

trice, condanna peraltro da lui apertamente formulata in una delle sue straordinarie *Centuries of Meditation*, uno dei capolavori della prosa del Seicento inglese.

Se l'uomo dunque non sa trovare gioia nel mondo la colpa è soltanto sua, poiché il mondo in se stesso è il regno della felicità (*Poems of Felicity* s'intitola appunto una delle raccolte di Traherne) e di conseguenza la nascita non costituisce, praticamente, un passare nel mondo delle ombre, come per Vaughan, ma un *venire alla luce* nel senso più pieno dell'espressione, un *attuarsi* dell'uomo attraverso la presa di possesso della propria «eredità» ed immettendosi nel circolo della benevolenza di Dio, la quale si effonde nel creato, viene qui da noi esperita, e a Dio ritorna attraverso il nostro amore riconoscente: una concezione questa già vicina all'immanentismo romantico-trascendentalista e, più specificamente, all'idea di Schelling della circolarità natura-spirito.

Il totale distacco di Traherne dalla tradizione metafisica deriva proprio da questo spostamento del centro d'interesse dall'*aldilà* all'*aldiqua*, dalla sfera dell'assoluto a quella dell'esperienza, dal piano speculativo a quello psicologico; uno spostamento segnalato dalla stessa insistenza della sua poesia su tutte le azioni che instaurano un rapporto cosciente dell'uomo col mondo, e in particolare sui verbi di percezione.

Collegato a questa attenzione per i fatti psicologici è pure un cambiamento di tono rispetto ai Metafisici, ossia la sostituzione di un linguaggio argomentativo con uno essenzialmente effusivo che anticipa anch'esso il Romanticismo, così come il privilegiamento — nuovo nella poesia del Seicento — delle esperienze estetiche, essendo appunto attraverso l'esperienza del bello che per Traherne si attua il rapporto dell'uomo col divino. E che poi egli non sappia adeguatamente descrivere la natura stessa ed esprimere le proprie emozioni estetiche si spiega, oltre che con le sue limitazioni artistiche individuali, col fatto che egli si stava avventurando su una strada scarsamente nota e non aveva una tradizione a cui riferirsi.

## CAPITOLO PRIMO

### JOHN DONNE

#### 1. *L'uomo e l'artista.*

Gli esordi letterari di Donne, che avvengono verso il 1592, coincidono in pratica con quelli di Shakespeare, ma sebbene i punti di contatto tra i due scrittori non manchino certo — quasi tutti gli elementi che fanno del primo un caposcuola e un precursore della modernità si possono ritrovare nel secondo — è innegabile che mentre la produzione del drammaturgo costituisce, nel suo complesso, una grande sintesi dell'Età elisabettiana e giacomiana, quella di Donne appare proiettata verso il futuro: verso il Seicento, ma anche verso il nostro stesso secolo.

Pure sotto il profilo biografico, del resto, egli appartiene, almeno in parte, ad un'età diversa da quella di Shakespeare. Come ha sottolineato Mario Praz, Donne, «nato in un periodo in cui l'eroe era l'uomo di corte, invecchia in un'epoca in cui l'eroe è l'uomo di chiesa»; ma va anche aggiunto, a questo proposito, che l'assunzione di entrambi i ruoli gli fu resa quanto mai problematica sia dalle circostanze che dal suo stesso temperamento.

Figlio di un facoltoso mercante, imparentato col drammaturgo John Heywood e discendente di Thomas More — prima ministro di Enrico VIII e poi martire della Chiesa cattolica —, Donne si trova sbarrato l'accesso a quella brillante carriera a Corte cui, consapevole com'è delle proprie risorse intellettuali, naturalmente aspira appunto dalle origini cattoliche: troppo orgoglioso per rinnegarle platealmente, come suggerisce il suo motto personale («antes muerto que mudado»), egli non è però disposto a seguire in un destino di martirio l'antenato Thomas More ed il fratel-



lo (morto in prigione nel 1593 per aver dato ospitalità ad un prete cattolico). Di questa scelta dà in qualche modo una giustificazione in un'opera in prosa scritta negli anni della maturità, *Pseudo-Martyr*, dove insinua che, in fondo, nell'anelito al martirio che ha spinto tanti cattolici inglesi del tempo ad andare incontro a torture atroci ed alla morte non c'è tanto la volontà di dar testimonianza della propria fede, quanto una sorta di esaltata, morbosa, «teatrale» volontà di auto-sacrificio che svaluta di per sé la loro scelta eroica. E della capacità di esplorare sottilmente la psicologia del *cupido dissolvi* Donne dà prova in un altro scritto in prosa di questi anni, *Biathanatos*, in cui, senza giungere all'apologia del suicidio, riconosce però, sulle orme di Seneca, che solo chi possiede una tempra morale fuori dal comune può trovare il coraggio di compiere una scelta del genere: una scelta che, confessata, lo ha tentato più volte.

Ma egli rifiuta il destino del martirio anche per il subentrare in lui, nella prima giovinezza, di un atteggiamento problematico, quasi agnostico, di fronte ai contrasti religiosi del tempo, atteggiamento che lo induce ad esprimere, in una delle *Satyres*, il concetto che ci sono strade diverse per arrivare alla stessa meta, Dio, avvicinandosi così — pur senza mai arrivare a farlo proprio sino in fondo — a quel deismo aconfessionale allora abbastanza diffuso in certi circoli intellettuali.

Che la religione sia stata comunque sempre al centro degli interessi del poeta è evidenziato, paradossalmente, già dalle opere d'ispirazione più profana, cioè dalle *Elegies* di argomento erotico scritte negli anni giovanili, dove, pur ostentando atteggiamenti cinicamente libertini, egli ricorre talvolta, proprio nei momenti di maggiore intensità emotiva, all'*imagery* religiosa, evidenziando già qui la tendenza a vivere le esperienze mistiche e quelle amorose in modo fondamentalmente simile. La critica recente, comunque, non ha dato troppo credito al ritratto che Donne offre di sé in questi componimenti, individuandovi l'espressione di un «giovanilismo» dissacratore e ribelle, di una posa legata an-

che al fatto che probabilmente i destinatari delle poesie, non scritte per la pubblicazione, erano i suoi compagni di studio. E nella stessa prospettiva si tendono a vedere le *Satyres*, dove il poeta attacca soprattutto l'ipocrisia, l'opportunismo, l'arrivismo imperanti in quella classe di cortigiani e funzionari governativi in cui egli stesso aspira ad entrare, scagliandosi proprio contro quei comportamenti che poi, inevitabilmente, si vedrà costretto a far propri.

E infatti, dopo la prima giovinezza, in cui si getta con la stessa impetuosa passione nello studio, nella lettura e nelle avventure galanti, egli cerca di procurarsi l'amicizia di personaggi importanti, e proprio per questo partecipa a spedizioni marittime contro la Spagna organizzate dal potente Conte di Essex, riuscendo poi, grazie ai contatti stabiliti in tali occasioni, a farsi assumere come segretario dal guardasigilli della Regina, Sir Thomas Egerton. Per far questo, tuttavia, deve rinnegare le proprie origini cattoliche, e si tratta di una decisione sofferta — anche se non dettata esclusivamente da motivi di opportunità — che introduce un altro elemento di dualismo nella sua personalità: non solo egli si colloca tra due epoche in conflitto tra loro, tra due «scienze» contrastanti, ma porta in sé anche le lacerazioni spirituali della propria età.

Di non avere, comunque, le doti del cortigiano — la prudenza, la diplomazia, l'opportunismo — Donne dà dimostrazione ben presto: dopo essersi visto assegnare mansioni di notevole responsabilità, che sembrano precludere ad una carriera rapida e brillante, incorre in un errore fatale, sposando segretamente Ann More, nipote della moglie di Lord Egerton e figlia di un ricco proprietario terriero. Quest'ultimo, infuriato, si rivolge al guardasigilli, che licenzia immediatamente il poeta. Caduto in disgrazia, Donne vive per alcuni anni in miseria, tirando avanti alla meno peggio grazie soprattutto agli aiuti di amici. È questo, tuttavia, il periodo forse più fecondo sotto il profilo artistico della sua carriera, quello in cui, pur trovandosi costretto a far mercato delle proprie doti artistiche (scrive per conto del vescovo Morton e



compone versi di carattere apertamente adulatorio, anche se non bassamente servili), crea anche le sue poesie d'amore più belle, quelle che trovano posto nella raccolta *Songs and Sonnets*. In esse al cinico edonismo della prima giovinezza subentra la celebrazione quasi mistica dei poteri divini dell'eros, l'esplorazione dei suoi misteri e paradossi, l'esaltazione della fedeltà tra gli amanti e si verifica dunque una svolta che è stata attribuita da una parte della critica al suo matrimonio, all'amore per la moglie Ann. In realtà, sebbene quest'ultima possa aver contribuito a determinare l'evoluzione interiore del poeta, le liriche mature di Donne, al pari di quelle giovanili, non vanno lette in chiave strettamente autobiografica: le situazioni che egli vi presenta sono pura invenzione poetica (o teatrale, se si preferisce) e l'immagine che l'io monologante dà di sé è ancora quella di un «personaggio», ora però consono all'età e alla situazione personale dell'autore. E inoltre, se è cambiato il suo atteggiamento psicologico, non è però mutato il suo modo di far poesia: rivoluzionario sin dagli esordi (come anche i contemporanei perirono chiaramente), Donne basa tutte le sue liriche su concrete, specifiche situazioni di vita, di cui entrambe le raccolte offrono un ventaglio di stupefacente ampiezza e varietà.

È probabilmente vero, comunque, che la serietà d'ispirazione di *Songs and Sonnets* — a dispetto del non infrequente risuonare in esse della nota beffarda o ironica — rispecchia meglio il carattere dell'autore che non le pose ciniche delle poesie giovanili. Della propria profonda serietà di carattere, del resto egli dà prova eloquente quando, nel 1607, il Vescovo Thomas Morton, grato per l'aiuto da lui ricevuto e ben consapevole del suo valore, gli offre un beneficio ecclesiastico, fornendogli l'occasione per «sistemarsi» in modo non solo dignitoso, ma anche remunerativo. Il poeta rifiuta tale occasione, non sentendosela ancora di prendere gli ordini religiosi e solo otto anni dopo ritorna su questa sofferta decisione, entrando nella Chiesa anglicana e diventando ben presto il predicatore più famoso del tempo. E meritatamente, del resto, come documentano i *Sermons*, uno dei ca-

polavori della prosa inglese, scritti negli anni che vanno dal 1615 fino alla morte (1631), ai quali appartengono pure, oltre ad una raccolta poetica intitolata *La Corona* (il titolo allude al fatto che il verso finale di ogni componimento è utilizzato come verso iniziale dal componimento successivo), la maggior parte degli splendidi *Holy Sonnets*.

La dualità dell'esistenza di Donne si rispecchia in quella della produzione letteraria, nella quale i due nuclei più importanti sono costituiti dalla lirica amorosa e da quella sacra, anche se poi, come si è già accennato, la diversità tra le due è quasi solo di argomento, essendo entrambe caratterizzate dalla fusione di passione e razionalità, dalla presenza di quello che Eliot chiamò «sensuous thought», ricorrendo ad un ossimoro che suggerisce felicemente l'assoluta inseparabilità dei due elementi nella sua poesia.

Ad accomunare la produzione erotica a quella religiosa c'è inoltre una sorta di complementarità tematica e metaforica: mentre la prima tende a presentare l'amore nei termini di un'esperienza mistica, nella seconda avviene spesso l'opposto, come si vedrà, in particolare, analizzando il sonetto «*Batter my Heart*».

E c'è ancora un altro elemento che contribuisce a conferire un carattere dialettico e dualistico alla produzione di Donne, vale a dire la «*frame of mind*» del poeta, la sua costituzione intellettuale, che è quella di uno scrittore proiettato sì verso la modernità, per gusto, sensibilità, temperamento, ma educato secondo i principi di una cultura di matrice aristotelica fondata sul principio di autorità, su una logica cavillosa e spesso astrusa, su una «scienza» ormai obsoleta che trova ben più largo posto nella sua poesia di quella nuova di Copernico, Bacone, Galileo, Keplero.

## 2. Le poesie d'amore.

### 2.1. «*The Good Morrow*».

La collocazione e la forma. «*The Good Morrow*» è il componimento che apre i *Songs and Sonnets* nell'edizione



postuma del 1633 (in quella successiva, apparsa nel 1635, il primo posto è occupato da «The Flea») e si tratta di una collocazione appropriata non solo in quanto correa l'inizio della raccolta con quello del giorno, ma anche e soprattutto perché la lirica costituisce un'appassionata celebrazione di quello che si rivelerà essere il nume tutelare della raccolta stessa, l'eros, e dei suoi divini poteri.

Come d'abitudine, Donne crea uno schema metrico *ad hoc*: tre strofe ciascuna di sette versi, i primi sei dei quali costituiti da decasillabi e l'ultimo da un alessandrino (verso che in inglese ha dodici sillabe); i primi quattro sono a rima alternata (ABAB) e gli ultimi tre a rima baciata (CCG); anche di ciò Donne si serve per evidenziare la netta pausa che interviene, a livello discorsivo, dopo i primi quattro versi, dove possiamo dire, grosso modo, che il poeta sollevi un problema il quale trova poi risposta negli ultimi tre, di carattere fortemente affermativo.

La tripartizione della poesia risponde alle esigenze della costruzione del discorso, articolato in un crescendo che culmina nella finale apoteosi dell'eros, ma, chiamando in causa il «numero mistico», il tre, sembrerebbe anche alludere simbolicamente, in un modo che ricorda Dante (poeta peraltro non amato da Donne) alla divinità dell'eros. Tale possibilità trova conferma in diverse altre liriche di *Songs and Sonnets*, dove il numero totale dei versi è spesso multiplo del tre, anzi lo è quasi invariabilmente, quando, come qui, si esalta la natura divina dell'amore. Per contro in un componimento come «The Apparition», in cui l'eros si presenta nei suoi aspetti negativi (l'infedeltà della donna, la gelosia del poeta) i versi sono diciassette, chiamando così in causa un numero tradizionalmente considerato come infan-

sto. Ma anche il numero totale dei versi di «The Good Morrow», 21, potrebbe esser visto come significativo, qualora vi si veda un'allusione al paradossoso sviluppato nella terza strofa, quello relativo alla dualità e unità degli amanti, due persone che formano un mondo.

**Lo sviluppo tematico.** La situazione presentata nella poesia — il risveglio mattutino degli amanti — richiama quella tradizionale della *aubade* o *matinata*, ma è qui trattata in modo totalmente personale, ossia non per prendere congedo dall'amata o per cantarne le lodi, bensì, come si è detto, per dar vita ad una celebrazione dell'eros che si articola in tre momenti:

a/ condizione di superiorità conferita agli amanti dall'amore all'interno del mondo umano;

b/ allargamento del confronto alla sfera non umana; superiorità del mondo cui gli amanti danno vita rispetto a tutti gli altri mondi reali o possibili.

c/ superiorità ontologica dell'amore, realtà assoluta che, sottraendo l'uomo alle leggi del divenire, lo trasporta nella sfera dell'essere, conferendogli prerogative divine.

**La prima strofa.** Inconfondibilmente dominano, l'incipit della lirica — brusco, colloquiale, ricco di slancio, — produce l'effetto di un discorso che erompe irresistibilmente dal cuore, ma che non porta traccia di sentimentalismo, nonostante la sua intensa carica di emotività, accentuata dall'incalzare delle domande retoriche nei primi quattro versi. Il concetto introdotto da essi — l'uomo si attua totalmente solo nell'amore e raggiunge attraverso il suo estrinsecarsi la pienezza della vita — è qui infatti modernamente oggettivato attraverso immagini non liriche ma ironiche. Adrittura *beffardo* è il verbo «weaned» (v. 2), che equipara implicitamente la condizione degli amanti prima del loro incontro a quella di «lattanti», ossia di esseri ancora quasi al «grado zero» della consapevolezza e della conoscenza. *En passant*, andrà notato come l'idea dell'infanzia di Donne sia agli antipodi di quella di Vaughan e Traherne, e anche come si profili qui, sullo sfondo, un'opposizione tra natura e cultura nella quale l'eros, in un modo che ricorda gli stihovisti, si associa al secondo termine, in quanto mezzo di affinamento spirituale, esperienza d'iniziazione a conoscenze «esoteriche»; un'opposizione evidenziata poi dall'immagine



dei «country pleasures» (v. 3), i «rozzi piaceri» contrapposti alle voluttà squisite conferite dall'eros stesso, e dall'avverbio «childishly» (v. 3). Il medesimo tema è veicolato dall'allusione alla leggenda dei sette dormienti (giovani di Efeso che, rifugiatisi in una caverna per sfuggire ad una persecuzione, vi dormirono per duecentotrenta anni): il verbo «snorted» (v. 4) — la scelta lessicale conferisce un che di beffardo all'allusione stessa — chiama infatti in causa una condizione, il sonno, comportante, al pari di quella della prima infanzia, una pressoché totale assenza di consapevolezza, un grado di vita inferiore.

Col passaggio alla seconda parte della strofa, il monologante risponde enfaticamente (si noti la forza esplosiva dell'annunciato iniziale, «'Twas so», v. 5) alle domande da lui stesso poste nella prima, sviluppando in modo molto personale un concetto di tipo neoplatonico non infrequente nella tradizione poetica petrarchesca, quello per cui ogni affinamento interiore dell'individuo porta con sé un avvicinamento all'«idea», all'«essere». In modo tipicamente seicentesco egli riconduce però tale concetto entro l'opposizione apparenza / realtà, suggerendo che le voluttà erotiche da lui sperimentate prima dell'incontro non sono altro che «vane immaginazioni» («fancies», v. 5) di quella che si è poi rivelata essere la vera esperienza dell'amore e le altre donne non sono state che «ombra», prefigurazione, «sogno» («dream», v. 7) dell'amata.

La seconda strofa. Qui la situazione presentata dal poeta comincia a precisarsi, in termini drammatici: i due amanti, dopo il risveglio, si guardano negli occhi e l'anima di ognuno si rivela e si offre fiduciosa all'altro attraverso lo sguardo. L'espressione «waking souls» (v. 8), mentre riprende il motivo del sonno come preludio ad un'esistenza più alta introdotto nella strofa precedente, smaterializza completamente la situazione stessa, privando la situazione del risveglio dalla notte d'amore di ogni fisicità. Al tempo stesso tale espressione comincia a preparare il passaggio ti-

picamente dominano dal microcosmo al macrocosmo, suggerendo che attraverso gli occhi traspare tutto il «mondo» interiore di ciascuno dei due amanti.

Più specificamente traspare il reciproco amore, come suggerisce il gioco di parole su «watch» (v. 9, «guardare» e «sorvegliare»). Il poeta finge di prendere in considerazione il secondo significato della parola solo per escluderne trionfalmente la pertinenza: i due amanti non possono sorvegliarsi reciprocamente perché tra loro non può esserci «fear» (v. 9), e non può esserci proprio perché, in quanto amanti, non possono che guardarsi con amore; e non possono nemmeno evitare di guardarsi, visto che lo sguardo si rivolge necessariamente all'oggetto del desiderio, escludendo ogni altra cosa («love, all love of other sights controls», v. 10). Attraverso lo scambio degli sguardi, dunque, gli amanti attingono all'esperienza di un assoluto, di una totalità, esperienza che rende «one little room an everywhere» (v. 11).

La metafora spaziale così introdotta si sviluppa nella seconda parte attraverso un riferimento all'attualità, le scoperte geografiche ed astronomiche («worlds», v. 12, designa sia i continenti che i corpi celesti), utilizzato dal poeta per sviluppare il concetto dell'autosufficienza degli amanti, per i quali è inutile andare in cerca di altri mondi essendo in possesso del più perfetto. Si osservi comunque l'effetto iperbolico conseguito attraverso l'opposizione «world» / «worlds» che espande gli orizzonti spaziali del componimento all'intero universo, risultando perfettamente funzionale al «crescendo» qui orchestrato da Donne.

L'ultimo verso, «Let us possess one world, each hath one, and is one» (v. 14), mentre ribadisce il concetto espresso nei precedenti, fa anche da «ponte» alla strofa successiva, preparando, attraverso la ripetizione di «one», l'introduzione del paradossoso numerico 2 = 1, ma in una forma che porterà il poeta, di fatto, a smentire quanto qui afferma: mentre infatti il v. 14 afferma la separazione tra i due «mondi» («each [...] is one»), più avanti (vv. 17-18) il poeta ne proclamerà l'indissolubile unità.



La terza strofa. Donne qui non introduce, fino ai vv. 20-21, motivi o campi metaforici nuovi, ma varia quelli utilizzati nella strofa precedente in modo tale da preparare la conclusione della lirica. La prima importante variazione è quella introdotta dal verbo «rest», il quale, introducendo anche l'opposizione stasi / moto (che si modulerà poi in quella essere / divenire), mette ironicamente in contrasto la quiete perfetta e appagante degli amanti al vano agitarsi di navigatori e scienziati in cerca di scoperte. Ad esso il poeta, nella seconda variazione (vv. 17-18), contrappone implicitamente la propria «scoperta», quella che, contraddicendo quanto aveva affermato nella strofa precedente, lo porta a constatare che in realtà gli amanti non sono due mondi, ma i due emisferi di uno stesso mondo, un microcosmo del quale gli ultimi versi ribadiscono la superiorità sul macrocosmo, prospettandolo come esente sia dalla freddezza dello «sharp north» (v. 18) — essendo l'Amore ciò che *riscalda* il cuore — sia dall'oscurità e dalla morte evocate dal «declining west» (v. 18). Un mondo dunque non soggetto né alle difformità né ai mutamenti di quello esterno — preso nell'eterna vicenda delle stagioni, del giorno e della notte, del caldo e del freddo — e dunque intrinsecamente affine a quello platonico dell'Essere, almeno finché duri la piena e perfetta reciprocità del sentimento. Così nei versi conclusivi il poeta proclama il trionfo dell'amore sulla morte (trovando al tempo stesso il modo di suggerirne la precarietà), e lo caratteristicamente fornendo una motivazione scientifica (o pseudoscientifica) della propria affermazione, ossia chiamando in causa uno dei principi della medicina di Galeno: quello per cui la buona salute era vista come risultato di un perfetto equilibrio tra gli umori che compongono il corpo umano, e, di converso, le malattie come risultato del sopravvenire di squilibri tra gli stessi.

Dal campo metaforico geografico-astronomico ci siamo così spostati a quello anatomico, che risulta altrettanto appropriato, essendo gli amanti, nell'ottica di Donne, non soltanto un solo mondo, ma anche un solo corpo: un corpo

dunque che, afferma il poeta con un paradosso tanto audace quanto impeccabile nei termini del suo ragionamento, se essi continueranno ad amarsi con perfetta reciprocità e con immutata intensità, non andrà soggetto al decadimento e alla morte, diverrà immortale. Una chiusa iperbolica e spettacolare questa, che esprime felicemente il sentimento dell'assoluto e dell'eterno insito nell'esperienza dell'eros, esaltandone la divinità fin quasi a sconfinare nell'ambito teologico: non per nulla l'enuciato finale, «none can die», richiama da vicino quello del decimo *Holy Sonnet*, nel quale il poeta celebra il trionfo sulla morte dell'anima salvata da Cristo proclamando: «Death, thou shalt die».

## 2.2. «The Sun Rising».

La forma. Come «The Good Morrow», anche questa lirica presenta un'articolazione in tre strofe funzionale alla costruzione di un crescendo, e quanto si è detto sul possibile simbolismo del tre a proposito della poesia precedente vale, ovviamente, anche per questa. La struttura di ciascuna strofa, formata di dieci versi di diversa misura (ottonari più quadrisillabi, più decasillabi) rimati ABBACDCEE e caratterizzati da un'alternanza di ritmo giambico e trocaico, appare evidentemente intesa a creare un andamento il più possibile vario e movimentato, in accordo al tono concitato e insieme colloquiale del discorso.

L'argomento e lo sviluppo tematico. A «The Good Morrow» siamo vicini anche nei contenuti: «The Sun Rising» è un'altra «matinata», ma qui è il sole l'interlocutore immaginato dal poeta, il quale prende spunto da un componimento di Ovidio in cui l'autore se la prende con Aurora, «ingrata viris, ingrata puellis», venuta a porre fine alla sua notte d'amore. Proprio la possibilità d'individuare, in questo caso, una fonte precisa consente di misurare la straordinaria originalità d'invenzione di Donne, poiché se in Ovidio Aurora resta un'astratta personificazione, un semplice pretesto per lamentare la necessità di staccarsi da voluttuosi



amplessi, nel poeta inglese il sole diviene un vero personaggio, fortemente caratterizzato, ed inoltre il suo stesso subentrare all'aurora porta con sé sviluppi tematici nuovi culminanti, come in «The Good Morrow», in un'apoteosi dell'eros.

1. La prima strofa, la più «teatrale», presenta lo sfogo d'irritazione del monologante nei confronti del sole, visitatore inopportuno, ma sebbene il discorso sia qui tenuto su un registro volutamente «basso», già si profila sullo sfondo il grande tema dell'amore come esperienza «assoluta».

2. In un tono più serio e con la caratteristica espansione dal microcosmo al macrocosmo, il poeta esplicita il tema della superiorità dell'amore sui valori a cui il sole è associato e su tutti gli altri tenuti in maggior conto dall'uomo.

3. Amplificando i concetti espressi nella strofa precedente e capovolgendo l'esortazione rivolta al sole nella strofa iniziale, egli esorta il sole a trascurare i suoi abituali compiti per fermarsi a riscaldare gli amanti, centro dell'universo.

La prima strofa. Donne ci dà qui uno dei suoi incipit più audaci e spettacolari, creando un effetto di forte sorpresa che scaturisce non tanto dallo scegliere il sole come interlocutore, quanto dal rovesciare spregiudicatamente tutta una tradizione che lo celebra come benefica fonte di luce e di calore, o che addirittura se ne serve per metaforizzare l'esplicarsi del potere divino nei confronti del mondo e dell'uomo. Questa tradizione è ben presente alla mente del poeta, come lascia trasparire il suo implicito contrapporre all'astro celeste un altro «sole», quello dell'amore. E anche ciò spiega perché esso qui sostituisca l'aurora.

Il convenzionale oggetto di venerazione e di lodi viene apostrofato dal monologante con inaudita rudezza e addirittura insultato e ridicolizzato, con una «trovata» retorica motivata dal fatto che esso viene qui visto come visitatore inopportuno venuto a disturbare l'estatica intimità degli amanti, («Why dost thou [...] call on us?», v. 3). Nella «commedia» qui inscenata da Donne tutti questi epiteti ingiuriosi

o beffardi (nel gusto di quei cataloghi di colorite contumelie frequenti nel teatro elisabettiano) hanno il compito di suggerire l'irritazione provocata nel monologante da questa «visita», irritazione alla quale risulta funzionale pure l'alternanza di frasi all'imperativo ed interrogazioni retoriche. Ma benché l'impressione che il poeta suscita nel lettore sia quella di uno sfogo irrefrenabile, in realtà ciascuno di questi epiteti appare il frutto di una scelta meditata: se «busy» (il sole non si ferma mai nella visione geocentrica qui fatta propria da Donne) designa l'astro come un faccendiere impiccione, «unruly» lo accusa di essere uno «screanzato», «old» (esso esiste sin dalla Creazione) ne contrappone la senilità alla giovinezza degli amanti, e «fool» ne contesta l'identificazione con la sapienza (tradizionalmente simbolizzata dalla luce), contrapponendo implicitamente ad essa le conoscenze «esoteriche» donate dall'amore. A partire dal v. 5, poi, rincarando la dose, il poeta lo prospetta come una sorta di acido («saucy») brontolone, associandolo ora ad un maestro di scuola o di bottega cui spetta il compito di spronare scolaretti in ritardo o immusoniti apprendisti, e definendolo sprezzantemente «wretch».

Il chiamare in causa esseri dotati di conoscenze elementari o imperfette fa riaffiorare qui, implicitamente, il motivo, già presente in «The Good Morrow», dell'eros come condizione epistemologica privilegiata: gli amanti, proprio perché in possesso della «luce» ricevuta dall'amore, non hanno alcun bisogno del sole, che dunque deve rivolgersi a chi deve ancora crescere, apprendere, darsi da fare («late schoolboys and sour prentices», v. 6).

Ma l'opposizione ignoranza / sapienza è correlata, nella prima strofa, ad un'altra più importante, quella tra attività ed ozio: si noti infatti che già il primo aggettivo riferito al sole, «busy», associa quest'ultimo al *fare*: non solo in virtù dell'attività che egli svolge, ma anche a quelle che mette in moto in altri esseri disposti (sia pur svogliatamente) a lasciarsi comandare da lui; e non da lui soltanto: scolaretti ed apprendisti, *soggetti al volere* dei rispettivi maestri, corti-



giani *servi del potere*, che al sorgere del sole devono esser pronti per la caccia del re (v. 7), «country ants» («country» assume di nuovo un valore spregiativo) *serve dell'utile*. Solo gli amanti, sottratti alle futili attività in cui tutti gli altri esseri viventi sono impegnati, sono invece *liberi*, e non lo sono soltanto dagli obblighi del *fare*, bensì anche dalla tirannia spietata del *tempo* a cui tutti si piegano, a cominciare dal sole, schiavo delle «leggi» — lo scorrere del giorno e della notte, delle stagioni, degli anni — che egli stesso scandisce: leggi che non esistono invece per gli amanti, i quali, *immutabili* («all alke», v. 9) sono sottratti al tempo, e dunque al divenire, in accordo al concetto platonico che vede l'amore come condizione più vicina all'Essere, all'Idea. E se l'amore, come l'Essere, è Uno, il tempo invece, diviso in anni, mesi, giorni, è un insieme di «rags» privi di valore.

La seconda strofa. Si attenua qui la nota beffardamente ironica, mentre emerge un motivo nuovo, quello della «sfida» al sole: il poeta si proclama superiore all'astro (ora trasformato quasi in un rivale), facendo prima rilevare, con una tipica «agudeza», barocca che basterebbe un battito di ciglia per sconfiggerlo, cosa che egli, con spagnolesca galanteria, dichiara di non voler fare per non perdere di vista neppure per un momento l'amata.

A questo punto si produce un ricorso all'iperbole che si accompagna, a livello spaziale, al consueto passaggio dondano dal microcosmo al macrocosmo: dopo aver proclamato che sono gli occhi di lei il vero sole dal quale l'astro, qualora si fermasse a contemplarli, rischierebbe di restar abbagliato, il poeta, a metà esatta della lirica (v. 15), lancia a quest'ultimo una nuova sfida, dichiarandosi sicuro che esso domani, dopo aver percorso tutto il proprio giro intorno alla terra (i presupposti astronomici da cui egli muove sono ancora quelli tolemaici), constaterà che tanto le spezie e i profumi delle Indie orientali, quanto i tesori custoditi nelle miniere di quelle occidentali (cioè nell'America), non si trovano più nel luogo d'origine, essendo tutti racchiusi nella

donna amata, mentre nel poeta stesso può veder compendati tutti i regnanti della terra che ha scorto ieri compiendo lo stesso giro. Ci troviamo qui di fronte, come si è detto, ad una galanteria complimentosa ed iperbolica di tipo continentale (ma in Inghilterra se ne era avuto un campionario ricchissimo già nell'*Arcadia* di Sidney), tuttavia l'esattezza «scientifica» nella formulazione del concetto è tipicamente domniana.

La terza strofa. Alle interrogazioni retoriche, dirette o indirette, si sostituiscono ora affermazioni esplicite e perentorie: riprendendo e variando la metafora introdotta negli ultimi versi della strofa precedente, il poeta precisa la natura del rapporto esistente tra lui e la donna amata in termini di complementarità ma anche di una gerarchia di potere: se in lei si compendiano tutti gli stati ed in lui tutti i re, ella costituisce il «territorio» sul quale egli impone la propria legge.

In un'ulteriore espansione dell'iperbole e in un modo che è ancora tipico di Donne, dalla sfera cosmica il poeta passa a quella ontologica e lo fa, come sempre in questi casi, in termini platonici: i «princes» (v. 23) sono solo «brutte copie» degli amanti e gli onori loro tributati nient'altro che «mimic» (v. 24), termine che porta con sé la modulazione dell'opposizione sembrare / essere in quella falso / vero, opposizione poi esplicitata dall'affermazione che ogni loro ricchezza non è altro che «alchemy» (v. 24), contraffazione priva di valore.

In un altro passaggio funzionale al crescendo costruito da Donne, la sfera terrestre lascia, negli ultimi sei versi, il posto a quella astrale. Il poeta prende in esame la tradizionale associazione del sole con la felicità, non per negarla, in questo caso, ma per limitarla. Preciso come sempre, specifica che il sole è «half as happy as we, / In that [cioè «in whom»] the world's contracted thus» (vv. 25-6), tenendo evidentemente conto del fatto che l'astro può illuminare solo metà della terra, mentre gli amanti, insieme, formano un mondo che è interamente illuminato dall'amore.



Gli ultimi quattro versi (dove Donne chiama nuovamente in causa una visione geocentrica dell'universo che ha qui però una sua precisa ragion d'essere poetica) ripropongono il motivo iniziale della «tarda età» del sole, ma per capovolggerlo, ossia per invitare ironicamente il vecchio astro a «riposarsi»: visto che il suo compito è illuminare il mondo, allora si fermi ad illuminare e riscaldare quello che è l'unico mondo veramente esistente e insieme il centro dell'universo: il letto degli amanti.

### 2.3. «The Dream».

In questo componimento, meno «teatrale» dei precedenti, sono assenti tanto la nota ironica e demistificante (col relativo accompagnamento di linguaggio «basso», impoetico), quanto l'elemento della «sorpresa» altrove introdotto da invenzioni metaforiche audaci e inaspettate. Nonostante ciò esso rappresenta uno dei momenti più alti ed intensi della poesia d'amore di Donne, che riesce qui ad incanalare nell'alveo di una lucidissima, sottile, serrata argomentazione logica uno straordinario abbandono lirico, un inebriato trasporto emotivo che forse non ha eguali nella sua poesia d'amore.

La forma. Come «The Sun Rising», la lirica è composta di tre strofe di dieci versi ciascuna, e presenta anch'essa uno schema metrico caratterizzato da una notevole varietà nella misura dei versi (due tetrapodie, una dipodia e due pentapodie intramezzate da una dipodia, e poi due pentapodie finali), cui fa però riscontro un ricorso insolitamente regolare al ritmo giambico. Va sottolineato che tale regolarità, in contrasto con l'alternanza del ritmo giambico con quello trocaico delle due poesie precedenti, si accorda alla relativa uniformità di tono che assume qui il discorso, e ad essa risulterà funzionale pure lo schema delle rime (ABBACCDEE), che sono per lo più bacciate.

L'argomento e lo sviluppo tematico. La scena è ancora una volta costituita dalla stanza in cui si trovano gli amanti,

mai come qui, forse, sublimata, trasfigurata, trasposta in una sfera quasi mistica, sebbene non manchino nella poesia gli accenni all'intimità fisica tra loro: lo stesso sviluppo del componimento, anzi, implica la consumazione di un amplesso.

La situazione da cui prende spunto il poeta è un sogno nel quale ha immaginato di essere con l'amata, che egli, risvegliandosi, trova accanto a sé, così che la realtà diviene prolungamento e intensificazione del sogno stesso (prima strofa), per trasfigurarsi poi quasi in una visione mistica nella quale ella gli appare come angelo (seconda strofa), e lasciare infine il posto al vero risveglio, all'amarezza provocata dalla partenza di lei, cui egli cerca consolazione nel pensiero che l'assenza, acцуendo il desiderio, renderà ancora più caldo e vivo il prossimo incontro (terza strofa).

La prima strofa. Sebbene l'argomentazione svolta qui riveli, nella sua sottigliezza fin capziosa, la familiarità del poeta con la scolastica, i presupposti da cui muove, come mostrano i versi iniziali, sono ancora una volta di tipo platonico o neoplatonico: il sogno è simulacro della realtà, e perciò è inganno e illusione, ma quello che il poeta stava facendo costituiva un'eccezione alla regola in quanto l'amata costituisce l'essere, la verità, e dunque l'argomento di un discorso conforme al vero («a theme [...] for reason») e non di un'ingannevole «fantasy» (vv. 3-4). Per tale motivo il sogno era preferibile a qualsiasi esperienza reale che non fosse proprio quella che si è verificata, ossia il risvegliarsi con lei accanto, che ha poi voluto dire continuare il sogno stesso (v. 6).

Il concetto viene poi esplicitato nei vv. 7-8, attraverso la doppia opposizione «dreams» / «truths», «fable» / «history», ed è interessante notare come Donne qui, in un modo abbastanza inconsueto, abbia affidato la propria argomentazione a concetti astratti, utilizzandoli anche a livello metaforico («fable», «history»). Quasi per compensare questa inconuenza rarefazione concettuale del discorso, le esorta-



la ben altra capacità, rispetto al Guarini, di sfruttare le potenzialità di questa immagine: non solo quelle concettuali, ma anche, attraverso l'«umanizzazione» di essa, quelle drammatiche.

Si comincia, nella settima strofa, dall'individuare nel compasso la figura della dualità-unità dei due «personaggi», per poi stabilire le rispettive identità delle due aste: come nel Guarini, la donna rappresenta quella fissa e l'uomo (proprio in quanto sta per mettersi in viaggio) quella mobile. Ma già negli ultimi due versi della quartina il rapporto esistente fra le due aste viene esplorato in modo più sottile e approfondito attraverso l'individuazione di un'interazione tra di esse, anzi di un moto solidale che il poeta assume come «dimostrazione» dell'unità fatale, indissolubile esistente tra lui e l'amata. Qui, tuttavia, egli comincia anche a suggerire il legame emotivo che li unisce e quindi a preparare la drammatizzazione del concetto presentata nell'ultima strofa, drammatizzazione poeticissima, eppure rigorosamente logica, suggerita dal fatto che quanto più ampio è il cerchio, tanto più l'asta fissa deve inclinarsi verso l'altra. Il fatto che questo ampliarsi del cerchio sia descritto in termini di «vagar lontano» conferisce al successivo «lean» (v. 31) una forte connotazione affettiva, suggerendo l'ansia e l'affanno della donna in un modo che viene poi esplicitato dal verbo «hearkens after» («cerca notizie»), mentre «grows erect» (v. 32) esprime il risollevarsi con sollievo di lei al ritorno dell'uomo.

Sebbene nella strofa successiva il poeta dapprima riporti l'attenzione su se stesso per rappresentarsi, durante la lontananza, in posizione simmetrica rispetto alla donna (se lei si protende verso l'esterno, lui, di converso, s'inclina verso l'interno), in realtà al centro del discorso (così come del cerchio designato dal compasso) resta lei, oggetto di quella celebrazione che nelle poesie precedenti veniva tributata all'eros. Proprio la necessità del poeta di orbitare costantemente, fatalmente intorno a questo «punto fisso», rende la donna oggetto di un elogio conclusivo basato su un nuovo

concetto sottile ed esatto; affermando che è la «fermezza» di lei a rendere «just» (v. 35) il cerchio da lui descritto, egli traspone sul piano morale (la propria virtù è il risultato della costanza e fedeltà di lei) un fatto materialmente incontrovertibile: il cerchio risulta perfetto soltanto se l'asta fissa non si sposta.

### 3. I sonetti sacri.

#### 3.1. «Batter My Heart».

La poesia religiosa di Donne è stata in genere giudicata inferiore a quella amorosa, più ancora che per un'effettiva inferiorità artistica, per una relativa maggiore convenzionalità di linguaggio. Relativa, appunto, come dimostra questo sonetto, con le sue audaci implicazioni sessuali che nella seconda parte minacciano addirittura di profanare l'intenzione edificante del poeta, e con un'apparentemente «scandalosa» contraddittorietà fra il tema — l'effetto santificante dell'amore divino — e il suo veicolo metaforico, costituito da immagini di *violenza bellica* prima e di *violenza sessuale* poi.

**La forma.** In queste poesie sacre Donne, rinunciando al gusto dell'invenzione metrico-strofica tipico delle poesie d'amore, adotta la forma tipica del sonetto elisabettiano, formato di tre strofe di quattro versi e di un distico, ma ne varia in diversa misura lo schema delle rime: nella fattispecie, anziché ABAB CDCD EFEF GC, abbiamo ABBA ABBA (come nel sonetto di tipo italiano) CDCD EE.

**Lo sviluppo tematico.** Il tema della violenza divina si presenta già nell'inizio della lirica, con quel crudo imperativo, «Batter my heart» — reso aspro anche nel suono dalla combinazione consonantica r / t — che evoca immediatamente l'esplicitarsi di una rovinosa forza distruttrice sul muro di una fortezza. La metafora è ispirata probabilmente da un famoso versetto di Ezechiele che, come si vedrà, sta anche alla base della poesia di Herbert «The Altar»: «A heart also



will I give you [...] and I will take away the *stony heart* out of your flesh and give you an heart of flesh» (xxxvi, 26).

Appunto perché il cuore del poeta è *di pietra*, la resistenza da esso opposta all'amore divino che cerca di salvarlo lo configura come un bastione; e poiché Dio non può penetrarvi con la dolcezza, deve farlo con la forza; deve assediare la «cittadella» del cuore e — tipico paradosso metafisico — abbatterla per riedificarla.

Ecco dunque che la metafora militaresca, lungi dall'essere dissacrante o arbitraria, si rivela la più funzionale possibile alle intenzioni del poeta, il quale la espone nella prima quartina e poi la varia nella seconda in modo da preparare il passaggio alla contigua metafora sessuale sviluppata nella terza.

Impetuoso nell'incipit, che con la sua immediatezza ricorda quella di un *song* — pur distaccandosene nel piglio rudemente drammatico — il sonetto si fa subito dopo più concettoso e costruito. L'appellativo «three-person 'd God» che in una lirica così profondamente pervasa dal sentimento della paradossalità insita nell'esperienza mistica si direbbe appunto inteso ad evidenziare il paradosso dell'identità una e trina di Dio, svolge anche una funzione di «sostegno» alle due serie di azioni parallele elencate rispettivamente nei vv. 2 e 4 (dove i «comandi» impartiti dal poeta al Signore introducono essi stessi un elemento di paradossalità), designate da *tre* verbi nello svolgersi e da *uno* nell'esito:

v. 2: Knock, breathe, shine, and seek to mend;  
v. 4: Break, blow, burr, and make me new.

Ciascuna delle azioni indicate al v. intensifica quella corrispondente del v. 2, o meglio la trasforma in azione violenta. Così al «bussare» della prima sequenza verbale fa riscontro l'«abbattere» nella seconda, all'«alitare» un tempestoso «soffiare», al «brillare» della luce l'«ardere» devastatore del fuoco. Le azioni della seconda sequenza designano dunque un'attività, ancor più che violenta, distruttiva, il che spiega poi la successiva invocazione «make me new»: una volta constatato che l'amore di Dio non riesce a migliorarlo, il poeta non può se non chiedere di essere distrutto

(un concetto forse già adombrato nell'analogia fonica tra «batter» e «better»), questa essendo la condizione per essere rinnovato interamente; una condizione paradossale, cui fa pure riferimento l'annunciato «That I may rise, and stand, o'erthrow me, and bend / Your force» (vv. 3-4).

La seconda quartina elabora ingegnosamente la metafora militaresca per dare espressione alle ambivalenze del poeta: se il suo cuore oppone un «muro» all'amore di Dio, tuttavia egli riconosce che di questa «città» attualmente «usurpata» Dio stesso è il legittimo signore, e quindi nell'atto in cui lo respinge si sforza anche di farlo entrare («labour to admit you», v. 6); invano, perché il «vicere» di Dio, la ragione — qui intesa come capacità di discernere il bene dal male, il vero dal falso — è «ridotta in cattività», e perciò è divenuta essa stessa «untrue» (v. 8, cioè «non veritiera», «*infedele*»).

A questo punto il poeta ha ormai evidentemente preparato il terreno per il passaggio dalla metafora militaresca a quella amorosa: egli ama il suo «signore», ma si trova unito all'odiato «usurpatore» («Dearly I love you [...] but I am bethroted to your enemy», vv. 9-10): una situazione nella cui paradossalità viene a trovarsi coinvolto Dio stesso, costretto ad assumere il ruolo di «seduttore» che deve «divorziare» l'anima da Satana, rapirla e «farla schiava» («enthrall», v. 13), «violentarla» (tale appunto il senso di «ravishe» (v. 14), oltre a quella di «mandare in estasi», anch'esso qui pertinente), per consentirle di tornare «casta».

### 3.2. «Death».

Il carattere profondamente paradossale di «Batter my Heart» ricompare in un altro splendido sonetto sacro, il X<sup>5</sup>, che si presenta come sfida verbale alla morte, muta interlocutrice del poeta in una situazione la cui alta teatralità contribuisce in modo determinante all'effetto prodotto dal componimento.

<sup>5</sup> Lo schema delle rime, uguale in tutte tre le quartine, si presenta qui lievemente diverso rispetto al sonetto precedente: ABBA ABBA CDDC EEJ.