della malattia.

altri amanti. Alla fine, il «proud» dell'ultimo verso conferma il «cruel» del primo, e una strana consonanza si evidenzia fra l'iniziale «Be wise» e il conclusivo «Bear thine eyes... wide», un ultimo richiamo a perseguire la linea saggia della "fedeltà", colpendo così il giusto bersaglio d'amore⁴.

L'intreccio di considerazioni, moniti e intimidazioni⁵ rispecchia il tormentato e contraddittorio percorso delle emozioni, in una coscienza dibattuta fra i sospetti sulla fedeltà dell'amata e la volontà di pensarla a tutti i costi onesta e calunniata. E, fra una minaccia e un'assoluzione, l'io sembra ricercare nella sua mente il compromesso che gli consenta di continuare ad amare e a sperare.

4. *Go wide of the mark* significa "mancare il bersaglio" nel linguaggio degli arcieri.

5. Si veda l'efficace tecnica di *gradatio* amplificante: «Lest sorrow lend me words and words express», «For if I should *despair* I should grow *mad*, / And in my *madness* might *speak* ill of thee».

Sonetto 141

*In faith I do not love thee with mine eyes,
For they in thee a thousand errors note,
But 'tis my heart that loves what they despise,
Who in despite of view is pleased to dote.
Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,
Nor tender feeling to base touches prone,
Nor taste, nor smell, desire to be invited
To any sensual feast with thee alone:
But my five wits, nor my five senses can
Dissuade one foolish heart from serving thee,
Who leaves unswayed the likeness of a man,
Thy proud heart's slave and vassal wretch to be:
Only my plague thus far I count my gain,
That she that makes me sin, awards me pain.*

Davvero, io non t'amo coi miei occhi,
perché essi scorgono in te mille difetti,
ma è il mio cuor che ama quel ch'essi disprezzano,
che a dispetto degli occhi ha il piacer d'adorare.
Né son delizia per i miei orecchi le note della tua
lingua,
né il dolce tatto è incline a bassi tocamenti,
né gusto, né olfatto, vogliono un invito
per banchetti sensuali con te sola;
né le mie cinque facoltà né i cinque sensi
possono indurre a non servirti un cuore sciocco,
che lascia senza governo la parvenza d'un uomo,
perché sia schiavo e misero vassallo del cuore tuo
lascivo.
Solo sin qui il tormento conto a mio vantaggio,
che lei che è il mio peccato la pena mi concede.

Il Sonetto 141 è una dichiarazione d'amore in forma di antiblasone. L'io confessa la propria indissolubile dipendenza dalla donna amata, ma anziché spiegarla attraverso l'esaltazione idealistica, secondo la migliore tradizione stilnovista, la esprime costruendo un paradosso tutto negativo che fa il paio con l'antiblasone del Sonetto 130, «My Mistress' eyes are nothing like the Sun». Così il ritratto rappresentato dalle prime due quartine è quello di una donna sgradevole, nient'affatto seducente, che non merita alcuna attenzione da parte di un poeta. Con una sola crepa nell'esposizione, ai vv. 3-4, là dove l'io ammette che a tenerlo legato a lei è il cuore. Ciò che, diversamente dal Sonetto 130, rende questo sonetto imbarazzante è il fatto che esso sia rivolto in seconda persona direttamente all'amata, mentre il Sonetto 130 era una confessione silente dell'io, che parlava dell'amata in terza persona, realizzando un testo con carattere più *consapevolmente* letterario, in forma di relazione rivolta a fruitori distanziati, esterni al testo. Il Sonetto 141, invece, sembra inserirsi in una corrispondenza d'amore.

Le prime due quartine, impegnate a descrivere l'aspetto non attraente della donna, si concentrano, la prima, sulla percezione visiva e, la seconda, sulla percezione degli altri quattro sensi. Ed è sul tono della confessione che si apre il sonetto: con «In faith» l'io chiede di essere creduto, introducendo nel contempo, per contrasto e con forte accento ironico, il tema dell'infedeltà che egli sta per rimproverare alla donna amata. Sulla base della sua fedeltà, invece, l'io dichiara subito paradossalmente il suo «non amore»: «I do not love thee», limitando, è vero, l'affermazione con quel che segue, ma marcando di un segno incancellabile la successione di denigrazioni a cui egli sta per dare libero sfogo. Non si capisce perché l'io ami questa donna; si sa che egli le è legato in un ambiguo rapporto di *non amore*. Certo, poi dirà che la

ama indissolubilmente, ma solo dopo aver affermato per due quartine i motivi del suo *non amore*.

Gli occhi non hanno più alcuna funzione di tramite per il sentimento d'amore: non sono occhi che comunicano con il cuore¹ o che nobilitano colui su cui si posano, e soprattutto non sono neppure gli occhi (magari ammaliati) dell'amata. Sono invece gli occhi dell'io, che dell'amata scorgono, con sin troppo distacco emotivo, ogni difetto estetico e morale («errors»). Si inverte nuovamente quella «guerra mortale» fra occhi e cuore già ammessa dall'io al Sonetto 46 («Mine eye and heart are at a mortal war»). Il disprezzo dispensato dagli occhi è compensato dall'amore del cuore, che non bada all'esteriorità² e si compiace di adorare («dote») quella donna piena di difetti, fino forse a rendersi sciocco agli occhi altrui³. Ma l'io non prova neppure attrazione per la voce di lei, né per il suo corpo, che non invita stranamente a «sensuali banchetti» in tutta intimità⁴. Il testo, che giunge così ai limiti dell'insulto, non è neppure, a ben vedere, un antiblasone dei difetti di lei, quanto un blasone fallimentare dei sensi dell'io, menzionati a uno a uno come a cercare ciò che, al di fuori dei sentimenti provati dal cuore, riesca ad apprezzare qualcosa della persona amata. Ma o quest'ultima è davvero un concentrato di difetti o l'io è troppo esigente, e il suo livello di percezione dei sensi è troppo elevato. Dunque gli occhi, gli orecchi, il tatto (di solito «incline a bassi tocamenti»), il gusto, l'olfatto, respinti dall'indesiderabilità della donna, costituiscono un blasone poetico vuoto e inefficace, un blasone che non riesce ad apprezzare e a farsi apprezzare. Sono le *inutili virtù* dell'io.

La terza quartina riassume allora l'inutilità di qualsiasi resistenza da parte sia delle facoltà intellettuali⁵ che dei sensi dell'io di fronte all'attrazione puramente emotiva che su di lui esercita l'amata. Nulla può «Dissuade one foolish heart from serving thee»; l'atto di vassallaggio poetico (che evoca con effetto antifrastico l'amante della lirica cortese al servizio dell'amata) è tuttavia quello di un cuore «sciocco», perché cieco di fronte ai difetti della donna, un cuore che lascia indifeso l'uomo e lo riduce a una «parvenza» di sé, privo di qualsiasi difesa emotiva e razionale, non più padrone delle sue scelte, schiavo sventurato in balia del cuore superbo di lei. Nulla che si avvicini all'elevazione prodotta nell'amante, nell'amor cortese o stilnovistico, dallo sguardo o dal saluto epifanico dell'amata. Qui gli occhi non sono quelli nobilitanti di lei, ma quelli disincantati di lui, che dall'incontro fisico con l'amata non esce per nulla affinato o elevato. Di che cosa il cuore di lei possa essere fiero, superbo, o sensuale («proud») proprio non si riesce a immaginare; ma certamente, se tale è la seduzione che la donna esercita sull'io, il suo dev'essere davvero un fascino fatale, per niente estetico. Ed è infatti il *cuore* di lui a prestare servizio d'amore al *cuore* fiero di lei.

1. «Et aperta la via per gli occhi al core» (Petrarca, *Rime*, III, 10).

2. La prima quartina è tutta concentrata su immagini di vista; anche *despise* e *despite* (latino *despicere*, «guardare dall'alto in basso») (Booth, *Sonnets*, cit., p. 485).

3. Ai tempi di Shakespeare *to dote* significava anche «comportarsi o parlare come uno sciocco».

4. Si può leggere «with thee alone» in due modi: «con te soltanto», in «tête-à-tête».

5. Stephen Hawes (in *The Passetyme of Pleasure*, 1509) le individuava in: *common wit, imagination, fantasy, estimation* e *memory*.

Sin qui l'io si è rivolto direttamente all'amata in un dialogo sincero ai limiti dell'imbarazzo. Con il distico il carattere del testo cambia improvvisamente e l'io, interrompendo il contatto dialettico con la sua virtuale interlocutrice, si volge da un lato, come in un *aside*, e sottovoce riassume per sé stesso, o per il testo, il significato di quest'amore irrazionale quanto indissolubile.

Il mistero dell'amore dell'io, che dal distico ci si aspetterebbe ricevesse soluzione, nel distico invece si complica e si infittisce, in una trama di paradossi e di ossimori. Ed è tale lo iato fra la *premessa* delle tre quartine e la conclusione del distico che non solo ci si scontra con la delusione dell'aspettativa, ma si teme anche di aver frainteso il senso della premessa e l'argomento stesso del sonetto. L'unico "guadagno" che l'io dichiara di ricavare dalla sua "peste" è il fatto che nell'indurlo in "peccato" l'amata gli "assegna" anche la sua "pena". Il primo scoglio sta, come sovente accade, nell'ambiguità dei termini ben mimetizzata dall'accurata organizzazione del distico, che è costruito su una griglia di parallelismi in orizzontale (*my plague/my gain; makes me sin/awards me pain*) e in verticale (*my plague-makes me sin/my gain-awards me pain*). Ma il perfetto ordine formale nasconde densità semantica. Già «Only» non si sa a che cosa esattamente si riferisca («Only my plague»; «Only... thus far»; o magari «Only» a sé stante, nel senso di «E tuttavia»). E «plague» è forse il tormento d'amore, forse l'amata, o forse un'erotica *ferita* sessuale⁶, carica quindi di una possibile nota ironica che renderebbe naturale pensare quel *tormento* come un "guadagno" per l'io. Dunque, un collegamento paradossale sul piano linguistico superficiale diventerebbe naturale e logico nella sostanza. Ma «gain» ritrova, a sua volta, un significato ovvio anche in «makes me sin», in quanto il peccato, sul piano morale (forse anche qui ironico), è puro piacere sul piano dell'esperienza, ed è allora altrettanto ovvio che tale peccato sia accolto dall'io come un premio che gli viene consegnato sotto forma di «pain» ("dolore/pena/punizione"), un premio per il dolore stesso che sopporta.

Riassumendo il percorso ambiguo del distico, da un lato l'io riconosce che il tormento d'amore ha il suo lato positivo nel piacere d'amore, e ciò anche se, da una prospettiva morale, quel piacere è *peccato*, ma un peccato che da altra prospettiva è premio per le sofferenze d'amore (che da quel peccato derivano), ed è esso stesso dolore e punizione con cui l'io sconta, in modo tutto terreno, il piacere che ha colto. È evidente che il distico vive dei propri paradossi e degli ossimori di cui si nutrono i quattro sostantivi che lo sostengono come colonne. E si costruisce, sul piano semantico, come un circolo vizioso tautologico: tormento-guadagno-peccato-premio-dolore; è il circolo vizioso dell'amore da cui non si riesce a sfuggire. E così ripercorre l'idea dell'ineluttabilità e dell'irrazionalità dell'amore già espressa nelle tre quartine. Ma, al di là di questo, le idee del peccato e del castigo appaiono improvvise e inattese, oltre che immotivate sul piano logico. Il collegamento sembra inestricabile, salvo accontentarsi di pensare che nell'amore-che-è-dolore è il premio stesso del dolore d'amore, basta sapersi accontentare di ciò che di positivo si riesce a cogliere. E si tratta, vale la pena di sottolinearlo, di un'ultima considerazione svolta dall'io fra sé e sé, dopo aver smesso il colloquio con l'amata. Dunque, prima, una strategia di corteg-

6. Vendler vede in *plague* (latino *plaga* = "ferita") l'organo femminile (Vendler, *The Art*, cit., p. 583).

giamento per un amore in corso, in cui l'io espone il genere d'amore che lo lega a lei; poi, una considerazione tutta interiore, in cui l'io cerca consolazione per le pene d'amore che è costretto a sopportare.

Ma è forse determinante considerare il piano linguistico per cogliere il panorama in cui si muove la coscienza del testo. Il sonetto passa da una visione iniziale costruita sulle negazioni («do not love», «Nor», «Nor», «Nor», «nor», «nor») e si ribalta alla fine del sonetto per cercare nel dolore ciò che di positivo vi può trovare; ed è qui che acquista senso, attraverso gli ossimori, la *distorsione* positiva di immagini virtualmente negative (*plague = gain; awards me pain*). E l'amor sensuale, sminuito nelle tre quartine, si insinua nel mistero irrazionale del distico per riprendersi ciò che gli sembra dovuto, sollevando un ultimo decisivo dubbio sulla *sincerità* del testo.

Vale la pena di vedere come alla struttura del testo contribuisca l'organizzazione della tessitura fonica :

In **faith** I do not love **thee** with **mine eyes**,
For they in **thee** a thousand errors **note**,
 But 'tis my **heart that** loves what **they despise**,
 Who in **despite** of view is pleased to **dote**.
 Nor are **mine ears** with thy **tongue's tune** **delighted**,
 Nor **tender feeling** to base **touches** prone,
 Nor **taste**, nor smell, **desire** to be invited
 To any **sensual feast** with **thee** alone:
 But my **five wits**, nor my **five senses** can
Dissuade one **foolish heart** from **servicing thee**,
 Who **leaves unswayed** the likeness of a man,
 Thy **proud heart's slave** and **vassal** wretch to be:
 Only my **plague** thus far I **count** my gain,
 That she that **makes** me sin, awards me **pain**.

Dando per scontato l'effetto delle rime, il riecheggiamento delle consonanti e delle vocali, sia all'interno di ciascun verso sia da un verso all'altro, costruisce una trama di legami e di bilanciamenti che costituiscono l'effetto fonico complessivo del testo, un'armonia affascinante che accompagna il testo e i suoi significati verso una soluzione a cui non è possibile sfuggire.

Sonetto 142

*Love is my sin, and thy dear virtue hate,
Hate of my sin, grounded on sinful loving.
O but with mine, compare thou thine own state,
And thou shalt find it merits not reproving,
Or if it do, not from those lips of thine,
That have profaned their scarlet ornaments,
And sealed false bonds of love as oft as mine,
Robbed others' beds' revenues of their rents.
Be it lawful I love thee as thou lov'st those,
Whom thine eyes woo as mine importune thee,
Root pity in thy heart that when it grows,
Thy pity may deserve to pitied be.
If thou dost seek to have what thou dost hide,
By self-example mayst thou be denied.*

Amore è il mio peccato, e la tua cara virtù è odio,
odio del mio peccato, radicato in amor peccaminoso.
Ah, ma col mio confronta tu il tuo stato,
e troverai che esso non merita condanna,
e, se la merita, non dalle labbra tue,
che han profanato i loro fregi scarlatti
e siglato falsi accordi d'amor quanto le mie,
e rapinato di affitti la rendita di letti altrui.
Valga che t'amo come tu ami quelli
che con gli occhi corteggi mentre io ti tormento:
coltiva la pietà nel cuore tuo, che quando cresca
la tua pietà sia degna di ricevere pietà.
Se tu cerchi d'aver ciò che nascondi,
sull'esempio che dai ti sia negato.

Il Sonetto 142 attua una strategia di seduzione¹ con modalità anticonvenzionali ben lontane da quelle tradizionali della sonettistica preshakespeariana. Nessun elogio iperbolico, nessun allettamento, nessuna idealizzazione retorica. Un esempio, invece, di amore disperato che grida la propria ribellione per il disconoscimento che gli riserva l'amata e insorge contro l'ingiustizia del tradimento. Allo stesso tempo, il sonetto è sul piano formale un esempio di alta elaborazione retorica, che contorce il testo rendendolo labirintico, intrecciando le immagini l'una all'altra e facendone discendere con sempre maggiore densità altre immagini concatenate. Il senso si riproduce e si moltiplica in una successione ardua da disambiguare, soprattutto a una prima rapida lettura. Il testo, che non si può pensare sia stato scritto per l'acribia del critico, sembra inteso per una lettura superficiale a cui non è consentito sostare per districarsi nella selva dei significati. E, poiché i significati ci sono, non si può che concludere che il testo non abbia alcun interesse a renderli tutti direttamente percepibili, né al destinatario interno del testo né al suo eventuale destinatario esterno. Ma il testo è anche un intrico che riproduce l'intreccio delle emozioni che lacerano l'animo dell'io.

Le prime due quartine vedono l'io impegnato in una difesa del proprio amore di fronte alle critiche implicite dell'amata, ed è qui che la retorica è maggiormente elaborata, come se l'io si calasse nel ruolo di un avvocato difensore, teso a ottenere il massimo dell'effetto persuasivo dalla tecnica e dallo stile della sua arte oratoria. Nei primi due versi la concentrazione di figure è all'apice. «Love is my sin, and thy dear virtue hate» sembra, nel parallelismo fraseologico, pareggiare i conti fra l'amore peccaminoso dell'io e l'odio virtuoso dell'amata (virtuoso “a caro prezzo”, visto che a farne le

1. Serpieri, *Shakespeare. Sonetti*, cit., p. 776.

spese è l'io inappagato), e tuttavia, nel dettaglio dei singoli sostantivi, il verso presenta un chiasmo che sul piano formale dà il senso del ribaltamento dei sentimenti e del loro valore; il «Love» dell'io prevale sullo «hate» del tu, e il «sin» dell'io ha la peggio su «dear virtue» dell'amata². L'effetto è frastornante e rimane difficile dare un giudizio di valore. Il secondo verso poi apre con «Hate» che riprende «hate» a chiusura del verso precedente (un'anadiplosi), e produce il «sinful loving» che ritorna, variandolo, al «Love is my sin» d'apertura. A osservare bene, poi, il primo verso inizia con *love* e chiude con *bate*, mentre il secondo apre con *bate* e chiude con *love*: un altro chiasmo, con cui amore e odio si alternano e cambiano ruolo e posizione senza posa, in un intreccio di sentimenti che riflette bene le accuse reciproche degli amanti nelle loro scaramucce amorose. Proprio questo gioco di bilanciamenti, inversioni e intrecci fra «Love» e «hate», «sin» e «virtue», «my» e «thy» avvia il groviglio dei significati che è anche groviglio di sentimenti a cui il sonetto dà espressione visiva, sfruttando la retorica apparentemente superficiale del concettismo ossimorico petrarchesco³.

L'io ammette dunque, con coraggio e come arrendendosi all'evidenza, ciò che l'amata forse gli rimprovera: l'amore dei sensi è il suo "peccato"; e la virtù "preziosa" di lei è l'odio che ella riserva al peccato di lui, un odio che ha il suo fondamento nel «sinful loving», nell'amore dei sensi che l'io sembra pretendere; ma si tratta anche, ambigualmente, dell'odio (dell'io) che le deriva dai plurimi amori peccaminosi a cui è dedita. Questa è la lettura naturale e fredda, che ne sembra nascondere tuttavia un'altra subliminale, di cui solo l'io è ambigualmente consapevole: forse il peccato dell'io è l'amore *tout court* che egli prova per lei, dunque «sin» acquista valenza ironica e positiva, e lei (con la sua ironica "virtù" negativa) odia quel peccato che è l'amore dell'io, altrimenti ella si darebbe a lui senza ritrosie e senza riserve. Ma se amare è «sin», allora «sinful loving» rischia di essere, almeno sul piano della forma linguistica, amore all'ennesima potenza. Il testo ha trasmesso il senso dell'assurdo. Quel che l'io afferma poi nei due versi successivi può a sua volta prendere due diverse direzioni: se la donna confronterà la propria condotta (evidentemente libertina) con quella dell'io ella dovrà ammettere che l'io non merita alcun biasimo, perché entrambi sono per l'amor carnale; oppure: il riconoscimento che il peccato dell'io è l'amore assoluto costringerà la donna ad ammettere la superiorità della condotta di lui su quella propria, carnale e libertina.

La seconda quartina riapre il gioco dei significati: l'io, possibilista, sembra ammettere di poter anche meritare di essere biasimato, ma non certo da lei, da quelle labbra che tanti baci hanno dispensato senza andare troppo per il sottile, labbra che hanno "profanato" sé stesse, ma anche il valore *sacro* dell'amore, labbra "scarlatte" come la lussuria, e come i sigilli dei contratti d'amore che quelle labbra hanno siglato con tanti amanti (non diversamente da quanto l'io ammette di aver fatto lui stesso, «as oft as mine»), contratti "falsi", rimasti sempre inadempiti. Rivisitando il campo semanti-

2. Si noti che «thy dear virtue *bate*» potrebbe nascondere un doppio senso osceno: *hateful* compare spesso con valore di "ano" (Rubinstein, *Sexual Puns*, cit., p. 1212).

3. L'avvio ricorda, con più complessa elaborazione, il sonetto antitetico "Pace non trovo, et non ò da far guerra" (Petrarca, *Rime*, CXXXIV).

co del peccato morale, l'accusa di *profanazione* rivolta all'amata la investe anche di ogni precedente accusa di peccaminosità, scaricandone l'io che è passato oramai all'attacco con accuse sempre più pesanti: quelle sue labbra hanno rubato ciò che sarebbe spettato ad altre; poi la metafora economica dell'affitto e delle entrate sottratte delineano un'accusa di adulterio, aggravata dall'immagine pesantissima della mercenarietà.

Dopo tanta animosità riversata contro la promiscuità dell'amata, l'io si richiama alla legge, «Be it lawful», come se davanti a un potere legislativo egli chiedesse di rendere normativa una nuova verità, ossia il riconoscimento del suo amore per lei. Un amore che però, anziché essere debitamente ricambiato, ella ricambia a favore di altri che lei corteggia con gli occhi, mentre gli occhi dell'io la tormentano e la spiano. Il testo mette in atto un'immagine dell'amore che è gioco a rimpiazzino fatto di sguardi che si rincorrono, e in cui l'inseguimento non ha né tregua né speranza. Gli accenti infuocati delle accuse dell'io vanno man mano scemando; dopo l'attacco insultante, una sorta di riconoscimento di parità, nella promiscuità almeno, e poi una dichiarazione d'amore sotto l'egida della legalità, «Be it lawful», come fosse una velata proposta di matrimonio. E il tono cambia ancora, sempre più distensivo e accomodante, quasi supplichevole, per implorare l'amata affinché impari la pietà e la coltivi, così che anche gli altri possano avere a tempo debito pietà di lei. Ma l'apparente stucchevolezza del tono nasconde qualcosa, visto che nel linguaggio tradizionale dei trovatori *pitié* è il compiacimento sessuale. I versi assumono ora un altro aspetto e un'altra *nuance*.

Il distico persegue infine entrambi questi possibili significati, quello della pietà e quello del piacere sessuale. E con l'accostamento di «seek» e «hide» ritorna l'immagine del gioco a rincorrersi e dell'inseguimento⁴. L'io ammonisce l'amata a non nascondere troppo ciò che prima o poi lei stessa cercherà, perché allora sarà lei, come per contrappasso, a vedersi negare ciò che desidera. Come nel gioco del labirinto linguistico, come nel gioco dell'inseguimento e in quello del nascondino, il significato del sonetto si nega e si fa rincorrere senza soluzione, come fosse esso stesso l'amata tanto agognata. E fino alla fine l'io mantiene un doppio binario, come per non rischiare di chiudere del tutto la possibilità di mantenere in vita il rapporto, e lo mostra in particolare l'ultimo verso, che può suonare come un cattivo auspicio (“possa tu essere rifiutata”), ma anche come una semplice possibilità (“tu potrai essere rifiutata”).

Anche questo sonetto è autoreferenziale nella sua adozione di valori morali propri. Il peccato non è la trasgressione nei riguardi di una legge morale esterna, dettata da una Legge superiore, ma è il torto che l'io e l'amata fanno ciascuno a sé stesso e l'uno all'altra. Non c'è nel testo, malgrado la menzione di *sin* e di *profane*, alcun riferimento concettuale a uno schema religioso che si rifaccia a una legge morale universale⁵.

4. La locuzione *hide and seek* sembra attestata solo dal 1672.

5. Vendler, *The Art*, cit., p. 599.

Sonetto 143

*Lo as a careful housewife runs to catch,
One of her feathered creatures broke away,
Sets down her babe and makes all swift dispatch
In pursuit of the thing she would have stay:
Whilst her neglected child holds her in chase,
Cries to catch her whose busy care is bent,
To follow that which flies before her face:
Not prizing her poor infant's discontent;
So run'st thou after that which flies from thee,
Whilst I thy babe chase thee afar behind,
But if thou catch thy hope turn back to me:
And play the mother's part kiss me, be kind.
So will I pray that thou mayst have thy Will,
If thou turn back and my loud crying still.*

Vedi, come un'accorta massaia corre ad afferrare
la creatura piumata ch'è scappata,
e posa il bimbo suo e lesta insegue
la cosa che lei vuole che si fermi,
mentre il figlio ignorato le dà caccia,
e piange per fermarla, lei che è intenta
a seguir ciò che le fugge avanti al viso,
e trascura il dolore del suo bimbo:
così rincorri tu ciò che ti sfugge,
e io, tuo figlio, ti insegue da lontano;
ma se afferrì il tuo sogno, volgiti a me
e siimi madre, e dammi baci e amore.
E pregherò che tu abbia la tua *Voglia*,
se poi ti volti e plachi i miei singulti.

Per esprimere una volta di più i tormenti procuratigli dall'amata, volubile e infedele, l'io si serve questa volta di un modello implicito alto, quello dell'inseguimento d'amore cavalleresco, spostato antifrasticamente nell'ambientazione bassa e casalinga di un cortile di campagna. L'io sembra consapevole dell'effetto di anticlimax ottenuto, e forse il motivo di questa contaminazione di stili risiede proprio nella coscienza che tanta esposizione di sofferenza, tanto sfogo di emozioni, recriminazioni e implorazioni rendono il dramma dell'io una farsa eroicomica. La situazione sviluppata dal sonetto è ai limiti del ridicolo: l'amore capriccioso di un'amata irraggiungibile ha ridotto l'io a uno stato infantile di totale dipendenza, e d'altro canto colui che ella cerca con tanta bramosia appare agli occhi dell'io un animale ruspante, degno di un cortile di campagna.

La bellissima e vivacissima similitudine strutturale su cui si apre il testo ricorda le lunghe, espressive similitudini dell'epica omerica. Una scenetta di realismo rustico che occupa lo spazio di due intere quartine, ed è solo il primo termine della similitudine; tenuto in sospeso per otto lunghi versi, il testo si snoda e si rincorre formalmente così come si rincorrono i personaggi del quadretto ritratto, e alla fine dell'ottavo verso l'inseguimento, sia dei versi che dei personaggi, rimane sospeso e inconcluso. Solo alla terza quartina appare, con il secondo termine della similitudine, la destinataria-interlocutrice-antagonista del sonetto, per assumere su di sé i significati esposti nell'ottava; ma l'io propone un ulteriore stadio d'azione, non presente nell'ottava. Il distico, poi, procura il miracolo della soluzione che potrà restituire serenità all'animo, con un ultimo sguardo all'indietro verso i protagonisti della scenetta di campagna.

Sin dall'apertura, il testo cattura l'attenzione del lettore con un vocativo fatico, di contatto: «Lo», che invita a *guardare* la scena che sta per svolgersi come in un quadro davanti agli occhi della mente. Una donna rincorre, tutta agitata, una gallina che è

sfuggita al suo controllo, e per farlo più agilmente (si ferma e) posa a terra il bimbo che ha in braccio, poi, riprendendo a correre, si precipita all'inseguimento dell'animale. La scena è movimentata e tutta descrittiva. I contorni delle definizioni sono indistinti o discordanti se visti dall'ottica della donna, che considera il pollo «One of her feathered *creatures*», come fosse una creatura, un bambino piccolo bisognoso di cure, mentre l'io, descrivendo dall'esterno l'azione due versi dopo, lo definisce «the *thing* she would have stay», degradandolo a oggetto materiale. Fra «*creatures*» e «*thing*» si è inserito intanto «*babe*», che sembra far riconsiderare la natura del pollo in relazione a quella del bimbo. Nel bel mezzo infatti, fra i due versi, la donna ha abbandonato il figlioletto per rincorrere la sua preda. Tutta l'attenzione della brava e «*careful*» massaia è riservata all'animale, e la seconda quartina lo sottolinea entrando nell'animo del figlio abbandonato, il «*neglected child*» che a sua volta inizia a rincorrere (forse con lo sguardo, forse con le sue gambine gracili) la madre che rincorre il pollo, e le dà la «caccia», «*chase*», come se anche la madre fosse diventata una preda da raggiungere – la sua gallina! Il pianto del bimbo non serve a trattenere la madre, dimentica del figlio perché tutta presa dalla *sua* caccia; e «*bent*» sembra rendere la duplice prospettiva dell'azione: «*bent / To follow*» (“intenta a inseguire”) e «*bent, / To follow*»¹ (“gli dà le spalle, per seguire”); sono le diverse prospettive della madre e del figlio. E continua l'inseguimento vano dell'impertinente volatile che vola via: «*To follow that which flies² before her face*», con un effetto allitterante delle “f” che dà il senso del trambusto sull'aia e di ali svolazzanti³, ma anche con una sottolineatura ulteriore di ciò a cui la madre presta la sua attenzione («*before her face*»), mentre, crudele, volge le spalle al figlio. E la donna continua a non curarsi per la pena del bimbo che piange e si dispera; non se ne cura e non lo apprezza, non gli dà il *premio* dell'attenzione che gli spetta (*prize*), e invece rincorre il *premio* del suo faticoso inseguimento. Dove stiano le simpatie dell'io lirico, in questo quadretto familiare di duplice disperazione non sembra dubbio: il figlioletto è «*babe*», «*child*», «*poor infant*», indifeso e piangente. Ma la madre è tutta presa, «*busy*»⁴, dal dovere di recuperare la sua preda, e il «*careful*» (“coscienziosa”, “piena di cure”) che la definisce al primo verso appare a posteriori carico di ironia.

Il primo termine della similitudine inscena la rincorsa ossessiva attraverso ben sei immagini di inseguimento in otto versi, e prepara così all'angosciato inseguimento d'amore. Con il procedere poi del primo termine, si accentua anche il processo di umanizzazione e di emotivizzazione delle immagini, a scapito della gallina e a favore del bimbo; così il testo prepara a sostituire la disperazione dell'io lirico a quella del bimbo. Il testo è ai limiti fra referenzialità ed emotività: «*neglected child*» e «*Not prizing her poor infant's discontent*» mimetizzano la prospettiva dell'io lirico (qui

1. La punteggiatura dell'in quarto è questa.

2. *To fly* (“volare”) significa anche “scappare” (*to flee*).

3. “Svolazzare” è, guarda caso, *to flutter*.

4. *Busy* rimanda anche a “impegno in attività sessuale”. *Business* vale per “amplesso” (vedi *Antony and Cleopatra*, I.ii.165). Ma è curioso il detto *busy as a hen with one chick*, “indaffarato come una gallina con un solo pulcino” (E. Partridge, *A Dictionary of Historical Slang*, Penguin, Harmondsworth 1972, p. 137), che suona molto vicina al contesto del sonetto.

anche narrativo), che dovrebbe stare al di fuori del testo, e invece sta preparandosi a comparirvi in prima persona, da protagonista vittima.

Quasi insultante arriva l'apertura della terza quartina, «So run'st thou after that which flies from thee», e si potrebbe pensare che l'azione sia riferita a un'altra madre che rincorre una svolazzante gallina, e si coglie invece soltanto ora la valenza sessuale volgare di quel «thing» che la massaia/il tu rincorreva con tanta passione al v. 4^s. Il pensiero è direzionato nel giusto senso solo al verso successivo. Anche l'amata ha i suoi *polli* da rincorrere, mentre l'io, in veste di bimbo («thy babe») piangente e disperato, la insegue da lontano. I *polli* sono naturalmente i damerini dagli abiti piumati da cui la donna si fa ammaliare. La catena *bimbo-massaia-pollo* si riflette in *Will(iam)-amata-amanti*, una catena di *prede* (*prize*, come aveva detto, con altro senso, il v. 8), prede di caccia e di sentimenti. È qui che, conclusa la similitudine con un secondo termine che si esaurisce in due versi veloci, come a far dimenticare al più presto l'irrispettoso paragone dell'amata a una massaia crudele e insensibile, l'io introduce un seguito e un'ipotesi che possano porre fine alla serie ridicola di inseguimenti plurimi. Implorante e disposto a tutto pur di avere ciò che brama e gli dà sofferenza, l'io suggerisce una via d'uscita: se l'amata riuscirà a ottenere quello che cerca, allora «turn back to me», come se ella fosse cioè quella madre che non si è volta verso il figlio in lacrime. E allora ella sarà per l'io una vera madre, e lo bacerà e mostrerà quella dolcezza che la madre della similitudine non ha saputo mostrare. Ma l'ironia si insinua nel testo con effetto di scherno, perché «if thou catch thy hope» identifica la speranza dell'amata con la gallina della donna, o meglio con il *pollo*, e poi l'io non si aspetta certo che il bacio di lei sia lo stesso bacio materno con cui la madre avrebbe dovuto consolare il figlioletto, e la richiesta di *gentilezza* («be kind») mira a ben altro che all'amore materno. In effetti, *kind* definisce il comportamento “secondo natura”, che esibisce i sentimenti “naturali”⁶: nel caso della madre, l'amore materno; nel caso dell'amante, l'amore dei sensi. Non a caso, *unkind* definiva una donna che non si concedeva⁷. Il verso, da un lato, ridicolizza, dall'altro, eufemizza e fa perdere all'amata la sua valenza di amante. Ma a rivelare l'atteggiamento ironico e sfiduciato dell'io è «play the mother's part», che sembra una richiesta all'amata di un impegno al minimo nel rapporto d'amore, come a dire: fingi di amarmi come potrebbe fare una madre, recita almeno la parte di chi ama. Ma davvero l'io si accontenterebbe di un amore distratto come quello della madre nella similitudine?

A portare ai limiti dell'assurdo la disposizione d'animo dell'io è il distico, in cui l'amante disperato giunge al punto di “pregare” che l'amata possa conquistare ciò che desidera, in modo da potersi poi volgere ai lui (come la madre al figlioletto) e placare finalmente il suo pianto. La logica della similitudine e delle sue conseguenze appare completa e appagante, tanto per l'io lirico quanto per il lettore. Eppure il gioco delle ambiguità distrugge il significato sin qui rilasciato dal testo. Già l'inizio del distico sembrava promettere una sorpresa: «So will I», dove il testo afferma che l'io è “Will”,

5. Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 91.

6. Occorrenza citata per questa accezione in Crystal, Crystal, *Shakespeare's Words*, cit., p. 251.

7. «O, had thy mother borne so hard a mind, / She had not brought forth thee, but died unkind»; «To mend the hurt that his unkindness marred» (*Venus and Adonis*, vv. 203-4, 478).

quasi volesse ricordarlo all'amata che se l'è scordato, come la madre si è scordata del figlio. Lo stesso verso poi finisce in «*Will*»: «So *will* I pray that thou mayst have thy *Will*», e una seconda lettura concede allora che l'io (*Will*) stia rivolgendosi a sé stesso: «Così, o *Will*, io spero che tu possa avere il tuo *will* (desiderio)⁸», estromettendo l'amata dal rapporto dialogico. Infine, il verso ammette una terza lettura, distruttiva: «Così pregherò che tu possa avere il tuo *Will*(iam)» in cui *Will* prega affinché l'amata possa possedere l'amore di lui che è, appunto, *Will*(iam), e rinunci così agli amanti che ella vuole/vorrebbe inseguire. E *Will* ella lo otterrà solo se vorrà volgersi per accorgersi che *Will* è lì, dietro a lei, piangente, in attesa di consolazione. L'ambiguità ha annullato le corrispondenze prodotte dalla similitudine e soprattutto la possibilità ipocritamente generosa (e umiliante) prospettata dall'io in «if thou catch thy hope», che lasciava all'amata la libertà di essere infedele. Come un bimbo che non capisce ragione per l'indifferenza della madre, l'io si è clamorosamente pentito della propria magnanima tolleranza e ha distrutto la sua stessa costruzione mentale ed emotiva, assieme al senso della poiesi letteraria. A riprova degli andirivieni del senso e della logica autodistruttiva della coscienza dell'io e delle sue molteplici verità, si deve anche notare che *pray* è omofono di *prey*, “preda”, per cui l'io appare intenzionato a “predare” l'amata che sta rincorrendo, nel caso ella non fosse disposta a volgersi a lui per cedergli.

L'unica possibilità per il testo di concepire una situazione realizzabile è che la donna, poco credibilmente, rinunci a priori alla caccia dell'altro e si volga all'io, a *Will*/*William*, perché una volta raggiunto l'altro ella potrebbe anche non volersi più volgere indietro per ritornare all'io. Ma questo il testo non osa neppure proporlo. La terza alternativa non appare affatto tanto incredibile alla mente dell'io quanto lo appare invece alla mente del lettore. L'ideale per l'io sarebbe, cioè, che *thy hope* e *thy will* coincidessero con *Will*. La soluzione, che non è soluzione sul piano semantico, diventa soluzione formale sul piano linguistico, incredibile, utopica, ma letterariamente “vera”: la verità arbitraria della scrittura.

Il sonetto si mangia la coda, menzognero. Il desiderio si dibatte fra il sì e il no, fra il concedere condividendo (pur di possedere prima o poi) e il negare (per avere subito, forse, e in modo esclusivo), e così dà vita alla solita struttura labirintica⁹ in cui il destinatario interno e il lettore si perdono nel tentativo di afferrare il senso. E l'inseguimento (della gallina, della madre, degli amanti, dell'amata), che occupa tutta la scena fino all'ultimo verso, è allora anche l'inseguimento del lettore alla ricerca di significato, in un sonetto che mimetizza nel suo carattere descrittivo le emozioni, le ansie e la preghiera dell'io.

8. Ma qui *will* è anche il piacere, e l'organo sessuale maschile.

9. Si notino tutti i collegamenti linguistici che creano effetto di concatenazione e di un percorso da seguire all'interno dell'ottava e all'interno della sestina e, poi, fra i termini dell'una e quelli dell'altra.

Sonetto 144

*Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still:
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman coloured ill.
To win me soon to hell my female evil,
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turned fiend,
Suspect I may, yet not directly tell,
But being both from me both to each friend,
I guess one angel in another's bell.
Yet this shall I ne'er know but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.*

Ho due amori, di conforto e scoramento
che come spiriti sempre mi muovono:
l'angelo migliore è un uomo tutto biondo,
lo spirito peggiore è donna color del male.
Per portarmi presto all'inferno il mio male femmina
tenta il mio angelo migliore dal mio fianco
e vuol traviare in diavolo il mio santo,
insidiando la sua purezza con la sua brutta voglia.
E che l'angelo mio sia fatto demone
sospettare io posso, ma non dirlo per certo,
ma entrambi via da me, e fra loro amici,
un angelo mi figuro nell'inferno dell'altro.
Ma questo mai saprò, e vivrò nel dubbio,
finché l'angelo mio cattivo non scacci l'angelo
buono.

Dopo aver cantato separatamente l'uno dall'altra l'amato e l'amata, nel Sonetto 144¹ l'io canta la disperazione dovuta al tradimento di cui è vittima a opera dei due che, a quanto pare, se la intendono alle sue spalle. Va detto che, non essendo certa l'identità dei personaggi dei *Sonetti*, così come non essendo dimostrabile che i *Sonetti* stessi svolgano una storia unica e sequenziale, non è neppure dimostrabile che i personaggi a cui si riferisce questo sonetto siano i medesimi a cui l'io ha già dedicato la propria attenzione poetica.

Il sonetto è costruito senza riserve sul piano erotico, ma non è difficile accorgersi che il tema, assai sofferto, è quello del tradimento e della gelosia, realizzato attraverso una trama infinita di antinomie e di parallelismi che costituiscono l'impalcatura del testo. La realtà che ne risulta è dualistica, sia per l'opposizione inconciliabile fra l'amore che i due si portano e l'amore che l'io porta a ciascuno di loro sia per la scissione emotiva di cui l'io stesso è vittima, diviso com'è fra l'amore per l'uno e l'amore per l'altra. Questa scissione all'interno del triangolo d'amore, e i rispettivi abbinamenti e congiungimenti, è incarnata formalmente proprio dalla trama di antinomie e parallelismi prodotti dal linguaggio in una catena infinita.

Il campo metaforico su cui si struttura il testo è quello del paradiso e dell'inferno; potrebbe essere quindi scambiato per un'allegoria di carattere teologico-morale e ricordare una psicomachia medievale, una battaglia fra i vizi e le virtù, in cui l'anima è contesa fra le forze del bene e quelle del male². Ma il sonetto non ha carattere didascalico, né ha tanto meno valenze morali o teologiche. È invece un sonetto d'amore

1. È l'altro sonetto shakespeariano pubblicato assieme al 138 in *The Passionate Pilgrim*, nel 1599.

2. Spiller, *The Development of the Sonnet*, cit., p. 37.

disperato in cui l'io cerca di superare lo sconforto attraverso una visione ironica della situazione. E l'ironia, che è anestetizzante distanziamento emotivo, si serve dell'iconicità erotica per travestire i sentimenti e trasformarli in sensi.

Sul piano strutturale, la prima quartina introduce l'io come ambigualmente diviso fra due amori che lo ispirano, la seconda e la terza rivelano il tradimento e il rapporto fra i due amanti "infedeli", e il distico chiude con un quesito di carattere gnoseologico che introduce il *pun* finale, osceno e insieme sintomatico del tormento dell'io.

L'io ha dunque due amori che, al primo verso, gli danno rispettivamente «comfort and despair», e si riproducono al secondo verso nei due spiriti che "ispirano" l'io. L'atmosfera creata ha un che di mistico, ma è un inganno. I due versi successivi presentano i due spiriti nella loro individualità, «The better angel» (giustamente «fair», «bello» e «biondo», e persino «onesto» e «retto» – «right»³) e «The worse spirit»⁴, «lo spirito peggiore» (la donna «color del male»), che si immagina bruna, ma anche malvagia⁵. Il testo ha così stabilito i propri criteri di valore: uno spirito è un «angelo», l'altro è uno «spirito peggiore», e il successivo «ill» sembra voler suggerire un connubio dei due termini in *ill-spirited*, «malvagio»⁶. Ma rimane un velo sull'idea iniziale dei due amori, che forse non sono solo due persone diverse, ma due diversi generi d'amore a cui l'io si è dato con discutibile fedeltà.

La quartina, nel suo procedere, ha già presentato un accoppiamento iniziale, «Two loves», che man mano si sdoppia nell'individualità dei personaggi in scena. E fin qui le due figure di amanti sono ancora *amanti dell'io*. Con la seconda quartina inizia il distacco ordito ai danni dell'io dal suo «male femminile», che lo vuole trascinare all'inferno (che è qui l'inferno metaforico del dolore e del tormento) strappandogli l'«angelo migliore» con la tentazione demoniaca che le è propria. E il testo ha così intrecciato non solo gli amanti ma anche i versi: ai vv. 3-6, infatti, si crea un chiasmo *better angel: worse spirit = female evil: better angel*, che forma prima un contrasto e poi una coppia; in mezzo, l'io che rimane solo («win me», «from my side»). Al v. 7, la donna malvagia corrompe l'angelo, e il testo congiunge bene e male nell'immagine del giovane amato: «would corrupt my saint to be a devil», ma il verso successivo ripropone la separazione di bene e male nelle due diverse figure degli amanti infedeli: «Wooing his purity with her foul pride», mentre la «brutta vanità» di lei si carica del valore sotteso della lussuria veicolata dal doppio senso di «pride»⁷. I trasferimenti linguistici rappresentano concretamente il processo attraverso il quale la donna contamina il giovane e lo contagia con la propria perfidia. La donna agisce («win me», «Tempteth», «would corrupt», «Wooing»), mentre l'angelo, indifferente e passivo, è tutto agito, plagiato; il suo carattere e forse la sua stessa purezza stanno nell'inazione.

La passività del giovane si dichiara grammaticalmente in apertura della terza quartina («And whether that my angel *be turned fiend*»), dove l'io sospetta il rapporto

3. Ma *right fair* è anche superlativo assoluto, «bellissimo», «biondissimo», «amabilissimo».

4. *Spirit* ha già in sé connotazione negativa, di malvagità.

5. Come si è detto, certa critica condizionata dalla referenzialità ha voluto immaginare una donna scura di pelle.

6. *Henry IV*, v.v.2.

7. *Pride* ha anche il senso di «orgoglio» e «ostentazione di bellezza»; e *foul*, di «sozzo», «corrotto».

sessuale fra le due persone che lui ama, e dove ancora una volta la qualità angelica e quella demoniaca appaiono, in forma di dubbio, nella stesso verso e nella stessa persona dell'amato. Un dubbio che il verso successivo scopre metalinguisticamente («*Suspect I may, yet not directly tell*»), e ancora una volta il verso accoppia un contrasto fra il sospetto e la sicurezza enunciata verbalmente. È, nella mente dell'io, il tarlo che subito dopo si dichiara con un'altra opposizione, un'immagine linguistica di distacco e una di avvicinamento («*But being both from me both to each friend*»), fino al doloroso disvelamento, anche questo presentato in forma di accoppiamento e di opposizione linguistica, significante questa volta un vero e proprio accoppiamento carnale: «*I guess one angel in another's hell*». L'angelo è entrato nell'inferno (sessuale) di colei che è già demone. Finora l'immagine diabolica era stata riferita all'amato («*devil*», v. 7, e «*fiend*», v. 9), per la possibilità che egli venisse trasformato in demone dalla donna. Ora il testo presenta una denuncia chiara, e l'inferno si rivela essere il mondo (non solo sessuale) di lei in cui viene trascinato inerme l'amore angelico (con quanta ironia *angelico* non è dato sapere). Ma, si illude l'io, la sua è solo un'illazione, «*I guess*» (che fa il paio con il precedente «*Suspect I may*», un'anafora semantica). L'io non sa, o non vuole ammettere con certezza a sé stesso, di essere stato *doppiamente* tradito. E sono caduti per sempre i modelli ideali dell'amore: quello di lei, che è un "inferno"; quello di lui, che in quell'inferno di perdizione si è fatto trascinare⁸.

E il distico consegna finalmente certezza apodittica al testo: «*Yet this shall I ne'er know*», e si tratta di una certezza formale che trasmette un contenuto fatto di *non-conoscenza* accoppiata al dubbio eterno («*live in doubt*»), un dubbio corretto e smentito all'ultimo verso, che è un perfetto capolavoro di ambiguità. La certezza del duplice tradimento, sul quale tutto il sonetto è costruito, l'io l'avrà solo quando «*my bad angel fire my good one out*», ossia quando la donna avrà cacciato l'uomo con *il fuoco (dell'inferno), dopo averlo contagiato con una malattia venerea*⁹. E con ciò il dubbio eterno si trasferisce dall'io al lettore, che si rende conto di essere vittima predestinata del tradimento del testo e dell'atto di lettura. Che l'angelo cattivo espella da sé l'angelo buono è, innanzitutto, una chiara metafora sessuale che pone fine all'atto d'amore, al rapporto e, conseguentemente, al tradimento. Con termini accoppiati in opposizione e con ripresa di immagini precedenti, il testo pone fine a tutto con un risolutivo «*fire... out*», che è segno di conclusione e di spegnimento del fuoco d'amore, ma che si oppone anche con un'immagine di fiamme infernali ai due angeli dell'ultimo verso che l'inferno, a quel punto, lo abitano entrambi. L'io si è vendicato del duplice tradimento e ha punito i due spiriti con fiamme infernali, con un provvedimento retorico di natura morale che, in Shakespeare, non può che essere ironico, come tutto il tono parodico allegorizzante del testo, spiriti compresi.

Lascia tuttavia perplessi che nella vita e nella mente dell'io vi siano due angeli, anziché un angelo e un diavolo, come sembrava di dover dedurre dallo sviluppo del testo. Per la prima volta nel sonetto appare, all'ultimo verso, un *bad angel*. In verità, il

8. J. Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1986, p. 58.

9. *Fire... out* ha tutti questi significati assieme; il testo sembra dire che il contagio venereo sarà la prova che i due sono stati assieme.

testo aveva precisato due volte «The *better angel*» e aveva integrato il concetto con «The *worser spirit*», intendendo che ve ne fossero due di angeli e di spiriti, di cui uno migliore dell'altro. Ma è anche vero che l'io aveva sospettato di poter essere portato dalla donna all'*inferno*, e che l'angelo (buono) potesse essere, dalla stessa, trasformato in *diavolo*. E, sempre l'io, aveva definito il suo fascino un «*foul pride*», con immagine che certamente non si addice a un angelo, e, di nuovo, aveva sospettato che l'angelo buono potesse diventare demone (ovviamente per colpa di lei). Infine, aveva sospettato che l'angelo potesse essere all'*inferno* (ancora, di lei). In conclusione, appare ovvio che nell'atto sessuale sia la donna a espellere il «man right fair», ma il testo pone una serie di riferimenti ambigui per cui lei è un angelo cattivo e un diavolo, insieme. Mentre l'amato è sicuramente, fin dall'inizio, l'angelo buono e giusto, «right», nella sua debolezza e nella sua inerzia. Tutto ciò crea dei *sospetti* nel lettore, perché il testo suppone, implicitamente, l'esistenza non di due bensì di quattro personaggi amanti, in quanto *the better angel* presume un *worse angel*, e *the worser spirit* presume un *better spirit*. Ciascuno dei due amanti infedeli, a suo modo, è angelo e spirito. Si sono a loro volta sdoppiati: ciascuno ha una sua parte buona e una parte cattiva.

Nella crisi in cui l'io come al solito si dibatte, la donna è angelo quando si concede all'amore dell'io e diavolo quando ne corteggia l'amico. Dunque le definizioni e i giudizi dell'io dipendono, come è logico, dai moti dell'animo dell'amante deluso. Ma, ci si chiede, e l'io dove sta? *Chi tradisce chi* se l'io ha due amanti? E perché il testo non evidenzia che tanto sono infedeli verso l'io i due angeli, *the better and the worser*, quanto lo è l'io stesso che li giudica? Il testo si è costruito nella crisi e nel dubbio, ma anche nel silenzio di una verità che non si offre mai completa al giudizio del lettore. Rimane soltanto il sentimento tormentato e confuso dell'io che vede l'*inferno* nell'amore (anche infedele) di una donna, e il *paradiso* nell'amore di un uomo. E forse questi due spazi di definizione apparentemente "morale" sono solo due spazi di definizione linguistica: se quello di lei è l'"*inferno*", quello di lui non può essere, per definizione e per opposizione binaria, che il *paradiso*.

Sonetto 146

*Poor soul the centre of my sinful earth,
[Feeding] these rebel powers that thee array,
Why dost thou pine within and suffer dearth
Painting thy outward walls so costly gay?
Why so large cost having so short a lease,
Dost thou upon thy fading mansion spend?
Shall worms inheritors of this excess
Eat up thy charge? is this thy body's end?
Then soul live thou upon thy servant's loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross:
Within be fed, without be rich no more,
So shall thou feed on death, that feeds on men,
And death once dead, there's no more dying then.*

Povera anima, centro della mia terra corrotta,
[che nutri] queste forze ribelli che ti accerchiano,
perché dentro ti angusti, soffri la fame,
per dipingere esterne mura gaie e costose?
Perché tanta somma, con sì breve contratto,
sprechi per una casa che non dura?
Saranno i vermi, eredi di questo eccesso,
a mangiarsi il tuo esborso? è questo il fine del tuo
corpo?
Vivi, anima, allora, di quel che il servo perde,
e lascia che si strugga, e aumenta le tue scorte;
compra tempi divini, vendi ore di scorie:
nutriti dentro e lascia esterni fasti,
così di morte ti nutrirai che si nutre dell'uomo,
e la morte, se morta, non darà più la morte.

Raro sonetto di ispirazione spirituale (anche se non religiosa, visto che non si sente alcuna presenza di Dio), privo di quei caratteri altamente personalizzati che rendono vivace e intenso il resto della raccolta. Destinatario interno non è un amato o un'amata, ma l'anima, e ciò dà al sonetto il tono moralistico di un'allegoria medievale. Ben più personalizzati e pieni del senso della vita sono, ad esempio, i sonetti 71 («No longer mourn for me when I am dead») e 73 («That time of year thou mayst in me behold»), anch'essi sulla vecchiaia e sulla morte, e tuttavia al servizio del corpo, non dell'anima. Tanto è diverso questo sonetto dal tono generale di tutti gli altri che lo si potrebbe pensare spurio.

Il tradizionale dialogo medievale fra *body and soul*¹ diventa qui un monologo rivolto dall'io all'anima, mentre il corpo è privato della voce e del diritto di difesa; l'io lirico non gli si rivolge neppure e non ne rappresenta le ragioni, come se ne accettasse a priori la sconfitta. Nell'ottava, l'io espone le sofferenze dell'anima ridotta in povertà per aver riversato tutte le sue ricchezze sul corpo e, nella sestina, la invita ad arricchirsi a scapito del corpo per vivere di vita eterna. Ma il distico finale si contorce in un *conceit* che non lascia spazio a immediatezza di senso e solleva più interrogativi di quanti non ne risolva.

Benché si sia sempre tentati dalla fiducia in un testo trasparente, è difficile non arrestarsi già al primo verso per chiedersi se quell'anima che è “centro della mia terra peccaminosa” sia l'anima di un corpo (l'argilla biblica) dedito all'amore dei sensi o non sia invece l'anima di un mondo corrotto e perverso. E non sembra da poco deciderlo, visto che nel primo caso si tratterebbe di una caduta individuale, nel secondo,

1. Lo riprenderà anche Andrew Marvell in *A Dialogue Between the Soul and the Body* (1681).

di una caduta di tutta l'umanità che assolverebbe l'io in una visione di male universale. Ma, in questo caso, l'affermazione rivelerebbe un alto grado di narcisismo e di egocentrismo, con l'anima dell'io al centro della *sua* terra. Nel prosieguo della lettura si opta per il significato individuale, che vuole «earth» essere l'argilla della fisicità corporea, e tuttavia non si riesce ad abbandonare del tutto l'idea di un'anima che concepisce sé stessa come centro della terra.

L'anima è «povera», da un lato, per il dispendio di attenzioni a favore del corpo, dall'altro, perché l'io anticipa la *sventura* che l'attende nel suo futuro di dannazione. È lei il centro dell'argilla «peccatrice» («sinful earth») di cui è fatto l'uomo; ma «earth» è anche il *centro* assoluto dell'universo tolemaico, e tutto vi ruota attorno, come i «rebel powers» dei sensi e delle passioni rivestono sfarzosamente l'anima e la circondano («array»²) mettendola in stato d'assedio mentre lei, ciò malgrado, si interstardisce a nutrirli³. Si delinea un tema di opposizione interiorità/esteriorità. Nel contempo, la metafora astronomica ha lasciato spazio (passando attraverso la lettera dell'anima e dei sensi) a quella bellica dell'assedio, a sua volta ripresa dal quesito sui motivi dello struggimento interiore («pine *within*») e della carestia («dearth» *offood*) a cui l'anima si sottopone come per un digiuno di penitenza, sperperando ricchezza per far bello il corpo. E, nel chiedere perché l'anima dipinga le sue «outward walls» di colori «costosi e vivaci», il testo dà vita con il precedente «array» al campo metaforico dell'abbellimento, mentre prosegue la metafora del castello/corpo assediato e della castellana/anima rinchiusa in povertà. Ma l'immagine delle mura/corpo costosamente dipinte costruisce anche il nuovo campo metaforico della ricchezza, coinvolgendovi il «Poor soul» iniziale. Se mai si avessero dubbi sulla paternità del sonetto, il complesso intreccio metaforico sarebbe testimonianza dell'autenticità della firma.

La brevità del contratto («lease») fa giudicare all'io eccessive e non ammortizzabili le grandi spese sostenute per le mura del castello/corpo. Ma l'immagine di un «contratto» non si addice a un castello, che assume infatti i contorni di una casa cadente («fading mansion»). E poiché la casa è il corpo e il contratto è la durata della vita, l'io già vede i vermi che erediteranno (metafora economica) e si nutriranno (metafora dell'assedio) di quello spreco esagerato («excess», «charge»); vermi che saranno gli unici a non soffrire la carestia. Tutti i termini usati hanno una ricchezza di valenze che li adattano a tutte le metafore su cui il testo si sta strutturando; «charge», ad esempio, è il costo/valore del corpo, ma svolge anche l'idea che esso è stato dato in carico all'anima. E alla fine della seconda quartina viene introdotto finalmente il corpo, con una domanda che riguarda *la sua fine e il suo fine*, «is this thy *body's* end?», ponendolo a chiusura del circolo che era iniziato con l'immagine dell'anima, «Poor soul», otto versi prima.

Con la sestina, l'io abbandona il suo ruolo neutrale di intervistatore/osservatore della tragica condizione dell'anima e assume un ruolo a metà fra il consigliere e l'isti-

2. *To array* significa «agghindare», «schierare».

3. La ripetizione di «sinful earth» nell'in quarto, a inizio del secondo verso, è un probabile errore tipografico. La critica ha offerto molte soluzioni, fra le quali: *fool'd by*, *foil'd by*, *fenced by*, *pressed by/with*, *gull'd by*, *spoiled by*. Intrigante è *feeding*, che darebbe il via al campo metaforico alimentare (lo proponeva Sebastian Evans nel 1753 e lo riprende Vendler, *The Art*, cit., p. 610). Un'utile disamina delle soluzioni proposte la fa Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., pp. 184-7.

gatore e, verso per verso, si presta a rispondere alle domande poste dall'ottava. Di nuovo si rivolge all'anima, «Then soul», e le consiglia di *vivere* a scapito delle perdite economiche del suo «servant», il corpo; ma «loss» è l'anticipazione della *morte*. L'anima castellana dovrà lasciare che il suo servo/il corpo languisca e si consumi (e «pine» inverte i ruoli con «pine» del v. 3), e trarrà vantaggio dalle sue perdite, come una provvida castellana, o una sfruttatrice parassita, che mette da parte provviste («store») per prepararsi a un altro assedio! La metafora economica continua a intrecciarsi a quella dell'assedio e a quella alimentare della carestia, ma quella dello sfruttamento economico prevale con forte senso di disagio, anche se si riconosce che i consigli dell'io sono a *fin di bene*, mirati a far acquisire all'anima consistenza, corporeità, peso; «aggravate» trasmette infatti questo senso (“aumentare”, “gravare”), così come prima l'ambiguo «charge» (“costo”, “spesa”, “carico”). Ma come «dearth» aveva fatto risuonare in sé la presenza di *death*⁴, così ora «aggravate» riecheggia la presenza della tomba, *grave*⁵. Il testo è sotteso dall'immagine della morte e ne anticipa l'emersione finale, quasi a riconoscerci il nemico da sconfiggere.

L'io propone all'anima di mettersi in affari e di vendere ore di vita scadente («hours of dross») per acquistare invece «terms divine», con cui il testo fonde il tempo dell'eternità (“termini di tempo divini”) ed esistenza ultraterrena e puramente spirituale (“condizioni divine”). Per un attimo, il testo sembra elevarsi a ideali alti e celesti, ma la metafora di cui si serve è ancora quella bassa della prassi economica. Le precedenti valenze metaforiche, alimentare, economica, bellica, non si esauriscono: l'anima si dovrà alimentare «Within» (dentro al castello/corpo) affamando il corpo, mentre dovrà rinunciare alle ricchezze materiali e allo sfoggio esteriore. L'anima, che ha iniziato il suo percorso da povera, si ritrova ora virtualmente ricca (e “sfarzosa”), mentre il corpo è depredata, svenduto, consunto.

A sopravvivere nel distico è soltanto la metafora alimentare e un'anima che si abbuffa di ciò che è riuscita a mettere da parte sottraendolo alla vita. L'anima dunque, con quelle scorte, si nutrirà di morte («shall thou feed on death»). E comincia qui a complicarsi la visione delle cose: l'anima si nutre della morte dell'uomo mentre egli è ancora in vita e si va consumando, si nutre cioè, per acquisire vita eterna, di quella morte che “si nutre degli uomini”: l'unica metafora rimasta alla fine è quella dell'anima come verme saprofago, che divora il corpo/cadavere e si nutre di umanità. L'ultimo verso porta al suo limite il *conceit* della morte, che muore per sempre e sopprime la propria esistenza («death once dead, there's no more dying then»), e cesserà così qualsiasi altra nascita. Ma il testo sembra essersi scordato che l'anima, mentre rinuncia alle ricchezze e agli sfarzi esteriori, vive e si arricchisce alimentandosi della morte del corpo. Che ne sarà dell'anima quando essa non potrà più nutrirsi della corporeità e delle sue rinunce? Il distico afferma l'eternità dell'anima dopo la morte definitiva del corpo, ma *morta la morte* sembra che non rimanga per lei che carestia, e verrà meno anche la metafora del nutrimento che la tiene in vita.

Il *conceit* non ha eliminato soltanto la morte, ma anche la possibilità di sopravvi-

4. Booth, *Sonnets*, cit., p. 504.

5. Vendler, *The Art*, cit., p. 146.

venza per l'anima, destinata a ritornare a un altro genere di inedia, in quanto privata del sostentamento del corpo. Quando in un celebre *conceit* John Donne riprenderà l'idea della *morte della morte*, lo farà in modo assai più semplice e diretto, che non lascerà spazio ad ambiguità: «One short sleepe past, wee wake eternally, / And death shall be no more; Death, thou shalt die»⁶. Ma, come nota Melchiori, Donne pensa cristianamente a un risveglio dell'anima che è resurrezione dell'uomo tutto, mentre Shakespeare pensa al più a un risveglio dell'anima *temporale*⁷.

A destare il sospetto sulla trasparenza del testo è la retorica di cui si sostanzia, per la quale tutte le azioni dell'anima sono rese figuratamente da immagini di solida corporeità, alimentare, quantitativa, economica. Certamente la metafora umanizzata ha lo scopo di trasmettere attraverso termini di riferimento noti e concreti un significato oscuro, ma è anche chiaro dal testo che l'anima non riesce a vivere senza nutrirsi del suo corpo, senza il suo *peso*, né senza un contratto («lease»); e persino la sua nuova condizione divina la acquisirà attraverso una negoziazione («terms») che la legano alle vie del corpo, ed è difficile non pensare alla *vendita delle indulgenze*; «terms divine», poi, è un connubio ironico nella sua ossimorica inconciliabilità, perché la realtà divina, eterna e infinita, non permette di concepire “termini” e limiti⁸.

Il mondo di questo sonetto non è più quello della vita e della bellezza eternate dalla prole, ma vi si avvicina analogicamente. Dall'idea della ciclicità generazionale si passa all'idea di un ciclo corpo-anima che non funziona, interrotto dalla morte, mentre la morte della morte *darà vita* all'eternità incorporea dell'anima. Sembra di trovarsi, ancor più che nel Sonetto 144, di fronte a una psicomachia medievale, una battaglia fra le aspirazioni dell'anima e le pulsioni del corpo, un tema che Shakespeare aveva già visitato nel Sonetto 46 («Mine eye and heart are at a mortal war»), dove i contendenti erano il cuore e gli occhi. Ma qui il sonetto sembra più preoccupato dalla precarietà della vita, dalla decadenza del corpo e dalla necessità di conservare qualche tratto di umanità, oltre che dal desiderio di sconfiggere in qualche modo la morte, magari anche soltanto per mezzo della retorica. E la parola conclusiva è infatti quella del *conceit*, che costringe ad accettare la sua verità per il suo solo valore linguistico e a concedere al linguaggio la fede assoluta e incondizionata della resa interpretativa.

6. J. Donne, *Holy Sonnets*, x (“Death, be not proud”).

7. Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., pp. 202-3.

8. Booth, *Sonnets*, cit., p. 507.

Sonetto 147

*My love is as a fever longing still,
For that which longer nurseth the disease,
Feeding on that which doth preserve the ill,
Th'uncertain sickly appetite to please:
My reason the Physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept
Hath left me, and I desperate now approve,
Desire is death, which Physic did except.
Past cure I am, now Reason is past care,
And frantic mad with evermore unrest,
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly expressed.
For I have sworn thee fair, and thought thee
bright,
Who art as black as hell, as dark as night.*

Il mio amore è una febbre e sempre brama
ciò che la malattia più a lungo fa durare,
si nutre di ciò che il male sa protrarre
per compiacere l'appetito incerto del malato.
La ragione, Dottore del mio amore,
irata che non seguo prescrizioni
mi ha lasciato, e disperato io son prova
che il desiderio è morte se non vuol Rimedio.
Non mi bastan più cure, e la Ragione più non se ne
cura,
e son pazzo furioso, senza più freno,
e penso e parlo come fossi un pazzo,
lontan dal vero mi esprimo senza senso,
ché onesta ti ho giurata, e chiara ti ho pensata,
e sei nera come l'inferno, e scura come la notte.

Il Sonetto 147, come intimo riconoscimento del male d'amore, rivisita un tema convenzionale; ma l'argomento è pretesto per uno sfogo che rivela presto il proprio obiettivo. Nella prima quartina, infatti, l'io sviluppa il tema dell'amore malato, irrazionale e masochistico; nella seconda, il suo rifiuto di qualsiasi cura razionale; nella terza, l'ammissione (e accettazione) della propria incurabilità e della propria follia; nel distico, la dimostrazione della propria follia e l'accusa di malvagità all'amata, finalmente portata in primo piano.

Tutta la prima quartina sviluppa il tema dell'amore come di una malattia che si riproduce a circolo chiuso, che gode del proprio dolore, una "febbre" che brama solo che il male si prolunghi e cerca di nutrire e aver cura («nurseth») di quel male, badando a lui come fosse un bimbo da tenere a balia. La metafora alimentare che sostiene la quartina dichiara la necessità del dolore, essenziale per la vita dell'amore quanto il nutrimento per la sopravvivenza di un neonato. L'amore è «a fever», che non vuole cessare malgrado sappia di essere tale, e si nutre di ciò che «doth preserve the ill» («mantiene la malattia») per soddisfare «Th'uncertain sickly appetite», che è «l'appetito del malato», ma anche «l'appetito malato» dei sensi; ed è «uncertain», perché in entrambi i casi è poco affidabile e non ha alcuna sicurezza di ciò che prova (lui, ma soprattutto lei).

Fin qui la metafora ha presentato un amore malato, ma anche privo di ragione e di controllo. La seconda quartina introduce la possibilità di curarlo, proprio con la medicina della ragione, e si affida quindi a una metafora medica. L'io non ha ascoltato i consigli del medico del suo amore, che è la ragione, e non ne ha seguito le «ricette», per questo quel medico, arrabbiato, lo ha abbandonato a sé stesso. E ora all'io non resta che disperarsi, «riconoscendo», «essendo prova» e «sperimentando» lui stesso

(«approve») che «Desire is death, which Physic did except», ossia, che “il desiderio, proibito dalla medicina, è morte”; oppure, che “avendo rifiutato la medicina” (della ragione) la malattia è diventata gravissima e il desiderio è divenuto morte¹.

La terza quartina produce il salto dalla descrizione delle condizioni del malato d'amore alla trappola retorica insidiosamente preparata dal testo. L'io dunque è «Past cure», ossia in una condizione per cui nessuna cura è più possibile, e la stessa ragione (quasi a imitare fonicamente l'incurabilità colpevole dell'io) è «past care» e ha rinunciato a preoccuparsi di lui, come se essa ne avesse abbandonato la mente e non appartenesse più a lui (confermando così «Hath left me»). Senza più la ragione, l'io è «frantic mad», e incapace di trovar quiete. Nella sua agitazione senza freni («unrest») l'io pensa e straparla come un pazzo, e il suo «discourse» si è allontanato da qualsiasi percorso razionale, rifiutando persino i collegamenti etimologici: *discourse*. Dunque la malattia non solo è progredita, come aveva anticipato e promesso la prima quartina, ma si è dichiarata malattia della mente, follia che non ascolta ragione. E la riprova che l'io e il suo amore sono malati è data dal fatto che l'io pensa e parla come i pazzi, a caso e vaneggiando («At random from the truth vainly expressed»), non riconoscendo più la verità. A questo punto ci si accorge che tutto il sonetto ha preparato a quest'immagine della follia sin dal primo verso, quando l'io ha dichiarato il suo amore «as a fever».

Il distico infine inverte il testo, dimostrando che l'io non dicendo la verità è proprio malato di follia come aveva affermato in precedenza; e tutto ciò svolgendo il sillogismo implicito nelle quartine. Fino a ora il testo ha detto: “io sono pazzo d'amore e lo dimostra il fatto (o: conseguenza ne è) che vaneggio e straparlo”, ora esso inverte il percorso logico e dice, deduttivamente: “i pazzi non dicono la verità; io non dico la verità; quindi sono pazzo (d'amore)”. Ed è vero che l'io dimostra di vaneggiare e che la sua mente è lontana dal vero: egli infatti ha *affermato* (e l'ha giurato) che la sua donna è «fair» (“bella”, “bionda”, “onesta”), e invece ella è «as black as hell»²; e poi ha *pensato* che ella è «bright» (“luminosa”), e invece ella è «as dark as night».

Tutta la strategia del testo mira a spostare il centro tematico dalla malattia d'amore e dal dolore che ne consegue alla neritudine morale dell'amata, dichiarandone la malvagità; e ciò, dietro il paravento giustificativo della follia (d'amore) che consente all'io di dire qualsiasi cosa gli passi per la mente, perfino che il moro è biondo e che la notte oscura è radiosa come il giorno, *tanto egli è pazzo*. Il testo si serve della fisicità metaforica che ha sostenuto sin qui tutto il sonetto per realizzare un impercettibile passaggio dalle qualità corporee dell'amata («fair», «bright») alle sue (opposte) fosche tinte morali, giocando sulla duplice valenza fenomenico/metafisica dei termini *fair* e *bright*. È una follia multifunzionale quella dichiarata dall'io: è follia d'amore, ma è anche la follia che permette di mentire rappresentando l'amata per quello che non è, ed è infine la follia che dissimulandosi permette di dire il vero accusandola di malva-

1. Merita notare la costruzione dei legami di senso e di suono ai vv. 7-8: «Hath left me» riproduce il senso di *privazione* in *de-sperate*, la cui “d” iniziale apre all'allitterazione *desire/death/did*.

2. L'immagine riprende il concetto della “nera” malvagità dell'amata, già trattato ai sonetti 127, 131, 132, ma l'accostamento di *black* e *hell* sembra anche alludere a una malattia venerea, e quindi alcuni favoriscono l'identificazione della *dark lady* con la prostituta Lucy Morgan (Lucy Negro).

gità. Ma è anche la strana *follia* (che è forse lucidità) che permette all'io di riconoscersi folle. È giusto allora notare che, dopo la sostenuta elevazione latineggiante del vocabolario nei primi dodici versi, il distico sorprende con il vocabolario tutto anglosassone, *ragionevole e lucido*, della realtà quotidiana³.

E si potrebbe tuttavia pensare che, se l'io delira e nella sua follia mente («At random from the truth»), anche la malvagità di lei potrebbe non essere vera. D'altro canto, ciò che comunque il testo non lascia trasparire, pur veicolandolo come altro significato inevitabile, è che la follia e la menzogna che ne deriva sono, di per sé, una potente dichiarazione d'amore: l'io è folle d'amore, e per questo mente; ma la verità è una semplice inversione della logica che il sonetto attua con arguzia: è anche vero infatti che l'io mente e che questo dimostra che egli è folle (d'amore); e poiché la follia è malattia d'amore che vuole continuare a bramare senza requie («longing still»), egli ama la sua donna di un *amore eterno*, e la ama malgrado tutto. Esattamente come aveva affermato l'inizio del sonetto: «My love is as a fever longing still».

3. Vendler, *The Art*, cit., p. 618.

Postfazione

I William Shakespeare

Shakespeare è uno dei rari casi fortunati in cui la critica si può liberare della biografia dell'autore in poche righe. Non una sola parola rimane in cui egli scriva di sé, delle sue opere o delle sue idee; non un solo manoscritto delle sue opere. I dati certi della sua vita possono essere riassunti in poche righe, e anche su quelli grava il dubbio disgregante dell'identità stessa dell'Autore.

Nasce nel 1564, a Stratford-upon-Avon. Suo padre, John, produce guanti, vende lana, presta denaro a interesse (troppo alto, ed è portato in giudizio), e partecipa (con biasimata incostanza) all'amministrazione della città; cade in disgrazia per debiti quando William è ancora bambino. Il piccolo Shakespeare frequenta la Grammar School. Diciottenne, sposa Anne Hathaway, di otto anni più anziana di lui e incinta di tre mesi. Un anno dopo battezza la figlia Susanna, e nel 1585 i figli gemelli Hamnet e Judith; Hamnet morirà a soli 11 anni. Gli anni 1585-91 i biografi li chiamano "the lost years", perché di Shakespeare si perde ogni traccia. Nel 1592, Robert Greene, drammaturgo del circolo degli University Wits¹, attacca questo *parvenu* privo di cultura universitaria definendolo «an upstart Crow»², dal che si deduce almeno che la sua carriera teatrale a Londra era iniziata. Nel 1596, su sua richiesta, viene concesso al padre uno stemma araldico. Dal 1594, come drammaturgo, attore e comproprietario, fa parte della compagnia del Lord Chamberlain, che, con l'ascesa al trono di Giacomo I nel 1603, diventa la compagnia dei King's Men, sotto la protezione del re. Nel 1613 Shakespeare si ritira dalle scene.

Si conoscono poi dettagli delle sue trattative d'affari e delle sue tasse non pagate; si sa che egli investe denaro e compra terreni a Stratford, e acquista case a Stratford e a Londra; si conoscono alcuni suoi luoghi di residenza a Londra, uno di questi presso una famiglia di ugonotti; si sa che si sposano le sue due figlie. E infine se ne conosce il testamento, che nulla dice della sua figura di autore: nessun accenno a libri né a manoscritti di sue opere (probabilmente perché appartenevano alla compagnia teatrale).

1. Ne facevano parte anche Christopher Marlowe, Thomas Nashe, John Lyly, George Peele, Thomas Lodge.

2. M. Praz traduce «un villan rifatto di corvo» (*Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 1960, p. 102).

Del suo volto rimangono tre *probabili* e diverse raffigurazioni: il busto funebre nella Holy Trinity Church di Stratford, il ritratto inciso da Martin Droeshout (ma incisi con questo nome ve ne sono due!) nell'antiporta del First Folio del 1623, e il ritratto Chandos, riapparso nel 1856. Tutte immagini discusse e dibattute. Di lui rimangono sei firme diverse, nessuna delle quali con l'esatta grafia con cui la sua fama è stata tramandata. Tre di queste garantite autentiche; tutte incerte e traballanti. Ogni interrogativo, naturalmente, ha una sua spiegazione, anzi, ne ha più di una; ciò che manca, alla fine, è una certezza definitiva. Il resto, poi, appartiene alla morte, che avviene, forse, il 23 aprile 1616. Da tutto ciò, però, non si ricava nulla sull'Autore e sul suo rapporto con le opere che portano il suo nome. I motivi di dubbio invece sono innumerevoli, fra questi il fatto che alla morte di Elisabetta una schiera di poeti le abbia dedicato versi celebrativi, mentre Shakespeare si sia distinto solo per il suo silenzio, e nessuno all'epoca se ne sia sorpreso³. Dalla sua stessa morte si ricavano altri dubbi: letterati suoi contemporanei anche minori di lui (Ben Jonson, Beaumont, Drayton, Spenser, Fletcher, Chapman, Massinger) furono celebrati in versi da colleghi e amici, a lui invece è dedicato un sonoro e imbarazzante silenzio. Ma il tarlo del dubbio opera a tutto campo: non si capisce, ad esempio, perché il suo monumento a Stratford non accenni alla sua attività di drammaturgo. Le informazioni più affidabili sulla sua esistenza sono alla fine le parole dedicategli dai contemporanei⁴; ad esempio, i versi celebrativi di Ben Jonson nel First Folio⁵ (nel 1623, sette anni dopo la sua morte), in cui egli è definito «Sweet swan of Avon». Ma anche questi versi, come ogni citazione che riguardi Shakespeare, creano altri dubbi e altri imbarazzi⁶.

2

I Sonetti

Nel 1609 Thomas Thorpe pubblica a Londra, per i tipi dello stampatore londinese George Eld, *SHAKE-SPEARES SONNETS. Never before Imprinted*, un'edizione in quarto che contiene anche in appendice, non annunciato dal titolo, il poemetto *A Lover's Complaint*. La pubblicazione è registrata presso lo Stationers' Hall il 20 maggio dello stesso anno, e non riscuote grande successo. Nel First Folio del 1623 i *Sonetti* non compaiono, forse perché la compagnia teatrale per cui Shakespeare ha scritto e lavorato, i King's Men, non gode di nessun diritto sulle sue opere poetiche. La seconda edizione esce solo nel 1640, ed essendo un'edizione pirata è presentata come prima edizione, e nessuno si accorge che non è vero. Benson cambia qualche pronome maschile in femminile, non è chiaro per quale motivo⁷, e un "sweet boy" in "sweet

3. B. James, W. D. Rubinstein, *The Truth Will Out. Unmasking the Real Shakespeare*, Pearson-Longman, London 2006, pp. 161-2.

4. Le si trova raccolte in S. Wells, G. Taylor (eds.), *William Shakespeare: The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford 1988, pp. XLIII-XLIX.

5. Prima edizione, postuma, dei drammi di Shakespeare, in cui non compaiono, oltre alle opere poetiche, *Pericles* e *The Two Noble Kinsmen*.

6. J. Michell, *Who Wrote Shakespeare?*, Thames and Hudson, London 1996, pp. 68-83 e *passim*.

7. De Grazia, *The Scandal*, cit., p. 90.

love” (Sonetto 108), apparentemente, più che per mimetizzare il carattere omoerotico dei testi, per eludere problemi di *copyright*⁸; Benson, infatti, cambia anche l’ordine dei sonetti, ne omette otto e appone titoli fuorvianti. Poi i *Sonetti* vengono ignorati, fino alla terza edizione realizzata nel 1711 da Bernard Lintott e basata sul testo dell’in quarto, ma lì i sonetti sono presentati come dedicati *tutti* a una donna. Nel 1766 George Steevens, nella sua edizione delle opere di Shakespeare, include i *Sonetti* nel testo dell’in quarto, ma privi di commento o note. È però lo stesso Steevens a sentenziare l’“indecenza” dei *Sonetti*, e infatti nel 1793 li ometterà dall’edizione delle opere complete. Nel 1780 esce la storica edizione di Edmond Malone, che segna il ritorno definitivo al testo originale del 1609 e l’inclusione dei *Sonetti* nel canone del *corpus* shakespeariano. Ed è Malone che restituisce l’idea che i primi 126 sonetti siano dedicati a un giovane e i rimanenti a una donna. Ma sulla scia dell’interminabile polemica sul carattere omosessuale dei *Sonetti*, ancora nel 1995, si riesce a leggere con un certo imbarazzo intellettuale: «la parola “omosessuale” non esisteva ai tempi di Shakespeare ed è difficile, benché non impossibile, praticare ciò per cui non abbiamo parole»⁹.

Nei due secoli successivi, i *Sonetti* sono ritenuti troppo difficili, privi della chiarezza e della schietta eleganza che i lettori dell’epoca si sarebbero aspettati. «I loro maggiori difetti – e sono ben pesanti – sono la ripetitività, l’arcaicità, e una elaborata oscurità», afferma William Wordsworth attorno al 1803¹⁰, parole che palesano le riserve dei romantici sull’opera¹¹. Wordsworth, almeno, avrà modo di rivedere il suo giudizio. Valga come ultimo esempio quello di G. F. Palgrave che, nell’edizione del 1890 della sua pluriedita antologia poetica, *The Golden Treasury*, decontestualizza i venti sonetti shakespeariani che sceglie per la raccolta, li dissemina nel testo, dà loro titoli fuorvianti, e cala un vittoriano silenzio sul sesso dei loro destinatari¹². Sarà poi Oscar Wilde ad alzare il velo sull’amore omosessuale, con la storia fantastica a tesi *The Portrait of Mr. W. H.*: l’amore di Shakespeare sarebbe un giovane attore elisabettiano di nome Willie Hughes.

3

La datazione

Nel 1598, Francis Meres, in *Palladis Tamia*, scrive: «The sweete wittie soul of Ovid lives in mellifluous & hony-tongued *Shakespeare*, witnes his *Venus and Adonis*, his *Lucrece*, his sugred Sonnets among his private friends». Non si sa a che sonetti si riferisca Francis Meres, e non si sa neppure se si tratti davvero di sonetti, in quanto il termine *sonnet* indica genericamente, all’epoca, una poesia lirica; e, se di sonetti si tratta, forse sono testi

8. Edmondson, Wells (eds.), *Sonnets*, cit., p. 118.

9. M. Dodsworth, *William Shakespeare. The Sonnets and A Lover’s Complaint*, Dent, London 1995, p. XXIV.

10. H. F. Rollins, *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Sonnets*, J. P. Lippincott Co., Philadelphia-London 1944, vol. II, p. 347.

11. Edmondson, Wells (eds.), *Sonnets*, cit., pp. 133-8.

12. B. R. Smith, *Shakespeare’s Sonnets and the History of Sexuality: A Reception History* (2003), in J. Howard, R. Dutton (eds.), *A Companion to Shakespeare’s Works*, vol. IV: *The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, Oxford 2003, p. 20.

non contenuti nell'edizione del 1609. Questa testimonianza evidenzia solo che Shakespeare negli anni Novanta sta scrivendo poesie; e, infatti, nel 1599 esce un volume di versi, *The Passionate Pilgrim*, nel quale compare una versione dei sonetti 138 e il 144.

Per molto tempo è prevalsa l'idea che i *Sonetti* siano stati composti attorno agli anni 1592-96¹³, tenendo conto, fra l'altro, che fra il 1592 e il 1593 i teatri furono chiusi a causa della peste, e quindi uno Shakespeare inattivo si sarebbe guadagnato da vivere, fra l'altro, dedicando sonetti e poemetti al proprio mecenate. E, tuttavia, bisogna notare che i sonetti, non riportando alcuna dedica a un protettore aristocratico, non sembrano intesi a ottenere entrate sociali o benefici economici. Ricerche più recenti, nient'affatto definitive, hanno avanzato l'ipotesi che i *Sonetti* siano stati scritti (e/o rivisti) fra il 1599 e il 1609 (fra il 1603 e il 1604 scoppiò nuovamente la peste)¹⁴. In ogni caso, molte delle deduzioni per la datazione, oltre che da questioni di stile e dalle sempre vaghe prove esterne, dipendono da prove interne al testo (sonetti 51, 104, 107, 123-125) che non garantiscono alcuna certezza interpretativa¹⁵. In conclusione, sulla base di vari studi, si possono supporre le seguenti date (approssimative) di composizione: sonetti 1-60, 1595-6; sonetti 61-103, 1594-5; sonetti 104-26, 1598-1604; infine, sonetti 127-54, 1591-5.

4 I *Sonetti* in contesto

Il sonetto nell'Inghilterra del Cinquecento lo porta, sul modello petrarchesco, Sir Thomas Wyatt, che già negli anni Quaranta e Cinquanta scrive sonetti e ne traduce dal Petrarca. A rendere popolare il sonetto è un'antologia poetica, oggi nota come *Tottel's Miscellany* (stampata da Richard Tottel nel 1557), che raccoglie imitazioni e traduzioni dal Petrarca, e che riscuote un tale successo da essere ristampata almeno nove volte nei trent'anni successivi. Lì compaiono, fra l'altro, sonetti di Sir Thomas Wyatt e di Henry Howard, Earl of Surrey. Ed è proprio quest'ultimo a sviluppare l'organizzazione metrica del sonetto petrarchesco, sostituendo alla struttura dell'ottava + sestina quella delle tre quartine + distico a rima baciata¹⁶, e sarà questo lo schema adottato, con rare eccezioni, da Shakespeare. Ma a inaugurare la voga del sonetto è la collana *Astrophil and Stella* (scritta all'inizio degli anni Ottanta, e pubblicata postuma, nel 1591) di Sir Philip Sidney. Fra il 1591 e il 1597 saranno molte le collane di sonetti pubblicate; fra queste, *Delia* (1592), di Samuel Daniel; *Ideas Mirrour* (1594), di Michael Drayton; *Amoretti* (1595), di Edmund Spenser. E si potrebbe supporre che almeno una parte dei sonetti di Shakespeare risalga a questo periodo, anche se la raccolta appare quando la forma poetica non è più in voga.

13. Dopo ampia esposizione delle molte teorie, Rollins proponeva il periodo 1593-99, come media delle date (Rollins, *A New Variorum*, cit., vol. II, pp. 53-73).

14. W. Cohen, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, in S. Greenblatt (ed.), *The Norton Shakespeare*, W.W. Norton & Company, New York-London 1998, p. 1922.

15. Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., pp. 1-28, e Burrow, *Complete Sonnets*, cit., pp. 103-7.

16. Alla struttura base del sonetto petrarchesco, ABBA ABBA CDE CDE, o CDCDCD, Wyatt predilige il modello ABBA ABBA CDDC EE, ancora legato all'ottava; il Surrey adotta invece il nuovo schema ABAB CDCD EFEF GG.

I cicli sonettistici elisabettiani sviluppano una situazione narrativa a cui dà voce il poeta in prima persona ed è per lo più di fantasia, anche là dove la donna del testo poetico sia ispirata a una donna reale; si tratta di sonetti stilisticamente artificiosi, ancora legati ai motivi convenzionali della poesia cortese e petrarchesca e che non disdegnano personificazioni, allegorie e l'armamentario mitologico più tradizionale. Ogni raccolta ha un suo filo conduttore unitario, ma il centro tematico, più che una storia, è nella vasta gamma di sentimenti della voce poetica: l'infatuazione, la celebrazione dell'amata, la sua esaltazione, la tensione per la vanità del corteggiamento, la disperazione per il fallimento. Così, l'*Astrophil and Stella* di Sidney (che inaugura la voga del sonetto in Inghilterra) ha al centro le emozioni di Astrophil, ossessionato dall'amore per Stella, e Venere e Cupido la fanno da padroni. Ispirato all'amore per una donna reale ma irraggiungibile, *Astrophil and Stella* è la finzione poetica di un inseguimento vano, che percorre i sentimenti del corteggiamento, dalla speranza alla disperazione, fino alla finale rinuncia da parte dell'innamorato infelice; con l'improvviso e finale ritorno alla ragione, rifiuto dell'amore, addio al mondo, e ricerca dell'Amore Eterno. Stella ha sì un nome, ma tutto nel testo è convenzionale e spersonalizzato. Anche *Delia* di Samuel Daniel è poesia di amore frustrato; una storia sul tono unico della disperazione, un lamento sterminato e monocorde per un'amata priva di pietà e insensibile al corteggiamento e al sentimento d'amore. Non molto diverso, se non fosse per il suo stile più sensibile ai *conceits* della poesia metafisica, è l'*Ideas Mirroure* di Michael Drayton, una finzione poetica sulle pene di un amore senza più speranza. *Amoretti*, di Spenser, invece, è poesia di un amore totale, in una visione cristiana che vede nel matrimonio la giustificazione dell'amore sessuale; e infatti gli seguirà, come logica conclusione, il poemetto nuziale *Epithalamion*. Ma *Amoretti*, pur servendosi di un linguaggio più consono a un orecchio moderno, si muove su uno sfondo di figure mitologiche, di personificazioni, di amanti come guerrieri e di amore come azione militare, seguendo ancora i modelli dell'amore cortese; e a descrivere l'amata è il blasone convenzionale delle sue bellezze. E, tuttavia, l'io lirico di *Amoretti* non esclude dall'amore la carica erotica, e riesce a baciare la sua amata, e ne descrive il seno e i suoi dettagli.

Sul piano formale il sonetto shakespeariano sembra non distaccarsi poi molto da quello petrarchesco, soprattutto perché spesso alla fine della seconda quartina c'è una separazione netta, di punteggiatura e di senso, che conferma la struttura dell'ottava. Ma non mancano sonetti in cui la struttura del discorso si sviluppa per tre quartine, e il distico interviene, con un respiro, a completare il testo, o a risolvere il dilemma da esso posto, o magari anche a ribaltarne il percorso apparente con una nuova rivelazione o con una svolta ironica, non disdegnando talora una caduta anticlimatica¹⁷.

Che il sonetto shakespeariano non sia un testo semplicemente descrittivo o narrativo lo si evince dalla struttura logica marcata che lo sostiene; e lo si vede chia-

17. A più riprese, Wilson Knight dichiara deboli i distici finali dei *Sonetti*, spesso per la «banalità del pensiero» (Wilson Knight, *The Mutual Flame*, cit., p. 80); sulla stessa linea Hubler, *The Sense*, cit. Molto critici sono anche J. C. Ransom, *Shakespeare at Sonnets* (1938), in Herrnstein (ed.), *Discussions*, cit., p. 95, e Winters, che non vede ironia nei *Sonetti* (Y. Winters, *Poetic Style in Shakespeare's Sonnets*, 1959, ivi, pp. 108-10).

ramente nella correlazione *when-then*, che si ritrova, con frequenze e posizioni diverse (Sonetti 2, 12, 15, 30, 64, 106, 138); il pensiero e le emozioni dell'io sono stimolati dalla sua osservazione del mondo e del comportamento dell'uomo, si sviluppa così un ragionamento che si avvicina molto, in certi casi, a una struttura di pensiero sillogistica, resa più complessa, sul piano della costruzione, dal sovrapporsi di «modelli diversi, coesistenti e conflittuali: formale, logico, ideologico, sintattico, ritmico e fonetico»¹⁸.

Sul piano della struttura metrica, all'organizzazione in 14 versi fanno eccezione: il Sonetto 99, che ha quindici versi; il Sonetto 126, che ne ha dodici, organizzati in sei distici a rima baciata (ed essendo l'ultimo sonetto del gruppo dedicato al *fair youth* si pensa possa significare il "silenzio" in cui cade la poesia all'interruzione del rapporto d'amore, o alla morte del giovane a cui il sonetto stesso allude sinistramente); il Sonetto 145, che è in tetrametri giambici (versi ottosillabici).

Ma ciò che contraddistingue i *Sonetti* è il loro distanziarsi dai motivi e dai contenuti convenzionali, se non per stravolgerne l'impiego. Vengono meno l'apparato della cultura mitologica classica¹⁹ e lo sfondo religioso cristiano, i riferimenti a una vita nell'aldilà e il contesto culturale del dogma cristiano, e Shakespeare inventa così la soggettività moderna²⁰. Viene anche meno l'idealizzazione in ogni sua forma: della donna amata, della sua bellezza, della sua bontà, dell'amore inaccessibile, e dell'amore stesso scarnificato; la donna non è più l'essere angelico degli stilnovisti che nobilita l'animo umano e lo mette in contatto con Dio, l'amore non è più il desiderio della bellezza in cui si manifesta la forma del divino, secondo il pensiero del platonismo dell'epoca²¹; e, d'altro canto, l'amata non è neppure la creatura bellissima, ben terrena, ma irraggiungibile, del Petrarca. Quella dei *Sonetti* è poesia pienamente secolare e terrena, poesia d'amore e di amori sin troppo corporei, vissuti e sofferti in ogni loro aspetto. Non che Shakespeare non scriva anche sonetti che appaiono esercizi di imitazione (nel peggior senso moderno del termine), ma se i *Sonetti* meritano di essere letti è soprattutto per la rivoluzione di atteggiamento che essi realizzano. Sono sonetti dal tono molto personale, che, come riconosce Auden, danno l'impressione di una «nuda confessione autobiografica» (e probabilmente non lo è affatto), prima che della "confessione" Rousseau facesse un genere letterario²². È anche evidente che a Shakespeare piace ribaltare convenzioni e stereotipi esibendo una personalità letteraria originale, non soggetta a regole o schemi, e lo fa iconoclasticamente, ad esempio, nel *Venus and Adonis*, dove egli assegna a Venere il ruolo, solitamente maschile, di colui che cerca di irretire la giovane casta e pura (il bell'Adone!) per sedurla e ottenerne i favori.

Ribaltamenti, ambiguità e contraddizioni sono, per Shakespeare, il modo di vive-

18. Booth, *An Essay*, cit., p. IX.

19. A eccezione del Sonetto 53, dove è evocata la bellezza di Adone, e dei Sonetti 153 e 154 (forse apocrifi o esercizi accademici a conclusione della raccolta), che si ispirano a un epigramma licenzioso di Marianus Scholasticus (poeta bizantino del V secolo) contenuto nell'*Antologia Palatina*, e in cui appaiono Cupido e le ninfe.

20. Vendler, *Introduction*, cit., pp. XXII-XXIII.

21. M. Evans (ed.), *Shakespeare. The Narrative Poems*, Penguin, London 1989, p. 13.

22. Auden, *Introduction*, cit., p. XXIV.

re le incertezze e i sovvertimenti della sua epoca, un secolo di rivolgimenti che avviano all'evoluzione, quando non all'abbandono, degli schemi del pensiero medievale. Diversamente da John Donne, Shakespeare non ha, nei suoi testi, chiari riferimenti all'epoca e alle sue novità, eppure non si inquadra la "menzogna" e la crisi del significato nei *Sonetti* se non si richiama il quadro culturale in cui si muove l'uomo del Rinascimento. È l'epoca della riforma anglicana, che cambia la religione, delle scoperte geografiche, che cambiano la visione del mondo, del dibattito sulla teoria copernicana, che sconvolge la visione dell'universo. L'abbandono di "verità" a lungo professate crea incertezza politica e culturale, anche in vista della successione dell'ormai anziana regina Elisabetta²³. È l'epoca del relativismo di Montaigne, che, influenzato dalle scoperte geografiche, non riconosce più come centrali i valori della civiltà europea, e testimonia con il suo scetticismo la crisi di valori dell'epoca: un universo misterioso non permette certezze scientifiche definitive, ogni scoperta è provvisoria. L'interesse dell'indagine si sposta da Dio all'uomo, e in questo lo spirito umanistico, la scienza e le scoperte tecnologiche fanno la loro parte, con il contributo fondamentale della stampa. Cambiano, in ogni campo, le prospettive, e anche l'arte pittorica fa propria la coscienza del cambiamento, con spirito tanto soggettivo da spingere a deformare in anamorfosi²⁴ la rappresentazione del reale. I riflessi della crisi sono chiari in *An Anatomy of the World*, di John Donne:

And new philosophy calls all in doubt,
The element of fire is quite put out,
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit
Can well direct him where to look for it.
And freely men confess that this world's spent,
When in the planets and the firmament
They seek so many new; they see that this
Is crumbled out again to his atomies (205-12)²⁵.

Declaratoria l'umiltà nel titolo del testo: *An Anatomy of the World* è una delle possibili anatomie del mondo. Tutto è soggetto a dubbio e a revisione; su tutto si può e si

23. Diversi furono i complotti favoriti dalla Spagna e dal papa per uccidere Elisabetta e mettere sul trono Maria Stuart, Queen of Scots: il Ridolfi Plot (1571), il Throckmorton Plot (1583), il Babington Plot (1586). Nel 1587, Maria viene giustiziata. Nel 1594, si svela il presunto Lopez Plot (apparentemente fomentato dalla Spagna; il medico della regina, Roderigo Lopez, di origine ebraico-portoghese, viene impiccato e squartato). L'ultimo decennio del regno, 1593-1603, è epoca di guerre, carestie e pestilenze. Nel 1601, Robert Devereux, secondo conte di Essex, già giovane favorito della regina, organizza una ribellione per detronizzarla e viene giustiziato.

24. M. Roston, *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton 1987, cap. IV (trad. it. in C. Corti, a cura di, *Il Rinascimento*, "I contesti culturali della letteratura inglese", il Mulino, Bologna 1994, pp. 423-31).

25. "E la nuova filosofia revoca tutto in dubbio, / l'elemento del fuoco è spento del tutto, / il sole è perso, e la terra, e nessun ingegno d'uomo / può indicargli dove cercarlo. / E gli uomini confessano liberamente / che questo mondo è finito, / quando nei pianeti e nel firmamento / ne cercano tanti di nuovi; essi vedono che questo / si è di nuovo sbriciolato in atomi".

deve ricercare. E il senso stesso del termine *anatomy*, che ricorre in molti testi dell'epoca, è nel desiderio, che è necessità, dell'analisi e della ricerca, al posto della semplice adesione a modelli precostituiti, ritenuti oggettivi e universalmente veri²⁶. Francis Bacon sostiene il metodo sperimentale induttivo, rifiutando schemi di verità a priori, a favore di una ricerca empirica di dati particolari verificabili.

Nel sovvertimento di prospettive e di verità acquisite, viene meno la credibilità della Great Chain of Being, la concezione dell'ordine universale su cui si fonda la stessa gerarchia politico-sociale del mondo elisabettiano (Dio al centro e tutta la realtà umana, vegetale e minerale che, in una gerarchia fissa, ne discende). Dio perde il suo ruolo centrale nel mondo, a favore dell'uomo. Da un lato, lo spirito umanistico ha riconosciuto il valore dell'individualità umana in opposizione all'identità collettiva, dall'altro, il puritanesimo spinge l'uomo a realizzarsi agendo. L'economia si apre alla legge della domanda e dell'offerta, l'usura si avvia a essere riconosciuta come semplice "interesse", ed è l'inizio di una cultura capitalista. La positività del nuovo spirito soggettivo e speculativo ha come contropartita la caduta delle certezze.

Che la poesia di Shakespeare rifletta questo senso di crisi e che la sua arte non sia semplice arte di imitazione (pur nell'accezione positiva che i suoi contemporanei davano al termine²⁷), ma sia un distanziamento "deformante" originale e altamente soggettivo della sonettistica coeva sembra al di fuori di ogni dubbio. A segnare il dibattito inferiore nei sonetti bastano i numeri: 51 *yet*, 163 *but*, 78 *though* sottolineano le contraddizioni e ridirezionano incessantemente il pensiero alla ricerca di una risposta.

Diversamente da quanto accade nelle collane coeve, si colgono nei sonetti di Shakespeare elementi di una situazione sottesa, o di più situazioni sottese, che tuttavia non costituiscono, anche tutte insieme, una storia compiuta. E anche i riferimenti dei singoli sonetti sono soltanto frammenti allusivi di una situazione che non ha contesto, la cui storia, malgrado gli sforzi della critica²⁸, non è ricostruibile, benché si senta che tutto ciò di cui i sonetti parlano è ben noto all'io e a quello che, di volta in volta, è il suo destinatario ideale. Sonetti per un impiego "privato", dunque, come aveva detto Francis Meres, e come le altre raccolte di sonetti dell'epoca: una scrittura raffinata, non elitaria in senso proprio, ma per pochi intimi. E non è strano che il lettore si senta escluso da confessioni, riferimenti, allusioni e implicite che suonano criptici a causa di una mole di informazioni mancanti, che l'io lirico non intende (o non si preoccupa di) rivelare.

E, del resto, come *Astrophil and Stella* di Sidney, come *Hero and Leander* (1593) di Marlowe, e come i *Songs and Sonets*²⁹ di Donne, anche i *Sonetti* hanno per destinatario ideale un pubblico ristretto, un cenacolo di amici, una "comunità di lettori", che

26. G. Melchiori, *Dallo specchio all'anatomia: universo medievale e "nuova filosofia"*, in Id. (a cura di), *John Donne: Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, Mondadori, Milano 1983, pp. XXVIII-XXXIV.

27. Imitare significava, per il poeta, attenersi al modello della Natura per creare qualcosa che ne rappresentasse la perfezione. Non esisteva l'idea di una poesia come forma di riflessione personale.

28. Ciò è anche dovuto sia ai dubbi sull'ordine dei sonetti sia all'anonimato dei personaggi, che potrebbero essere più di quanti non si immaginino.

29. La datazione dei *Songs and Sonets* di Donne è complessa quanto quella dei *Sonetti*, e si estende probabilmente dal 1590 fino a oltre il 1605 (T. Redpath, ed., *The Songs and Sonets of John Donne*, Methuen, London 1983, pp. 3-5).

riconosceva alla poesia la qualità di letteratura (e al suo autore la qualità di *professionista* della letteratura), che, all'epoca, non veniva invece riconosciuta alle opere drammatiche, scritte per il popolo vociante dei teatri. Eppure, si ricava dai sonetti la coscienza viva e a volte tormentata dell'io, una coscienza sempre in movimento, che si interroga, che dialoga con sé stessa (anche quando sembra si stia rivolgendo a un tu o alla società intera), mossa dai dubbi e dalle pene che assillano una vita di sentimento e di passione. Una soggettività che si costruisce come dialogo sociale³⁰. Un'interiorità che mima la dinamica drammatica senza realizzarla pienamente, perché manca un rapporto dialettico fra l'io e i suoi personaggi, e non si è neppure certi di poter parlare di monologo drammatico³¹, mancando un ascoltatore (pur muto) presente; i destinatari dei suoi sfoghi non hanno la possibilità di una risposta, di una reazione psicologica, sono fantasmi della mente che forse, tuttavia, hanno un referente nella realtà esterna e si sentono vivere al di fuori della poesia. Il tu è un assioma, assunto come vero per dar vita al sistema emotivo, inverificabile, prodotto dall'io. A volte, il tu è una semplice finzione linguistica. L'elaborazione, sia psicologica che emotiva, è tutta nella coscienza dell'io che, all'interno di uno stesso sonetto, e per nessuno stimolo esterno, cambia d'umore all'improvviso, a volte per un pensiero fuggevole in cui placa i propri tormenti, o in cui illusoriamente si consola (come nei sonetti 29 e 30). Anche quando scrive «Ah but those tears are pearl which thy love sheds» (Sonetto 34), si ha la netta sensazione di trovarsi di fronte a un miraggio prodotto, nella mente dell'io, da una speranza o dall'autosuggestione.

Shakespeare ribalta la tradizione poetica precedente, dagli stilnovisti in poi, anche in relazione al sesso della persona amata, che non è più una donna, ma un uomo a cui, altro elemento insolito, l'io lirico dà insistenti consigli di sposarsi per darsi prole e riprodurre così sé stesso e la propria bellezza; e quando l'oggetto d'amore diventa una donna tutta l'enfasi stilnovistica sulla purezza e sulla luminosità dell'amata irraggiungibile, e sulla sua bionda e indiscussa bellezza, si concentra invece sulla neritudine di una donna già raggiunta, ma facile all'infedeltà, e quindi dileggiata – «so foul a face», «woman coloured ill», «my female evil», «my bad angel», «as black as hell, as dark as night»; una donna la cui «bellezza» si ha il sospetto che dipenda solo dal giudizio meramente soggettivo dell'io lirico, irrecuperabilmente perduto nel suo innamoramento, e in una visione della realtà, e dei suoi valori, tutta autoreferenziale. Una donna non più incorporea, ma la cui fisicità è ben presente alla mente della voce poetica. Una donna che, anziché godere della facoltà di salvare chi ella saluta e che nei suoi occhi si perde, ha la perversa facoltà di perderlo. Una donna che della tradizione dell'amor cortese, distaccato e aristocratico, non ha assolutamente nulla; per la prima volta, dunque, un oggetto del desiderio che non manca di difetti³². Ed è proprio da questi elementi di distinzione dalla convenzione delle raccolte di sonetti dell'epoca che la

30. Magnusson, *Non-Dramatic Poetry*, cit., pp. 297-8.

31. «Non è chiaro se un qualsiasi sonetto debba essere letto come un messaggio orale, un monologo drammatico, piuttosto che come una comunicazione scritta» (Greene, *Pitiful Thrivers*, cit., p. 235). Anche Dubrow non riconosce nei *Sonetti* una retorica drammatica (Dubrow, *Captive Victors*, cit., pp. 171-90), e Duncan-Jones riconosce una sola «voce autorizzata» (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 19).

32. Spiller, *The Development of the Sonnet*, cit., p. 156.

critica (a torto o a ragione) deduce il carattere personale e autobiografico dei *Sonetti*³³.

Sia nel caso del *fair youth* che in quello della *dark lady* (entrambi rigorosamente anonimi), i *Sonetti* non corteggiano per ottenere l'amore e i favori di un'amata, ma sono dedicati a un amore in corso, e lamentano tradimenti, esprimono attrazione, gioia, sofferenza per il comportamento dell'altro e per il proprio amore mal ricambiato. E non sono, come quelli di Spenser, sonetti celebrativi di un amore, ma stabiliscono con l'amore un dialogo diretto³⁴.

Shakespeare non dà solo vita e valore autonomi alla forma del sonetto elisabettiano, ma costruisce anche uno schema morale ed estetico indipendente, sviluppandolo dall'interno³⁵. Per Shakespeare la tradizione è un punto di riferimento da cui distanziarsi per assumere posizioni autonome e originali, senza preoccuparsi se esse siano universalmente o socialmente condivise. Nel discutere il Sonetto 121, *Knights* afferma che «la moralità può essere discussa solo in termini che è la poesia a fornire»³⁶. Nulla di più vero. È forse da qui che si deve partire per considerare, ad esempio, l'originalità di sonetti dedicati a un uomo anziché a una donna, o a un'amante infedele e dal cuore di pietra, anziché a un ideale di bontà, o di sonetti che lamentano l'amore due volte infedele (nei riguardi dell'io lirico) fra questi due stessi personaggi; e originali e sovversivi sono i sonetti che lamentano la concorrenza di un poeta rivale che sottrae alla voce poetica il legame con il *fair youth*. Al centro della poesia, dunque, è l'affermazione di uno schema di valori diversi da parte di un io che si affranca, almeno sul piano dell'espressione poetica, dagli schemi morali ed estetici del suo tempo, un io che, fra l'altro, non accetta censure sul concetto di piacere né sui limiti che la morale sociale impone al rapporto fra i sessi. Parlare di affermazione dello spirito rinascimentale e del valore dell'individualità può sembrare azzardato, ma è proprio in questa direzione che si leggono i sonetti più significativi della raccolta. Anche i sentimenti sviluppati dai *Sonetti* sono, di conseguenza, sentimenti per niente tipizzati, anzi, carichi del desiderio generato da un amore dei sensi, o della disperazione che deriva dal sospetto di un tradimento, quando l'oggetto d'amore sia una persona in carne e ossa, e non una costruzione della mente. Il contributo più originale della sonettistica shakespeariana è forse nel realismo del suo atteggiamento nei riguardi della vita, nell'umanità tangibile della carne e di una mente e di un animo "singolari"; singolari in tutti i sensi, perché particolari e perché individuali; una mente e un animo che non si attengono ai modi e alle regole del pensiero sociale collettivo, ma che si creano i propri modelli di riferimento in base a concezioni di "bene" e di "bello" che il testo produce da sé. Se, ad esempio, la tradizione di Petrarca vede nella donna amata quelle virtù che la pongono al di sopra dell'umano («Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma», *Rime*, XC) – forse anche perché era la donna del sogno, piuttosto che la donna della realtà –, nella sua donna l'io shakespeariano riconosce invece le qualità che la rendono quel che è: creatura terrena, con i suoi pregi e le sue manche-

33. S. Wells, *Shakespeare. A Dramatic Life*, Sinclair-Stevenson, London 1994, pp. 16-20.

34. Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., pp. 13, 21.

35. Un intento molto chiaro nei sonetti 121 e 140, ad esempio, anche al di là dell'ambiguità del testo.

36. L. C. Knights, *Shakespeare's Sonnets* (1934), in G. Willen, V. B. Reed (eds.), *A Casebook on Shakespeare's Sonnets*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1964, p. 194.

volezze («I grant I never saw a goddess go, / My Mistress when she walks treads on the ground», Sonetto 130); una donna che l'io conosce assai bene, per frequentazione ed esperienza. Ed è forse proprio la consapevolezza della natura terrena dell'amata che consente all'io lirico di accettarne i difetti, e le sofferenze senza fine che quell'amore gli infligge. I *Sonetti* di Shakespeare non sono un manuale d'amor cortese del genere che era di moda presso le corti rinascimentali³⁷, ma parlano di un amore che ha per oggetto persone reali che pongono problemi d'amore reali (o quanto meno realistici); un amore che non è oggetto di teorizzazione, che non è, per sua palese natura, un pretesto letterario. Al centro del mondo dei *Sonetti*, anche là dove si sarebbe tentati di sospettare una visione metafisica, c'è l'uomo, e le sue istanze terrene.

Shakespeare evita il pastoralismo, le generalizzazioni astratte, i blasoni che decantano esagerate virtù dell'amata, gli stereotipi climatici del corteggiamento (l'evento dell'innamoramento, il bacio ecc.) e ogni motivo ormai trito della convenzione dei cicli sonettistici coevi³⁸. Quando encomi iperbolici generalizzati appaiono nei sonetti di Shakespeare, privi di descrizioni fisiche che giustificino l'encomio, si percepisce una controcorrente di pensiero, un indice ironico puntato contro l'irrazionalità di un vincolo a cui l'io non si sa sottrarre malgrado i torti e le sofferenze che gliene derivano.

Il fatto, infine, che i *Sonetti* siano stampati assieme a *A Lover's Complaint* crea un'analogia con le altre collane di sonetti dell'epoca³⁹. A complemento di *Delia*, Samuel Daniel aveva scritto *The Complaint of Rosamond*, e Spenser aveva scritto *Epithalamion* a complemento di *Amoretti*. *A Lover's Complaint* sembra voler bilanciare il corteggiamento sfortunato del *fair youth* da parte dell'io lirico, con la seduzione di cui è vittima (consenziente) una giovane a opera di un amante cinico e insensibile. Una giovane disposta a farsi ingannare nuovamente, se ne avesse l'occasione, perché completamente in balia della bellezza intrigante del suo seduttore, un uomo descritto con caratteri femminili e che, ambigualmente, «sexes both enchanted».

5 I problemi dei *Sonetti*

Dal 1609 la critica non ha mai smesso di interrogarsi sul testo dei *Sonetti*. Riassunti in breve, i problemi sono i seguenti, tutti ancora in attesa di una risposta definitiva:

1. Shakespeare diede mai autorizzazione al libraio-stampatore Thomas Thorpe a pubblicare i *Sonetti*, o non li aveva, invece, scritti perché restassero una scrittura privata? e di conseguenza:
2. egli rivide le bozze del testo, prima che esso fosse dato alle stampe?
3. a quando risale la loro composizione?

37. Spiller, *The Development of the Sonnet*, cit., p. 74.

38. R. Ellrodt, *Shakespeare the Non-Dramatic Poet* (1986), in S. Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 35-6.

39. Sulla base di analisi al computer, alcuni critici non riconoscono a Shakespeare la paternità del testo. La tesi del dubbio è ripresa da B. Vickers, *Shakespeare, A Lover's Complaint and John Davies of Hereford*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

4. nella dedica che precede il testo dei *Sonetti*, apparentemente firmata dall'editore Thomas Thorpe:

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE.INSVING.SONNETS.
M^r.W.H. ALL.HAPPINESSE.
AND.THAT.ETERNITIE.
PROMISED.
BY.
OVR.EVER-LIVING.POET.
WISHETH.
THE.WELL-WISHING.
ADVENTVRER.IN.
SETTING.
FORTH.
T.T.⁴⁰

chi è «the only begetter»? E chi è Mr. W. H.? Sono magari la stessa persona?

5. l'ordine in cui appaiono nell'in quarto è quello voluto dall'Autore o si deve credere che esso sia stato modificato dal libraio-stampatore?

6. i *Sonetti* sono quindi costruiti come una sequenza narrativa, o il loro accostamento è da considerarsi casuale?

7. i *Sonetti* sono scrittura autobiografica o sono una finzione poetica alla stregua di altre raccolte di sonetti dell'epoca? e, di conseguenza:

8. i personaggi a cui si riferiscono i *Sonetti* sono persone reali con cui si è intrecciata la vita di Shakespeare, o sono personaggi di una finzione poetica in cui la voce dell'io lirico non corrisponde a quella dell'Autore?

9. se si tratta di persone reali, chi sono allora il *fair youth*, la *dark lady* e il poeta rivale?

10. i primi 17 sonetti, cosiddetti "matrimoniali", sono da considerarsi di ispirazione spontanea o furono commissionati all'Autore da qualcuno?

11. perché nei primi 126 sonetti l'io si rivolge al suo destinatario virtuale a volte con *thou* e a volte con *you*?

12. il rapporto fra l'io lirico dei *Sonetti* e il *fair youth* a cui sono indirizzati i primi 126 sonetti è un rapporto di amicizia platonica o è una relazione di carattere omosessuale? E, di conseguenza (ipotizzando che i *Sonetti* riflettano una storia personale):

13. Shakespeare era omosessuale?

Ogni edizione dei *Sonetti* è costretta a dilungarsi non poco sulle risposte possibili a questi quesiti e sulle loro infinite combinazioni. Il risultato, però, è sempre lo stesso: nessuna risposta inconfutabile agli interrogativi, che rimangono tali. Per non dire, poi, del dubbio più lancinante:

40. "Al solo progenitore di / questi sonetti che seguono / Mr.W.H. tutta la felicità / e quell'eternità / promessa / dal / nostro sempre vivo poeta / augura / il bene augurante / che si avventura nel / darlo alle stampe. // T.T."

14. Shakespeare era davvero Shakespeare? Ossia: l'attore e uomo d'affari di Stratford e l'Autore dei drammi e dei *Sonetti* erano davvero la stessa persona?

Le risposte generalmente accettate (ma con debite eccezioni) ai quesiti suesposti sono le seguenti:

1. Probabilmente Shakespeare non autorizzò la pubblicazione dei *Sonetti*⁴¹ (forse perché li aveva scritti per uso privato);
2. e quindi, probabilmente, egli non corresse le bozze;
3. gli elementi per la datazione dei *Sonetti* sono assai pochi e le prove interne, con tutte le loro ambiguità, non aiutano molto. Nel 1599, in *The Passionate Pilgrim*, compaiono i sonetti 138, «When my love swears that she is made of truth», e 144, «Two loves I have, of comfort and despair»⁴². Si suppone che la maggior parte dei *Sonetti* sia stata scritta in vari periodi fra la metà degli anni Novanta e i primi anni del Seicento;
4. «the onlie begetter»⁴³ è forse colui che procurò materialmente il manoscritto, o l'Autore che produsse il testo (nel qual caso non sarebbe Shakespeare), o, ancora, colui che lo ispirò e a cui è dedicata parte dei *Sonetti*; in quest'ultimo caso, accettando un'inversione delle iniziali, potrebbe essere Mr. W. H., forse il conte di Southampton (Henry Wriothesely), giovane umanista e (forse) protettore delle arti, a cui Shakespeare dedica anche i poemetti narrativi *Venus and Adonis* (1593) e *The Rape of Lucrece* (1594); oppure William Herbert, terzo conte di Pembroke, ma Thorpe non avrebbe mai osato rivolgersi con un "Mr." a nobili come Southampton e Pembroke⁴⁴;
5. l'ordine lo si accetta com'è, ma senza certezza che esso risponda alle intenzioni dell'Autore;
6. i *Sonetti* forse costituiscono una sequenza narrativa, ma sembra meno rischioso trattarli come singoli sonetti, anche se alcuni sono palesemente legati fra loro da un tema comune;
7. la scrittura dei *Sonetti* potrebbe essere un misto di finzione poetica e di proiezione di situazioni o sentimenti di carattere autobiografico, ma è impossibile stabilire dove sia la soglia fra finzione e realtà, anche se l'impressione è talora di un testo fortemente personalizzato, ma pensare, con Wordsworth, che «with this key, / Shakespeare unlocked his heart»⁴⁵ è una lettura cara all'epoca romantica, che trova anche ai nostri giorni volentieri sostenitori; ma è anche lecito pensare a una perfetta applicazione di quella «negative capability» che Keats riconosce proprio a Shakespeare, ossia la capacità di annullare la propria personalità per calarsi in situazioni e sentimenti anche non propri, ma fittizi. Vale la pena di citare Kerrigan: «Shake-

41. Duncan-Jones è di parere contrario, ma non porta argomenti convincenti (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., pp. 32-7).

42. In versione leggermente diversa, come si vedrà, da quella dell'in quarto (1609).

43. Per le infinite proposte di identificazione dei personaggi dei *Sonetti*, si veda Rollins, *A New Variorum*, cit., vol. II.

44. Duncan-Jones privilegia Pembroke, sostenendo che egli ereditò il titolo di Earl solo nel 1601 (Duncan-Jones, *Sonnets*, cit., p. 59). Fra le molte teorie, vi è quella di Oscar Wilde che in *The Portrait of Mr. W. H.* (1889) immagina un giovane e bellissimo attore, Willie Hughes, di cui Shakespeare si sarebbe innamorato.

45. W. Wordsworth, *Scorn not the Sonnet*, in Id., *Poems*, edited by J. O. Hayden, Penguin, Harmondsworth 1990, II, p. 365.

speare sta dietro la prima persona della sua sequenza come Sidney era dietro Astrophil – talora vicino all’“io” poetico, talora più distante, ma mai senza un grado di proiezione retorica. I *Sonetti* non sono autobiografici sul piano psicologico»⁴⁶. Anche se questa posizione può sembrare un modo di sfuggire al quesito sulla possibile omosessualità di Shakespeare, l’interrogativo rimane valido;

8. sulla realtà dei personaggi dei *Sonetti* regna la stessa incertezza, e valgono quindi le stesse possibilità del punto precedente;

9. a) il *fair youth*, dopo infinite proposte di identificazione, sembra essere quasi unanimemente riconosciuto essere Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton (1573-1624), di nove anni più giovane di Shakespeare (senza dare tuttavia per scontato che l’io poetante dei *Sonetti* sia necessariamente coincidente con la voce di Shakespeare). Rimasto presto orfano di padre, Southampton crebbe sotto la tutela di William Cecil, Lord Burghley, il quale fece di tutto per farlo sposare con la propria nipote, Elizabeth Vere, figlia del conte di Oxford (uno dei candidati alla *identità* di Shakespeare!). Alla fine, nel 1598, Southampton convolò a rapide nozze con Elizabeth Vernon, dama di compagnia della regina Elisabetta, che, infuriata, li fece imprigionare entrambi;

b) la *dark lady*, che potrebbe non essere un’unica donna, è stata identificata, nel tempo, con: 1. Lucy Morgan, che, già in servizio alla corte della regina Elisabetta, ne fu licenziata e divenne poi famosa come prostituta (oltre che per un’ampia attività di diffusione della sifilide) con il nome di battaglia di Lucy Negro; fu infine condannata ai lavori forzati nella prigione di Bridewell; 2. Mary Fitton, damigella d’onore della regina Elisabetta; 3. Emilia (o Aemilia) Bassano, musicista cresciuta in una famiglia di origine italiana (figlia del musicista di corte Baptista Bassano)⁴⁷, amante dell’anziano Henry Carey, primo Lord Hunsdon, che dal 1594, in qualità di Lord Chamberlain, fu protettore della compagnia di Shakespeare. Rimasta incinta di Carey, Emilia sposò per ripiego Alphonse Lanier. Quest’ultima identificazione è considerata ora la più probabile;

c) per l’identificazione del *poeta rivale* sono stati proposti Christopher Marlowe, George Chapman e Sir Walter Raleigh (si veda la nota al Sonetto 86);

10. i sonetti matrimoniali (come anche il *Venus and Adonis*) potrebbero essere stati commissionati da Lord Burghley per convincere il conte di Southampton a sposare la propria nipote;

11. l’uso di *thou* e di *you* nei primi 126 sonetti (*you* compare in 33 sonetti) è un altro problema non risolvibile, in mancanza di elementi che rivelino chi sia il destinatario (o chi siano i destinatari). In genere, nell’inglese elisabettiano, *thou* era usato da superiore a inferiore o per esprimere affettività familiare o forte carica emotiva; *you*, viceversa, esprimeva deferenza da inferiore a superiore⁴⁸. L’alternarsi dell’uso di *thou* e

46. Kerrigan, *Sonnets*, cit., p. 11. Proprio per evitare malintesi, in questo studio ci si riferisce all’“io lirico”, per non dare per scontato che i *Sonetti* siano un’autobiografia e che la voce poetica sia necessariamente quella di Shakespeare.

47. D. Lasocki, R. Prior, *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, Scholar Press, Aldershot (Hants.) 1995.

48. Crystal, *Crystal, Shakespeare’s Words*, cit., pp. 450-1.

you solleva quindi quesiti sull'appartenenza sociale dei personaggi e sul tipo di rapporto intercorrente fra di loro. Nulla vieta poi di pensare che i destinatari siano più d'uno. Nel secondo gruppo di 28 sonetti dedicati a un amore di sesso femminile, solo al Sonetto 145 compare uno *you*, apparentemente per necessità di rima⁴⁹. In effetti, «anche in Shakespeare la distinzione fra *you* e *thou* stava cominciando a venir meno», e quindi capitava di passare dall'uno all'altro senza un motivo evidente⁵⁰;

12. i sentimenti dell'io per il *fair youth* sono di un amore ispirato e profondo, ma che non sembra escludere l'amore dei sensi;

13. per affermare l'omosessualità di Shakespeare sarebbe necessario innanzitutto dimostrare (e finora non ve n'è stata la possibilità) che i *Sonetti* non siano *fiction*, e inoltre che la voce dell'io lirico è quella dell'Autore; se poi si riuscisse a dimostrare che la voce che si rivolge al *fair youth* è la stessa che si rivolge alla *dark lady*, e che quella voce è di Shakespeare, allora si potrebbe affermare che Shakespeare era bisessuale. Ma prove non ce ne sono, e le condizioni e le illazioni sono troppe per dare certezze di sorta. Ciò detto, sarebbe una bella impresa negare che l'amore espresso dall'io lirico per il *fair youth* abbia toni accentuati di omoerotismo;

14. che Shakespeare sia stato davvero Shakespeare è un'idea a cui nessuno shakespeariano saprà mai rinunciare, ma, anche qui, nessun dato certo la suffraga. L'interrogativo, aperto da secoli ormai, dà soltanto la stura a dibattiti che in mancanza di documenti dirimenti continuano a confermarsi sterili. Resta invece aperta, per i critici della fantasia biografica, la possibilità di scrivere una serie di imponenti biografie di Shakespeare, fondate sulla grammatica delle ipotesi, delle supposizioni e dei sospetti. Il loro linguaggio è quello dei "perhaps", dei "likely", degli "he would have seen", "he may have been", "he would have gone". Pochissimi verbi all'indicativo, sommersi da un numero infinito di verbi nel condizionale della *possibilità*. Si cerca di rompere il silenzio che circonda una vita per estrapolare dal contesto storico-culturale e dalle opere ciò che non si riesce a trovare documentato: presunte azioni, presunti spostamenti, un presunto pensiero, con risultati spesso al limite del ridicolo. Le uniche certezze di queste biografie sono il loro preciso contesto storico e cronachistico, ma un contesto in cui anche altri personaggi dell'epoca si sarebbero potuti muovere (e spesso più credibilmente), anche senza chiamarsi Shakespeare. Corrispondenze e coincidenze rimangono tutte senza il bene di una prova o di un documento da cui si possa trarre qualcosa di più che pur affascinanti congetture. E, a essere sinceri, si prova altrettanto fascino a leggere qualche biografia in cui si cerca di provare, con altrettanta acribia e analoghe effimere congetture, che il grande Autore non era Shakespeare, ma si chiamava Edward de Vere, diciassettesimo conte di Oxford, o Christopher Marlowe, o Francis Bacon⁵¹. Fortunatamente, anche queste

49. A. Gurr, *You and Thou in Shakespeare's Sonnets*, in "Essays in Criticism", 32, 1982, pp. 9-25.

50. Ch. Barber, *The Later History of English*, in W. F. Bolton, D. Crystal (eds.), *The English Language*, Sphere Books, London 1987, p. 265.

51. Un quadro circostanziato e distaccato del dibattito lo dà Michell, *Who Wrote Shakespeare?*, cit. La tesi de Vere la propongono, ad esempio, sia J. Sobran, *Alias Shakespeare*, Free Press, New York 1997 che H. Heightsman Gordon, *The Secret Love Story in Shakespeare's Sonnets*, Xlibris Corporation, 2005, che crea corrispondenze risibili fra i *Sonetti* e la vita di de Vere; la tesi Marlowe la sostengono A. D. Wraight, *The*

suffragate da molte congetture e da nessuna prova dirimente. Per onestà, si deve ammettere che nel complesso appaiono più credibili *tutte* le prove e le corrispondenze raccolte su *ciascuno* degli “altri” candidati possibili di quanto non lo siano i rari e vaghi *reali* riscontri dei biografi dell’uomo di Stratford. Pochissimo convincono le coincidenze portate per avvalorare la sua identità di autore e molta crisi provocano invece i dubbi e i vuoti sulla sua biografia. Alla fine, rimane aperta solo la strada della *fede*, che in campo critico, come si sa, ha pochissimo valore. E non resta, per ora, che parlare dell’Autore dei *Sonetti* usando il nome “Shakespeare”, qualsiasi sia stata la sua vera identità.

6

Una non-storia

Il testo dei *Sonetti* non è una storia che si legge per il suo contenuto, per il suo sviluppo, per la sua conclusione e per il suo significato ultimo, ma è, al più, la *forma* incompiuta e carente di una storia dai contorni indecifrabili. Non esiste un filo logico continuo fra tutti i sonetti; esiste invece, fra alcuni di essi, un ovvio legame, tematico e linguistico, a grappolo. Cercare di leggere i *Sonetti* come una sequenza continua è un atto arbitrario che risente dell’aspirazione tutta umana a riconoscere nelle cose dell’uomo e del mondo una storia logica e coerente, con un prima e un dopo, e con chiarezza di cause e conseguenze. Un’illusione estrema che ha mostrato la corda proprio negli infiniti e vani tentativi di identificare nei *Sonetti* una storia univoca e ordinata (o da riordinare) e personaggi ben definiti, assieme alle loro motivazioni. Accettare di leggere i *Sonetti* a sé, pur inseriti in un vago schema generale, significa accettare la frammentarietà delle cose del mondo, la loro precarietà, e l’inafferrabilità del loro senso ultimo, così nella letteratura come nella vita.

Tanto illusorio è cercare di leggere i *Sonetti* come se costituissero una raccolta sequenziale quanto è futile entrare nella problematica dell’ordine dei sonetti. Non vi è certezza di nulla in relazione a Shakespeare, ed è forse meglio non fingere, a tutti i costi, di avere certezze. Non vi è certezza documentale sull’autore, sul suo rapporto con le opere, sulla natura biografica dei *Sonetti*, o sulla loro natura di convenzione pura. Non vi è certezza sul loro ordine, né sull’identità dei loro “attori”, né sulla reale natura del rapporto fra l’io e il tu. Le uniche certezze esistenti sono di carattere negativo: le raccolte di Sidney, Daniel, Drayton e Spenser (così come il *Diana* di Constable) si aprono tutte con versi che annunciano la raccolta che segue come un insieme unitario e sequenziale. Questo sonetto “metodologico” in Shakespeare non c’è. A firmare invece la dedica, esterna ai *Sonetti*, è l’editore Thorpe, probabilmente perché

Story that the Sonnets Tell, Adam Hart, London 1994 e Id., *Shakespeare. New Evidence*, Adam Hart, London 1996; la tesi Bacon, P. Dawkins, *The Shakespeare Enigma*, Polair Publ., London 2004; e, fra le molte minori, una tesi George Puttenham la difende C. M. Willis, *George Puttenham and the Authorship of Shakespeare's Sonnets*, UPSO, St Leonards-on-Sea (East Sussex) 2005. Recenti sono una tesi Mary Sidney, Countess of Pembroke, sorella di Sir Philip Sidney, proposta da R. Williams, *Sweet Swan of Avon: Did a Woman Write Shakespeare?*, Wilton Circle Press, Berkeley (CA) 2006, e una tesi Sir Henry Neville, difesa da James, Rubinstein, *The Truth Will Out*, cit.

Shakespeare li avrebbe volentieri mantenuti come scrittura privata e non avrebbe accettato di darli in pasto al pubblico; il che potrebbe anche portare acqua alla teoria del carattere almeno parzialmente autobiografico dei testi.

Troppi interrogativi, comunque, troppe sabbie mobili per pretendere di dare interpretazioni sulla base di certezze che non ci sono. L'unica tattica possibile, in fase di lettura, sta nel muoversi con estrema circospezione, concedendo al testo ogni possibile apertura, senza costringerlo ad accettare soluzioni forzose, senza imporre criteri stabiliti, valori fissi, deduzioni necessarie. Meglio, e certamente meno rischioso, lasciare a ciascun sonetto la libertà di rilasciare i propri significati dall'interno⁵², di presentare il proprio senso e il proprio valore senza dover essere determinato dall'esterno, neppure da quell'esterno che è l'interno di altri sonetti. L'unica facoltà che ci si può riservare è quella di riconoscere delle tematiche comuni, lo sviluppo di una situazione psicologica, come sostiene M. Seymour-Smith⁵³, a volte anche a rischio di vedere un'evoluzione quando in effetti ci si potrebbe trovare di fronte a un percorso inverso di involuzione.

All'interno della raccolta, tuttavia, si possono riconoscere gruppi di sonetti collegati fra di loro dalla figura del destinatario o da analogie tematiche. Così, i sonetti 1-126 sono dedicati al giovane amico, il cosiddetto *fair youth*; i sonetti 127-152, invece, sono dedicati alla passione assai combattuta dell'io per una donna, nera dentro e fuori, la cosiddetta *dark lady*. Poi, all'interno del primo gruppo, il sottogruppo dei sonetti 1-17, "matrimoniali", l'io esorta il giovane amico a procreare per trasmettere la sua bellezza (il Sonetto 15, però, non condivide il tema e "anticipa" quello del potere immortalante della poesia); i sonetti 18-126, invece, sono dedicati al rapporto fra l'io e il giovane amico. Sempre all'interno del primo gruppo, altri sottogruppi di sonetti sembrano rappresentare i vari momenti di una storia che non si riesce a ricostruire con ordine: la gelosia dell'io per un poeta rivale che ha cominciato a dedicare versi al giovane amico (sonetti 78-80, 82-86), l'io abbandonato dall'amico (sonetti 87-90), l'io che si allontana dall'amico (sonetti 97-98), i torti e l'infedeltà dell'io stesso (109, 117-120).

In entrambi i gruppi, del *fair youth* e della *dark lady*, il poeta lamenta di essere stato tradito dai suoi due amanti, che hanno avviato una relazione fra di loro (sonetti 40-42, 133-134, 144, 152), e ciò deporrebbe a favore del sospetto che l'ordine dei *Sonetti* non sia affatto cronologico. E, tuttavia, bisogna anche ammettere la possibilità che la donna e il giovane del tradimento non siano sempre le stesse persone. I sonetti 1-126 potrebbero non essere dedicati tutti allo stesso giovane amico, anzi, molti potrebbero essere dedicati a una donna⁵⁴; ciò vale, all'inverso, anche per il gruppo dedicato alla *dark lady*, visto che solo 25 dei 154 sonetti della raccolta specificano il genere della persona amata. Anche la divisione in due gruppi la si accetta solo per convenzione, perché così l'ha trasmessa l'edizione in quarto, ma certi sonetti del primo gruppo potrebbero benissimo far parte del secondo, e viceversa.

52. Bloom li considera «a rough series of isolated splendors» (Bloom, ed., *Sonnets*, cit., p. 1).

53. Seymour-Smith, *Sonnets*, cit., p. 35.

54. Il dubbio lo suffragava bene H. Dubrow, "Incertainties now crown themselves assur'd": *The Politics of Plotting in Shakespeare's Sonnets* (1996), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 113-33.

Un caso a sé sono poi due sonetti erotici (sonetti 135-136) che giocano sul nome Will e sulle sue varie accezioni di carattere sessuale, e due imitazioni anacreontiche (sonetti 153-154).

7 Temi e motivi

Comunque li si interpreti, e lo si vedrà nei commenti ai singoli testi, i temi dei *Sonetti* sono i temi della vita umana: l'amore, la bellezza e la sua riproduzione, il tempo che tutto devasta, il valore della memoria e della sua trasmissione, la forza della poesia.

Il tema della procreazione dei primi 17 sonetti ha fra i suoi precedenti il *Simposio* di Platone, l'epistola *De Conscribendis* di Erasmo da Rotterdam, tradotta da Thomas Wilson in *The Art of Rhetorique* (1553), l'*Arcadia* (1590) di Sir Philip Sidney, *Hero and Leander* (1593) di Christopher Marlowe e il poemetto *Venus and Adonis* dello stesso Shakespeare. Ma Shakespeare sottolinea un conflitto di volontà fra l'invito dell'io a procreare e la resistenza opposta da un tu egocentrico, egoista e narcisista. Inoltre, l'invito a procreare non è sostenuto da motivi di carattere etico, religioso o socioeconomico: nessun richiamo né all'ubbidienza al precetto biblico del "crescete e moltiplicatevi" né all'interesse economico ai fini della conservazione del patrimonio di una famiglia aristocratica⁵⁵; e, a ben vedere, l'invito alla procreazione non implica un invito aperto a contrarre matrimonio (benché lo si possa considerare un implicito sociale), per cui anche il chiamarli "sonetti matrimoniali" è una forzatura e suona fuorviante. L'io non sembra interessato a "liberarsi" del tu spingendolo fra le braccia di una moglie, quanto a fargli accettare l'idea di generare un figlio che gli somigli e ne renda quindi immortale la bellezza; l'idea del matrimonio è introdotta solo obliquamente, come mezzo per raggiungere lo scopo. Nessuna vergine fanciulla, infatti, dice il Sonetto 3, rifiuterebbe di farsi inseminare da lui, ma «tillage of your husbandry», che sembra un riferimento al matrimonio, è un'immagine agricola, di coltivazione di un campo. La donna è un semplice ricettacolo del seme maschile, e forse, oltre che la visione "maschilista" di un'epoca, questa è la prospettiva egoistica dell'io. Al Sonetto 8, l'accostamento retorico fra il matrimonio e gli accordi musicali è così convenzionale e affettato da risultare sospetto («Resembling sire, and child, and happy mother»); e, al Sonetto 9, l'io presenta il giovane amico come «a makeless wife», una moglie senza compagno, caricandolo di femminilità e rendendolo così "autosufficiente", retoricamente androgino; la femminilità si è accumulata tutta sul tu, e la compagna virtuale è stata cancellata, non serve più! Dopo un altro ambiguo accenno, nel Sonetto 13, a «husbandry» (il "governo della casa" e lo "stato di marito"), nel Sonetto 16 l'io chiude sull'argomento con un'altra immagine di cancellazione del genere femminile: sono molti i giardini che desidererebbero essere inseminati dal tu («And many maiden gardens yet unset, / With virtuous wish would bear your living flowers»⁵⁶), un'immagine assai poetica, ma la figura femminile è ridotta a un "vergi-

55. Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 12. Fa eccezione il Sonetto 13, che evoca il declino di una casa («Who lets so fair a house fall to decay»).

56. "E molti vergini giardini non ancora seminati / con casto desiderio sarebbero lieti di generare i vostri fiori viventi".

ne giardino”, mentre la passività dell’inseminazione va a scapito del rapporto affettivo fra due esseri umani. Non è qui questione di letture di stampo femminista; semplicemente, l’io mostrerà altrove di conoscere assai bene le emozioni d’amore, con tutte le sfumature del caso.

Il motivo dominante a giustificazione dell’invito a procreare è dunque quello della riproduzione della bellezza, in una visione non etica, ma puramente estetica⁵⁷. E, del resto, anche il Castiglione, sotto l’influenza del *Simposio*, scrive che «amor non è altro che un certo desiderio di fruir la bellezza» (*Il Libro del Cortegiano*, IV.li).

Al tema della procreazione dei primi diciassette sonetti l’io rinuncia per proporre un altro mezzo, più poetico e personale, e più egoista, per garantire al tu l’immortalità: la poesia. Le fonti ispirative della “poesia dell’immortalità” prima di Shakespeare sono ampiamente documentate⁵⁸. Il tema è già annunciato da Orazio nell’inizio dell’ode 30 del III libro dei *Carmina* – «Exegi monumentum aere perennius»⁵⁹ –, e da Ovidio in conclusione del XV libro delle *Metamorfosi* – «Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas»⁶⁰. «Non omnīs moriār»⁶¹, scrive Orazio, e Ovidio: «nomenque erit indelebile nostrum»⁶². Ma l’io poetico shakespeariano non promette eternità a sé, bensì al tu, attraverso la propria poesia, o, se si vuole, alla propria poesia grazie al pretesto del tu.

La poesia, con il suo potere immortalante, è così trattata in vari sonetti (15, 18, 19, 55, 60, 65, 81, 107), ed è spesso presentata come monumento alla memoria, una creazione umana che perpetua il ricordo, un miracolo dell’arte e della cultura che si battono contro il Tempo devastatore e contro la forza *naturale* dell’oblio. L’io sembra voler far suo lo spirito orgoglioso dell’uomo rinascimentale, che ha acquisito nuova sicurezza di sé ed è fiero di ciò che la sua arte può creare, anche contro la distruzione della Natura. È un tema non originale in sé (vi fanno ricorso anche Samuel Daniel nei sonetti 37-39 di *Delia* e Michael Drayton nel sonetto 47 di *Ideas Mirrour*), ma Shakespeare lo tratta con una straordinaria forza e vivacità di immagini.

Diversamente da quanto accade in Orazio e Ovidio, i *Sonetti* non promettono immortalità all’io lirico, non sono intesi come eredità che eterna la memoria di un poeta, sono invece poesia scritta per trasmettere la memoria della persona amata (come in Daniel e in Drayton). La poesia acquista allora anche un’altra funzione (oltre a quella generosa, immortalante) perché, anziché garantire continuità di vita a un io lirico che cerca un’alternativa alla definitività della propria morte, diventa un atto terroristico nei riguardi del tu, un memento e insieme una minaccia (come farà Marvell in *To His Coy Mistress*⁶³); la poesia assume carattere necrofago, perché si

57. R. Halpern, *Shakespeare’s Perfume. Sodomy and Sublimity in the Sonnets, Wilde, Freud, and Lacan*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, pp. 19-20.

58. Leishman, *Themes and Variations*, cit., pp. 27-91.

59. “Ho costruito un monumento più eterno del bronzo”. Tranne singole odi tradotte da Sidney e da Campion, una scelta dei *Carmina* fu tradotta in inglese solo nel 1621, da J. Ashmore.

60. “E ormai ho compiuto un’opera che né l’ira di Giove né il fuoco, / né la spada né il tempo divoratore potranno cancellare”.

61. “Non morirò del tutto”.

62. “Indelebile sarà il nostro nome”. Per tutte le citazioni in traduzione inglese, vedi *Appendice*.

63. Pubblicata nel 1681, ma scritta attorno al 1651-52.

nutre della morte del tu e da essa si genera, mentre l'io lirico (e il poeta) rimane osservatore distante, indenne.

Soprattutto nei primi 126 sonetti è viva la preoccupazione ovidiana per il processo di cambiamento a cui sono soggette le cose del mondo; a contrastare l'effetto devastante del tempo sugli uomini e sulla bellezza saranno i figli, che incarnaeranno la bellezza di chi li ha generati (sonetti 1-17), e infatti, come suggerisce il *Simposio* platonico, «tutto ciò che è mortale si conserva non col restare sempre assolutamente uguale, come avviene per ciò che è divino, ma in quanto ciò che invecchia e svanisce lascia qualcos'altro di nuovo simile a sé»⁶⁴; o sarà la poesia a immortalare la bellezza, fissandone nei versi la memoria. Shakespeare sembra voler anche giocare con il tempo contrastandone l'astrazione, materializzandolo e nominalizzandolo, anche attraverso i numeri dei sonetti: il Sonetto 12 («When I do count the clock that tells the time») sembra voler ricordare il numero dei mesi dell'anno; il Sonetto 60 («Like as the waves make towards the pebbled shore») sembra invece volersi riferire ai sessanta minuti di un'ora: «So do our minutes hasten to their end». La poesia gioca con lo strapotere del tempo, un tempo che tutto guasta (12, 15, 18, 19, 30, 55, 60, 64, 65, 73, 106, 107, 116).

Ma l'io lirico è anche consapevole dell'effetto del tempo su di sé (Sonetto 138) e, in questo caso, non pensa e non propone alcuna misura che possa contrastare la sua opera distruttiva. È un tempo nemico quello dei *Sonetti*, tutto da contrastare, mai immaginato per ciò che di positivo in esso si può cogliere, privato del topos del *carpe diem*⁶⁵.

Nei sonetti del *fair youth*, dunque, il tempo è dapprima 1. distruttore, poi 2. virtualmente sconfitto dalla riproduzione della bellezza e, infine, 3. neutralizzato nei suoi effetti (magari illusoriamente) e sbaragliato dalla facoltà immortalante della poesia. Il tema del tempo devastatore viene invece meno nei sonetti dedicati alla *dark lady*, dove l'io è invischiato nelle pene d'amore più classiche, tutto preso dalla necessità di salvaguardare la propria serenità dalle sofferenze che gli infligge una donna spietata, bugiarda e infedele. Qui il termine *time* non compare più. All'io non interessa che la donna invecchi, la sua preoccupazione non è più di carattere estetico, gli basterebbe soltanto che lei non lo tradisse. Il tempo non viene mai nominato; l'io, indifferente al futuro, si preoccupa soltanto del presente.

E c'è infine un tempo nascosto ma sempre presente e operante, ed è quello della scrittura, quello che consente al testo di prendere vita nel presente, ed è l'unico tempo a essere veramente sopravvissuto a ogni distruzione, mantenendo viva non la bellezza del *fair youth*, ma quella del testo.

8

I personaggi

Spesso trascurato, fra i vari personaggi dei *Sonetti*, è il loro vero protagonista: l'io lirico; un io che soffre e si lamenta, che riconosce i torti subiti e che tutto sembra voler perdonare al *fair youth*, mentre tutto rimprovera, senza concederle troppe attenuan-

64. Platone, *Simposio*, cit., p. 193. A diffondere le idee del *Simposio* fu il commento di Marsilio Ficino nel 1544.

65. Leishman, *Themes and Variations*, cit., pp. 95-101.

ti, alla *dark lady*. Capace, con il primo, di fare sacrificio di sé, di nascondersi, se necessario, o di flagellarsi e riconoscersi colpevole, anche quando la sua stessa poesia non ci ha convinto che lo sia davvero. Diviso fra l'accettazione dolorosa dei torti subiti (e le conseguenze di quelli fatti) e la ribellione di fronte alla slealtà in amore, e con il timore continuo, dimostrato dal tono sommesso dei suoi lamenti, che gridare troppo forte la sua protesta gli possa costare la perdita di tutto ciò che ha. Un io che preferisce richiamarsi al senso di pietà umana piuttosto che urlare il proprio sdegno. L'operazione più evidente realizzata dai *Sonetti* è l'autocostruzione dell'io, la realizzazione artistica della propria immagine, come innamorato, come vittima e, infine, come poeta. È una strategia poetica che passa per lo più inosservata alla critica e che costringe l'interpretazione a misurarsi con le strategie dell'autoconsapevolezza e dell'atteggiamento ironico della voce lirica.

Il *fair youth* (così chiamato per convenzione, ma mai definito così nel testo) è il giovane a cui l'io lirico dedica i suoi sonetti, e ricopre due ruoli diversi. Nei primi 17 sonetti, egli è il giovane superficiale e sconsiderato che rifugge matrimonio e procreazione, esponendosi così alla sterilità generazionale. Nei sonetti 18-126, egli diventa l'amico, amato e amante, che tanti interrogativi e discussioni ha suscitato nei secoli passati. Se il Sonetto 20 è stato usato sin troppo spesso per *ripulire* l'immagine dell'io (e di Shakespeare) dalla sospetta macchia dell'omosessualità, il Sonetto 71 mostra, emblematicamente, quanto sia ininfluente sapere se il tu sia uomo o donna, se l'amore per l'uomo sia amore omosessuale o meno. In mancanza (per fortuna, si direbbe) di dettagli più specifici, a contare è il sentimento, la tensione della sofferenza d'amore e del dolore di essere trascurati, scordati, traditi da chi si ama; sono questi sentimenti che la poesia dei *Sonetti* trasmette con intensità senza pari. Non è la storia di un uomo quella che il testo dice, ma la storia di un'anima e del suo percorso emotivo e psicologico; e non è, anzi, una storia. Così il *fair youth* non è mai più che un pretesto, anziché un personaggio in carne e ossa. Si sa che egli esiste nella mente e nel cuore dell'io, ma non lo si conosce, non lo si vede agire. Anzi, talora egli appare in tutta la sua (femminile) passività, a subire persino il ruolo di traditore infedele (Sonetto 144).

È poi vero che i sonetti dedicati al *fair youth* sono esenti da giudizio morale; essi possono lamentare comportamenti e torti, ma non demonizzano il personaggio. Cosa che invece l'io farà senza alcun ritegno nei riguardi della *dark lady*, come se, diversamente dalla donna, l'uomo non fosse condannabile, per un oscuro diritto all'immunità, e fosse quindi autorizzato a sbagliare⁶⁶.

Supponendo che il tu sia il personaggio aristocratico che la critica si affanna a identificare, allora il rapporto fra io e tu è quello fra *patron* e *client*, fra il mecenate e l'artista a lui socialmente inferiore, il quale, in cambio di protezione (e compenso), gli dedica l'impegno e i prodotti della sua immaginazione, in una sorta di transazione di carattere sociale. Se questo valesse, allora l'io lirico dei *Sonetti* si svincola sottilmente da questa dipendenza e ribalta i ruoli di inferiore e superiore nel momento in cui

66. L. Hutson, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, Routledge, London 1994, p. 201.

dichiara il potere immortalante della poesia, ossia la superiorità dell'arte⁶⁷. Ma non vi è prova che il tu sia l'aristocratico che si pensa, e quindi può anche essere che il rapporto *patron-client* appartenga semplicemente al linguaggio metaforico del corteggiamento cortese⁶⁸. E, del resto, è vero che i *Sonetti*, come si è già notato, non sono preceduti da alcuna dedica a un nobile che possa essere valsa a Shakespeare protezione e sostegno economico.

La *dark lady* (anch'essa mai definita così dal testo) è la donna che ispira la poesia d'amore e di passione dei *Sonetti*. E il frequente sottotesto erotico lo rileva anche nei sonetti più sofferti ed "emotivi". Non è la donna angelicata della lirica cortese, non nobilita l'uomo con il suo sguardo, non lo ispira e non lo avvicina a Dio, anzi, stimola in lui sentimenti di viva carnalità, ma anche proteste e risentimenti; sentimenti della vita reale nei momenti di sofferenza e di tensione, stati d'animo per nulla idealizzati e spiritualizzati. L'io è legato alla donna da un misto di repulsione e attrazione; quando ne descrive l'aspetto fisico, lo fa nel modo più realistico possibile, o, peggio, piuttosto che idealizzarla (visto che sembra ci sia ben poco da idealizzare), la presenta al di sotto del livello normale dell'appetibilità, o perché poco attraente (almeno secondo i modelli estetici imposti dalla società) o perché promiscua e infedele, e giunge a definirli, senza troppi complimenti, «the bay where all men ride» ("la baia in cui tutti ormeggiano", Sonetto 137). Il testo smantella così, nella figura dell'amata, la retorica petrarchesca della donna idealizzata e pone le basi per una retorica del «controsublime»⁶⁹ e per un'estetica del repulsivo. L'io è stregato da una donna che non dichiara né giovane né bella né fedele, e che oltraggia a volte con una veemenza che è ai limiti della misoginia; anche l'origine di questa passione morbosa fa dunque parte, a suo modo, del mistero che circonda i sonetti. E, tuttavia, l'ironia che sottende e sostanzia gran parte della testualità shakespeariana non consente di cogliere quanto la deformazione di questa rappresentazione dipenda, magari, dai moti dell'animo di un amante tormentato e geloso quale l'io.

I *Sonetti*, scrive Fineman, riscrivono e sviluppano la poetica dell'elogio convenzionale ribaltandola attraverso ironie e paradossi, in modo implicito nei sonetti dedicati al giovane e in modo esplicito in quelli dedicati alla donna, dove l'ironia si spoglia di ogni velo; Shakespeare inventa così la soggettività moderna⁷⁰.

9 L'omosessualità

L'omosessualità non è mai un tema nei *Sonetti* di Shakespeare, ma è un atteggiamento del testo che non si può sottrarre alla discussione e che merita uno spazio a sé. Moltissimo è stato scritto sull'omosessualità nei *Sonetti* e su quella presunta dell'io/Shakespeare, concentrando l'attenzione sul suo rapporto con il *fair youth* piut-

67. A. Marotti, "Love is not love": Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order, in "ELH", XLIX, 1982, p. 412.

68. Pequigney, *Such Is My Love*, cit., p. 17.

69. Halpern, *Sodomy and Sublimity*, cit., p. 31.

70. Fineman, *Perjured Eye*, cit., p. 2.

tosto che su quello con la *dark lady*. La critica si è divisa fra il rifiuto e l'accettazione di uno Shakespeare omosessuale, o bisessuale. Una critica "prudente" fino a Novecento inoltrato vi ha voluto vedere un'amicizia di natura platonica, ispirata anche a ideali neoplatonici, alla Ficino⁷¹; un legame non sessuale, come lo vedeva Michel de Montaigne nel saggio *De l'Amitié (Essais, I.xxvii)*⁷². Il Sonetto 20 è stato, a più riprese, scelto per dimostrare la non fisicità del rapporto («Mine be thy love and thy love's use their treasure»)⁷³, ma, come si vedrà, il testo è assai ambiguo e, come diversi altri sonetti, si apre a significati assai poco platonici. Una prospettiva meno condizionata dal moralismo e forse più realistica, sostenuta dalle idee della liberazione sessuale, ha rischiato poi di fare dei *Sonetti* un manifesto dell'amore omosessuale. Sul piano letterario, scoprire questa "verità" appare ininfluyente, anche se (con la mente al piano biografico) si può tranquillamente continuare la ricerca. La dichiarazione più calzante, a questo proposito, rimane quella di Stephen Booth: «William Shakespeare fu quasi certamente omosessuale, bisessuale o eterosessuale. I sonetti non forniscono alcuna prova in proposito»⁷⁴.

La battaglia, ovviamente, è sempre stata influenzata in buona misura dall'ideologia, da una parte e dall'altra: la pudicizia del moralismo ipocrita contro l'anticonformismo liberatorio e ostentato. In questa diatriba senza fine, e assai voyeuristica, anche la volontà di riconoscere o meno l'identità fra l'io lirico e l'Autore ha sofferto le implicazioni della battaglia ideologica. Fra una posizione e l'altra, c'è stato per fortuna anche lo spazio per chi accetta i *Sonetti* per quello che sono e per quello che, pur ambiguamente, dicono⁷⁵: sul piano estetico, un'opera d'arte; sul piano umano, l'espressione di emozioni e sentimenti a tutto campo, e a tal punto allusi da renderne indecodificabile il contesto.

A complicare la situazione contribuisce la prospettiva dello storicismo culturale: in epoca elisabettiana non esisteva né il termine "omosessualità" né un'identità che si definisse "omosessuale" e, inoltre, "sodomia" non era termine riferito esclusivamente a rapporti fra uomini, ma definiva qualsiasi pratica sessuale che distraesse dalla procreazione, pratiche considerate improprie, quindi, in quanto mettevano a rischio l'ordine sociale⁷⁶. Così, nel Sonetto 129, che pure fa parte del gruppo cosiddetto della *dark lady*, e pur nell'ambiguità della sua lettura, «waste of shame» fa riferimento a un *abuso* eterosessuale non riproduttivo. La soglia del lecito in campo sessuale è definita, qui come nel resto dei *Sonetti*, dal termine *use* (con le sue molte variabili: *abuse, misuse, used, unused, user, usurer, usury*). Ma la censura sociale non impedisce a un

71. Ad esempio, Hubler, *The Sense*, cit.

72. L'opera, del 1580 e ampliata nel 1595, fu tradotta in inglese da John Florio nel 1603.

73. Persino un critico sensibile come Seymour-Smith afferma: «Shakespeare was not [homosexual], but he did experience homosexual emotions and desires» (M. Seymour-Smith, *Shakespeare's Sonnets 1-42: A Psychological Reading*, in H. Landry (ed.), *New Essays on Shakespeare's Sonnets*, AMS Press, New York 1976, p. 38), il che implica: 1. l'identità fra l'io dei Sonetti e il poeta-Autore; 2. l'apodittica esclusione di qualsiasi possibile alternativa in relazione all'identità sessuale dell'io.

74. Booth, *Sonnets*, cit., p. 548.

75. Il contributo più rilevante sull'omosessualità nei *Sonetti* è Pequigney, *Such Is My Love*, cit.

76. J. Goldberg, *Sodomies: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford University Press, Stanford 1992, p. 122; Burrow, *Complete Sonnets*, cit., pp. 124-38.

autore come Richard Barnfield di scrivere un'ecloga, *The Affectionate Shepheard* (1594), in cui il pastore Dafni dà voce alla propria attrazione per il giovane Ganimede con chiare allusioni di carattere omoerotico («I came, I saw, I viewd, I slipped in»). E non si ferma qui Barnfield:

If it be sinne to love a sweet-fac'd boy,
Whose amber locks trust up in golden tramels
Dangle adowne his lovely cheekes with joy,
When pearle and flowers his faire haire enamels;
If it be sinne to love a lovely lad,
Oh then sinne I, for whom my soule is sad⁷⁷.

E, del resto, in *Hero and Leander*, Marlowe, dopo una descrizione fisica di Leander che più erotica non si può, e dopo aver nominato gli uomini che se ne sono innamorati (un contadino, un soldato tracio), afferma: «Some swore he was a maid in man's attire», giocando sull'immagine ambigua del travestimento.

Nel 1533 veniva approvato il Buggery Act, che puniva la sodomia non più come peccato, ma come crimine comune. A complicare le cose, sta il fatto che in epoca elisabettiana tra un'amicizia fra uomini e l'omosessualità non ci fosse una grande differenza; nell'Inghilterra del tempo, infatti, non esisteva né la categoria dell'omosessualità né la definizione di omosessuale⁷⁸. Ma predicatori e moralisti del tardo Cinquecento si scagliavano contro la corruzione dell'ambiente teatrale e contro l'ambiguità sessuale degli attori, favorita anche dal fatto che nei ruoli femminili si cimentavano dei *boy actors*⁷⁹.

In sé, il problema dell'omosessualità, specie se posto come problema biografico anziché letterario, è destinato a rimanere aperto. A chiuderlo hanno cercato in molti e con risultati, come si è detto, molteplici e in ogni caso discutibili. Forse uno degli ultimi tentativi critici per salvare (!) Shakespeare dal sospetto della pratica dell'omosessualità è quello di giocare con il concetto di sublimazione e magari invertirlo: «l'omosessualità shakespeariana è la sublimazione in chiave estetica della sodomia [...] invece di considerare l'arte come lo spostamento di fini sessuali, pone l'omosessualità shakespeariana essa stessa come prodotto o effetto dell'estetica [...] la sodomia sussiste come dicibilità dell'indicibile». Di tutto ciò, quello che più sembra interessante è l'idea che la retorica dei *Sonetti* si liberi della censura sull'omosessualità proponendo un *dovere* di procreazione che, non avendo fini etico-religiosi o sociali,

77. J. O. Halliwell (ed.), *The Affectionate Shepheard: by Richard Barnfield*, Richards, London 1845, p. 5 («Se è peccato amare un giovane dal volto gentile, / i cui riccioli d'ambra raccolti in trecce d'oro / ciondolano giù gioiosi per le sue dolci guance, / quando perla e fiori adorna i suoi capelli; / se è peccato amare un grazioso ragazzo, / oh, dunque io pecco, e per lui la mia anima è triste»). Il nome di Barnfield non compare in genere nelle storie della letteratura inglese, censurato un po' per il suo ruolo secondario, un po' per lo spiccato carattere omoerotico della sua poesia. K. Borris, G. Klawitter, *The Affectionate Shepheard. Celebrating Richard Barnfield*, Associated University Presses, London 2001.

78. B. R. Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England*, Chicago University Press, Chicago 1991, pp. 11-2.

79. Ackroyd, *Shakespeare*, cit., p. 295.

ma puramente estetici, è infine una riproposta della sodomia nel suo senso più ampio, come atto fine a sé stesso⁸⁰.

Ma, alla fine, ci si sente di condividere l'idea che i *Sonetti* non siano la definizione di un significato sessuale, ma la sua totale cancellazione. Con i loro continui giochi di parole e la loro pervasiva ambiguità, i *Sonetti* non sono interessati a fissare il *significato* sessuale dell'io e tanto meno dell'Autore, ma, anzi, lo destabilizzano senza tregua impedendone decodifica e definizione⁸¹. Forse la migliore risposta a tanta curiosità l'ha già data James Joyce, per bocca di un suo personaggio, Buck Mulligan: «*All we can say is that life ran very high in those days*»⁸².

Distratta dalla polemica sull'omosessualità di Shakespeare, e/o dell'io lirico, la critica non si è accorta, dice Margreta de Grazia, che il vero scandalo dei *Sonetti* non è mai stato l'amore di un uomo per un uomo, che, essendo amore non riproduttivo, non avrebbe mai potuto mettere in pericolo l'ordine sociale e le distinzioni di classe, ben chiare nell'epoca elisabettiana; il pericolo vero, e il vero scandalo, è rappresentato invece dall'amore per una donna "black", nera dentro e nera fuori, che (se presa alla lettera quella che forse è in gran parte una metafora) può invece preludere a una *mésalliance* assai pericolosa per la stabilità sociale⁸³.

IO Struttura fonica

Impossibile segnalare per ogni sonetto la struttura fonico/musicale che lo sostiene. Si può solo cercare di dare una rapida esemplificazione di come il testo si preoccupi di costruire, assieme a una struttura metrica e metaforica, anche un rincorrersi di richiami fonici che sono vere e proprie cuciture dei versi e spesso del loro significato, come accade nelle prime due quartine del Sonetto 127:

In the old age **black** was not counted **fair**,
Or if it **were** it **bore** not **beauty's** name:
But now is **black** **beauty's** successive heir,
And **Beauty** slandered with a **bastard** shame,
For since each hand hath put on Nature's power,
Fairing the **foul** with Art's **false** **borrowed** **face**,
Sweet **beauty** hath no name no holy **bower**,
But is profaned, if not lives in disgrace.

Anche solo considerando gli effetti fonici di maggior effetto: nel primo verso la "b" di *black* annuncia il suono dominante del testo, mentre *fair*, ancor prima della rima in *heir* al v. 3, viene riecheggiato dalla rima interna con *were*, al v. 2; poi compaiono *bore*

80. Halpern, *Sodomy and Sublimity*, cit., p. 21.

81. Bredbeck, *Sodomy and Interpretation*, cit., pp. 167-80.

82. "L'unica cosa che si può dire è che in quei giorni la vita era molto intensa" (J. Joyce, *Ulysses. The Corrected Text*, Penguin, 1986, London p. 168).

83. De Grazia, *The Scandal*, cit., pp. 89-112.

e *beauty* e, al v. 3, ancora *but/black/beauty's*; al v. 4, ancora, *beauty/bastard*; poi, al v. 6, l'allitterazione *fairing/foul/false/face*, non senza riprendere la "b" in *borrowed*. Poi, al v. 7, *beauty/bower*; mentre *face* del v. 6 fa assonanza interna con *name* del v. 7, a cui fanno altra eco *profaned* e *disgrace* al v. 8.

Ripetizioni e giochi fonici strutturano la musicalità del testo. Ma gli esempi sarebbero infiniti, basti pensare a versi come: «When I do count the clock **that** tells **the** time» (Sonetto 12) o «Let **me** not to the **marriage** of **true** **minds**» (Sonetto 116), dove le allitterazioni danno cadenza e ritmo al verso, ma allo stesso tempo lo inseguono nel suo percorso semantico: il battere del tempo, nel primo, e l'intrecciarsi d'amore, nel secondo.

Nel complesso degli schemi fonici il lettore moderno deve anche tener conto dell'effetto ingannevole prodotto a volte dalla pronuncia moderna che non sempre rispecchia quella elisabettiana. Rapidi esempi li danno le rime *die/memory* (Sonetto 1); *field/held* (Sonetto 2); *eye/majesty*, *age/pilgrimage*, *noon/son* (Sonetto 7); *love/prove* (Sonetto 10).

Appendice

Da: Ovidio, *Metamorfosi*, trad. inglese di Arthur Golding (1567). La grafia è stata modernizzata.

Per il Sonetto 1

He is the party whom he woos, and suitor that doth woo,
He is the flame that sets on fire, and thing that burneth too. (III, 535-6)

Per il Sonetto 2

Thou time, the eater up of things, and age of spiteful teen [*ira astiosa*],
Destroy all things. (XV, 258-9)

Per il Sonetto 55

Now have I brought a work to end which neither Jove's fierce wrath,
Nor sword, nor fire, or fretting age with all the force it hath
Are able to abolish quite. Let come that fatal hour
Which (saving [*se non per*] of this brittle [*fragile*] flesh) hath over me no power,
And at his pleasure make an end of mine uncertain time.
Yet shall the better part of me assured be to climb
Aloft above the starry sky. And all the world shall never
Be able for to quench my name. For look how far so ever
The Roman Empire by the right of conquest shall extend,
So far shall all folk read this work. And time without all end
(If Poets as by prophecy about the truth may aim)
My life shall everlastingly be lengthened still by fame. (XV, 984-95)

Per il Sonetto 60

Things ebb and flow: and every shape is made to pass away.
The time itself continually is fleeting like a brook.
For neither brook nor lightsome time can tarry still. But look
As every wave drives other forth, and that that comes behind
Both thrusteth and is thrust itself: even so the times by kind
Do fly and follow both at once, and evermore renew.
For that that was before is left, and straight there doth ensue
Another that was never erst [*un tempo*]. (XV, 198-205)
[...]

Our bodies also aye
 Do alter still from time to time, and never stand at stay.
 We shall not be the same we were today or yesterday.
 The day hath been we were but seed and only hope of men,
 And in our mother's womb we had our dwelling place as then:
 Dame Nature put to cunning hand and suffered not that we
 Within our mothers strained womb should aye distressed be,
 But brought us out to air, and from our prison set us free.
 The child newborn lies void of strength. Within a season though
 He waxing [*crescendo*] four-footed learns like savage beasts to go.
 Then somewhat faltering, and as yet not firm of foot, he stands
 By getting somewhat for to help his sinews [*vigore*] in his hands.
 From that time growing strong and swift, he passeth forth the space
 Of youth: and also wearing out his middle age apace,
 Through drooping age's steepy path he runneth out his race.
 This age doth undermine the strength of former years, and throws
 It down. (XV, 235-51)

Per il Sonetto 64

Even so have places oftentimes exchanged their estate.
 For I have seen it sea which was substantial ground alate [*prima*],
 Again where sea was, I have seen the same become dry land,
 And shells and scales of Seafish far have lain from any strand,
 And in the tops of mountains high old Anchors have been found.
 Deep valleys have by watershot [*inondazione*] been made of level ground,
 And hills by force of gulling [*erosione*] oft have into sea been worn.
 Hard gravel ground is sometime seen where marris [*palude*] was before,
 And that that erst did suffer drought, becometh standing lakes. (XV, 287-95)

Per il Sonetto 73

We see that after day comes night and darks the sky,
 And after night the lightsome Sun succeedeth orderly. (XV, 206-7)
 [...]
 What? Seest thou not how that the year as representing plain
 The age of man, departs itself [*si divide*] in quarters four? First bairn [*agile*]
 And tender in the spring it is, even like a sucking babe.
 Then green, and void of strength, and lush, and foggy, is the blade [*le messi*],
 And cheers the husbandman with hope. Then all things flourish gay.
 The earth with flowers of sundry hue then seemeth for to play,
 And virtue small or none to herbs there doth as yet belong.
 The year from springtide passing forth to summer, waxeth strong,
 Becometh like a lusty youth. For in our life throughout
 There is no time more plentiful, more lusty, hot and stout.
 Then followeth Harvest when the heat of youth grows somewhat cold,
 Ripe, mild, disposed mean betwixt a youngman and an old,

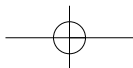
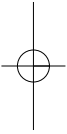
And somewhat sprent [*spruzzato*] with greyish hair. Then ugly winter last
Like age steals on with trembling steps, all bald, or overcast
With shirl [*ruvidi*] thin hair as white as snow. (XV, 221-35)

Da: Orazio, *Odi*, Libro III.xxx.1-8.

Per il tema dell'immortalità della poesia e per i sonetti 55, 81, 107

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens

(Ho finito un monumento più durevole del bronzo e più alto del regale edificio delle piramidi, che né la pioggia che logora, né l'Aquilone impetuoso potranno distruggere, né le innumerevoli sequele degli anni o la fuga dei secoli. Non del tutto morirò e molta parte di me eviterà Libitina [dea dei funerali]; io crescerò sempre rinnovato nella lode futura.)



Bibliografia

Per la citazione delle opere shakespeariane si è fatto riferimento a:

WELLS S., TAYLOR G. (eds.), *William Shakespeare: The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford 1988.

Edizioni dei Sonetti

- BOOTH S., *Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven-London 1977.
- BURROW C., *William Shakespeare. The Complete Sonnets and Poems*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford 2002.
- BURTO W., *William Shakespeare. The Sonnets*, The Signet Classic Shakespeare, Signet, New York 1964.
- ID., *William Shakespeare. The Sonnets and Narrative Poems* (1989), Everyman's Library, London 1992.
- CELLINI B., *Vita e arte nei Sonetti di Shakespeare*, Studium Urbis, Roma 1943.
- ID., *William Shakespeare. Sonnets*, Mursia, Milano 1960.
- COHEN W., *The Sonnets and A Lover's Complaint*, in S. Greenblatt (ed.), *The Norton Shakespeare*, W. W. Norton & Company, New York-London 1998, pp. 1915-76.
- DODSWORTH M., *William Shakespeare. The Sonnets and A Lover's Complaint*, Dent, London 1995.
- DOVER WILSON J., *The Sonnets*, Cambridge University Press, Cambridge 1966.
- DUNCAN-JONES K., *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare, London 1997.
- EVANS G. B., *The Sonnets*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- GOLLANZ I., *Shakespeare's Sonnets*, Dent, London 1899.
- INGRAM W. G., REDPATH T., *Shakespeare's Sonnets*, Hodder and Stoughton, London 1964.
- KERRIGAN J., *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Penguin, Harmondsworth 1986.
- MELCHIORI G., *Shakespeare's Sonnets*, Adriatica, Bari 1971.
- MOWAT B. A., WERSTINE P., *Shakespeare's Sonnets*, The Folger Shakespeare Library, Simon & Schuster, New York 2004.
- ORGEL S., *William Shakespeare. The Sonnets*, The Pelican Shakespeare, Penguin, London 2001.
- POOLER C. K., *The Sonnets*, The Arden Shakespeare, Methuen, London 1918.
- ROLLINS H. F., *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Sonnets*, J. P. Lippincott Co., Philadelphia & London 1944, 2 voll.
- SERPIERI A., *William Shakespeare. Sonetti*, Rizzoli, Milano 1991.
- SEYMOUR-SMITH M., *Shakespeare's Sonnets*, Heinemann, London 1963.
- VENDLER H., *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997.

- WELLS S., *Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint*, Oxford University Press, Oxford 1985.
 ID., *Sonnets and A Lover's Complaint*, in Wells, Taylor (eds.), *Complete Works*, cit., pp. 749-75.
 WEST D., *Shakespeare's Sonnets*, Duckworth Overlook, London 2007.
 WILLEN G., REED V. B. (eds.), *A Casebook on Shakespeare's Sonnets*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1964.
 WRIGHT E. P., *The Structure of Shakespeare's Sonnets*, Edwin Mellen Press, Lewiston (NY) 1993.
 WRIGHT L. B., LAMAR V. A., *Shakespeare's Sonnets*, The Folger Shakespeare Library, Simon & Schuster, New York 1966.

Traduzioni italiane dei Sonetti

- BALDINI G. (a cura di), *William Shakespeare. I Sonetti*, Rizzoli, Milano 1963.
 CHINOL E. (a cura di), *Shakespeare. Sonetti*, Laterza, Roma-Bari 1996.
 MARELLI M. A. (a cura di), *Shakespeare. I sonetti*, Garzanti, Milano 1986.
 MELCHIORI G. (a cura di), *William Shakespeare. Sonetti*, Einaudi, Torino 1965.
 SANESI R. (a cura di), *William Shakespeare. L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2000.
 SERPIERI A. (a cura di), *William Shakespeare. Sonetti*, Rizzoli, Milano 1991.
 UNGARETTI G., *40 sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano 1946.

Studi sui Sonetti

- ALEXANDER C. M. S., WELLS S. (eds.), *Shakespeare and Race*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
 IDD. (eds.), *Shakespeare and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
 AUDEN W. H., *Introduction*, in Burto, *Sonnets*, cit., pp. XVII-XXXVIII.
 BARBER C. L., *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, in H. Bloom (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, Chelsea House Publishers, New York-Philadelphia 1987, pp. 5-27.
 BLOOM H. (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, Chelsea House Publishers, New York-Philadelphia 1987.
 ID. (ed.), *Shakespeare's Sonnets and Poems*, Chelsea House Publishers, Broomall (PA) 1999.
 BOOTH S., *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven-London 1969.
 BREDBECK G. W., *Sodomy and Interpretation. Marlowe to Milton*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991.
 CALLAGHAN D., *Shakespeare's Sonnets*, Blackwell, Oxford 2007.
 CALVERT H., *Shakespeare's Sonnets and the Problems of Autobiography*, Merlin, Braunton 1987.
 COHEN W., *The Sonnets and A Lover's Complaint*, in S. Greenblatt (ed.), *The Norton Shakespeare*, W. W. Norton & Company, New York-London 1998, pp. 1915-22.
 CRUTTWELL P., *Shakespeare's Sonnets and the 1590's*, in B. Herrnstein (ed.), *Discussions of Shakespeare's Sonnets*, D. C. Heath and Co., Boston 1964, pp. 46-55.
 DE GRAZIA M., *The Scandal of Shakespeare's Sonnets*, in J. Schiffer (ed.), *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays*, Garland Publishing Inc., New York-London 2000, pp. 89-112.
 DOBSON M., *Bowdler and Britannia: Shakespeare and the national libido*, in Alexander, Wells (eds.), *Shakespeare and Sexuality*, cit., pp. 112-23.
 DONOW H. S., *A Concordance to the Sonnet Sequences of Daniel, Drayton, Shakespeare, Sidney and Spenser*, Southern Illinois University Press, Carbondale (IL) 1969.
 DUBROW H., *Captive Victors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets*, Cornell University Press, Ithaca 1987.

- EAD., "Incertainties now crown themselves assur'd": *The Politics of Plotting in Shakespeare's Sonnets* (1996), in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 113-33.
- EDMONDSON P., WELLS S. (eds.), *Shakespeare's Sonnets*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- ELLRODT R., *Shakespeare the Non-Dramatic Poet*, in S. Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 35-48.
- EMPSON W., *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930.
- ID., *They That Have Power*, in Id., *Some Versions of Pastoral*, Chatto & Windus, London 1979, pp. 89-115.
- ENGLER L., "I am that I am": *Shakespeare's Sonnets and the Economy of Shame*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 185-97.
- FELPERIN H., *Towards a Poststructuralist Practice: A Reading of Shakespeare's Sonnets*, in Bloom (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 93-132.
- FINEMAN J., *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1986.
- FURNESS H. H., *A Concordance to Shakespeare's Poems*, J. B. Lippincott Co., Philadelphia (PA) 1874.
- GIROUX R., *The Book Known as Q. A Consideration of Shakespeare's Sonnets*, Weidenfeld and Nicolson, London 1982.
- GREENE T. M., *Pitiful Thrivers: Failed Husbandry in the Sonnets*, in P. Parker, G. Hartman (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, New York 1985, pp. 230-44.
- GURR A., *You and Thou in Shakespeare's Sonnets*, in "Essays in Criticism", 32, 1982, pp. 9-25.
- HALPERN R., *Shakespeare's Perfume. Sodomy and Sublimity in the Sonnets, Wilde, Freud, and Lacan*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 2002.
- HAMMOND G., *The Reader and Shakespeare's Young Man Sonnets*, Macmillan, London 1981.
- HECHT A., *Introduction*, in Evans, *Sonnets*, cit., pp. 1-28.
- HERMAN P. C., *What's the Use? Or the Problematic of Economy in Shakespeare's Procreation Sonnets*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 263-83.
- HERRNSTEIN B. (ed.), *Discussions of Shakespeare's Sonnets*, D. C. Heath and Co., Boston 1964.
- HOLLANDER J., *Introduction*, in Orgel, *Sonnets*, cit., pp. XXIII-XLII.
- HUBLER E., *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1952.
- ID. (ed.), *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, Basic Books, New York 1962.
- HUTSON L., *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, Routledge, London 1994.
- INNES P., *Shakespeare and the English Renaissance Sonnet. Verse of Feigning Love*, Macmillan, London 1997.
- JAKOBSON R., JONES L. G., *Shakespeare's Verbal Art in Th'Expense of Spirit*, Mouton, The Hague 1970.
- JONES P. (ed.), *Shakespeare: The Sonnets. A Casebook*, Macmillan, London 1977.
- KNIGHTS L. C., *Shakespeare's Sonnets*, in Willen, Reed (eds.), *A Casebook*, cit., pp. 173-97.
- KRIEGER M., *A Window to Criticism*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1964.
- ID., *The Innocent Insinuation of Wit: The Strategy of Language in Shakespeare's Sonnets*, in Id., *The Play and Place of Criticism*, The Johns Hopkins University, Baltimore 1967, pp. 19-36.
- LANDRY H., *Interpretations in Shakespeare's Sonnets*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1963.
- ID. (ed.), *New Essays on Shakespeare's Sonnets*, AMS Press, New York 1976.
- LAROCHE R., *The Sonnets on Trial: Reconsidering The Portrait of Mr. W. H.*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 391-409.
- LEISHMAN J. B., *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, Harper & Row, New York 1963.

- LEVERJ. W., *The Poet in Absence*, in Herrnstein (ed.), *Discussions*, cit., pp. 73-86.
- MAGNUSSON L., *Non-Dramatic Poetry*, in S. Wells, L. Cowen Orlin (eds.), *Shakespeare: An Oxford Guide*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 286-99.
- MAHOOD M. M., *Shakespeare's Wordplay: The Sonnets*, in Jones (ed.), *A Casebook*, cit., pp. 134-43.
- MARTIN P., *Shakespeare's Sonnets: Self, Love and Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1972.
- MELCHIORI G., *L'uomo e il potere*, Einaudi, Torino 1973.
- MIZENER A., *The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets*, in Willen, Reed (eds.), *A Casebook*, cit., pp. 219-35.
- MUIR K., *Shakespeare's Sonnets*, George Allen & Unwin, London 1979.
- NOWOTTNY W. M. T., *Formal Elements in Shakespeare's Sonnets*, in Herrnstein (ed.), *Discussions*, cit., pp. 152-8.
- PEQUIGNEY J., *Such Is My Love. A Study of Shakespeare's Sonnets*, University of Chicago Press, Chicago-London 1985.
- ID., *Sonnets 71-74: Texts and Contexts*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 285-304.
- RANSOM J. C., *Shakespeare at Sonnets*, in Herrnstein (ed.), *Discussions*, cit., pp. 87-104.
- REDPATH T., *The Punctuation of Shakespeare's Sonnets*, in Landry (ed.), *New Essays*, cit., pp. 217-51.
- RIDING L., GRAVES R., *A Study in Original Punctuation and Spelling*, in Idd., *The Common Asphodel*, Hamish Hamilton, London 1949, pp. 84-95.
- ROCHE T. P., *Shakespeare and the Sonnet Sequence*, in C. Ricks (ed.), *English Poetry and Prose, 1540-1674*, Sphere Books, London 1970, pp. 101-18.
- ROWSE A. L., *Shakespeare's Sonnets. The Problems Solved*, Harper & Row, New York 1973.
- SCHAAR C., *Elizabethan Sonnet Themes and the Dating of Shakespeare's Sonnets*, Gleerup, Lund 1962.
- SCHIFFER J. (ed.), *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays*, Garland Publishing Inc., New York-London 2000.
- SCHOENFELDT M., *The Matter of Inwardness: Shakespeare's Sonnets*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 305-24.
- ID. (ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, Blackwell, Oxford 2006.
- SERPIERI A., *I sonetti dell'immortalità*, Bompiani, Milano 1975.
- SEYMOUR-SMITH M., *Shakespeare's Sonnets 1-42: A Psychological Reading*, in Landry (ed.), *New Essays*, cit., pp. 21-39.
- SMITH B. R., *Homosexual Desire in Shakespeare's England*, Chicago University Press, Chicago 1991.
- ID., *I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare's Sonnets*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 411-29.
- ID., *Shakespeare's Sonnets and the History of Sexuality: A Reception History*, in J. Howard, R. Dutton (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works*, vol. IV: *The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, Oxford 2003, pp. 4-26.
- ID., *Studies in Sexuality*, in S. Wells, L. Cowen Orlin (eds.), *Shakespeare: An Oxford Guide*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 431-50.
- VENDLER H., *Introduction*, in Burto, *Sonnets and Narrative Poems*, cit., pp. VII-XXVIII.
- WEISER D. K., *Mind in Character. Shakespeare's Speaker in the Sonnets*, University of Missouri Press, Columbia (MO) 1987.
- WILLEN G., REED V. B. (eds.), *A Casebook on Shakespeare's Sonnets*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1964.
- WILSON KNIGHT J., *The Mutual Flame*, Methuen, London 1955.
- WINTERS Y., *Poetic Style in Shakespeare's Sonnets*, in Herrnstein (ed.), *Discussions*, cit., pp. 106-15.

WRIGHT G. T., *The Silent Speech of Shakespeare's Sonnets*, in Schiffer (ed.), *Sonnets*, cit., pp. 135-58.

Studi e testi di carattere generale

- ACKROYD P., *Shakespeare. The Biography*, Vintage, London 2006.
- ASQUITH C., *Shadowplay. The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*, Public Affairs, New York 2005.
- BARBER C., *The Later History of English*, in W. F. Bolton, D. Crystal (eds.), *The English Language*, Sphere Books, London 1987, pp. 251-93.
- BATE J., *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- BLOOM H., *Shakespeare. The Invention of the Human*, Fourth Estate, London 1999.
- CHENEY P. (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- CRYSTAL D., CRYSTAL B., *Shakespeare's Words. A Glossary & Language Companion*, Penguin, London 2002.
- DAWKINS P., *The Shakespeare Enigma*, Polair Publ., London 2004.
- ELTON W. R., *Shakespeare and the Thought of His Age*, in S. Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 17-34.
- EVANS M., *Elizabethan Sonnets*, Dent, London 1977.
- FAAS E., *Shakespeare's Poetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- GOLDBERG J., *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford University Press, Stanford 1992.
- GREENBLATT S. (ed.), *The Norton Shakespeare*, W. W. Norton & Company, New York-London 1998.
- ID., *Will in the World*, W. W. Norton & Company, New York-London 2004.
- HEIGHTSMAN GORDON H., *The Secret Love Story in Shakespeare's Sonnets*, Xlibris Corporation, Philadelphia (PA) 2005.
- HOWARD J., DUTTON R. (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works*, vol. IV: *The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, Oxford 2003.
- HUSSEY S. S., *The Literary Language of Shakespeare*, Longman, London-New York 1992.
- JAMES B., RUBINSTEIN W. D., *The Truth Will Out. Unmasking the Real Shakespeare*, Pearson-Longman, London 2006.
- KERMODE F., *The Age of Shakespeare*, Phoenix, London 2005.
- LASOCKI D., PRIOR R., *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, Scholar Press, Aldershot 1995.
- LEVER J. W., *The Elizabethan Love Sonnet*, Methuen, London 1956.
- MAROTTI A., "Love is not love": *Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order*, in "ELH", XLIX, 1982, pp. 396-428.
- MELCHIORI G., *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- MICHELL J., *Who Wrote Shakespeare?*, Thames and Hudson, London 1996.
- O'CONNOR G., *William Shakespeare. A Life*, Hodder and Stoughton, London 1991.
- ONIONS C. T., *A Shakespeare Glossary*, revised by R. D. Eagleson, Oxford University Press, Oxford 1986.
- Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, Oxford 1966.
- Oxford English Dictionary*, 2nd ed., Oxford University Press, Oxford 1989.
- PARTRIDGE E., *Shakespeare's Bawdy*, Routledge, London 1968.
- ID., *A Dictionary of Historical Slang*, Penguin, Harmondsworth 1972.

- PHILLIPS G., KEATMAN M., *The Shakespeare Conspiracy*, Arrow, London 1995.
- PRINCE F. T., *The Poems* (1960), The Arden Shakespeare, Routledge, London-New York 1969.
- ROSTON M., *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1987, cap. IV [trad. it. in C. Corti (a cura di), *Il Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 423-38].
- RUBINSTEIN F., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, Macmillan, London 1989.
- SCHMIDT A., *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* (1902), Dover, New York 1971.
- SCHOENBAUM S., *William Shakespeare: A Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford 1975.
- SEDGWICK E. K., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.
- SHAPIRO J., *Shakespeare and the Jews*, Columbia University Press, New York 1996.
- ID., *1599. A Year in the Life of William Shakespeare*, Faber and Faber, London 2005.
- SHEWMAKER E. F., *Shakespeare's Language. A Glossary of Unfamiliar Words in His Plays and Poems*, Facts on File, New York 1996.
- SOBRAN J., *Alias Shakespeare*, Free Press, New York 1997.
- SPILLER M. G., *The Development of the Sonnet*, Routledge, London 1992.
- TAYLOR G., *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, Vintage, London 1991.
- TILLYARD E. M. W., *The Elizabethan World Picture* (1943), Penguin, Harmondsworth 1974.
- TROUSDALE M., *Shakespeare and the Rhetoricians*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1982.
- WEIS R., *Shakespeare Unbound. Decoding a Hidden Life*, Henry Holt and Company, New York 2007.
- WELLS S. (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- ID., *Shakespeare. A Dramatic Life*, Sinclair-Stevenson, London 1994.
- WELLS S., COWEN ORLIN L. (eds.), *Shakespeare: An Oxford Guide*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- WILLIAMS G., *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, Athlone, London 1997.
- WILLIAMS R., *Sweet Swan of Avon: Did a Woman Write Shakespeare?*, Wilton Circle Press, Berkeley (CA) 2006.
- WILLIS C. M., *George Puttenham and the Authorship of Shakespeare's Sonnets*, UPSO, St Leonards-on-Sea 2005.
- WILSON I., *Shakespeare: The Evidence*, Headline, London 1993.
- WRAIGHT A. D., *The Story that the Sonnets Tell*, Adam Hart, London 1994.
- EAD., *Shakespeare. New Evidence*, Adam Hart, London 1996.

