

## William Shakespeare in BUR

Le allegre comari di Windsor

Anleto

Antonio e Cleopatra

La bisbetica domata

Come vi piace

Commedie romantiche

Coriolano

Cymbeline

La dodicesima notte

Doppia falsità

Enrico IV (Parte I-II)

Enrico V

Giulio Cesare

Macbeth

Il mercante di Venezia

Misura per misura

Molto strepito per nulla

Otello

Re Lear

Riccardo II

Riccardo III

Romeo e Giulietta

Sogno di una notte di mezza estate

La tempesta

Tito Andronico

Tragedie

Tutto è bene quel che finisce bene

William Shakespeare

SONETTI

A cura di Alessandro Serpieri

Testo inglese a fronte

BUR  
Tizoli  
classici

Proprietà letteraria riservata  
© 1991, 1995 R.G.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano

© 1998 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-17070-3

Titolo originale dell'opera:  
*Sonnets*

Prima edizione BUR 1995  
Undicesima edizione BUR Classici novembre 2013

Per conoscere il mondo BUR visita il sito [www.bur.eu](http://www.bur.eu)

## INTRODUZIONE

Nel 1609 Londra era stata assalita dalla peste, come era già avvenuto due volte nei venti anni precedenti, nel 1593-94 e nel 1603. Quando si spargeva la terribile epidemia, i teatri venivano chiusi per evitare un ancor più drammatico contagio tra la folla che accorreva al *Globe* e agli altri teatri a cielo aperto. Stavolta restò chiuso anche il teatro al coperto di *Blackfriars*, una grande sala in un monastero abbandonato, che la più prestigiosa compagnia del tempo, quella dei King's Men, già denominata fino alla morte di Elisabetta nel 1603 come compagnia dei Lord Chamberlain's Men, aveva da poco affittato, nell'agosto del 1608, per i suoi spettacoli invernali. Shakespeare era azionista di quella compagnia, di cui possedeva una quota del dieci per cento, e con tutta probabilità vi fungeva anche da regista (per usare un termine moderno), provvedendo alla messinscena delle sue opere, e forse anche di quelle di altri autori. In quella compagnia, inoltre, egli stesso occasionalmente recitava, come attore non di grande spicco (la stella era, e rimase sempre, Richard Burbage, che impersonò Riccardo III, Amleto, Lear, Otello ecc.). Ma, soprattutto, egli ne era il drammaturgo fisso, il cosiddetto "ordinary poet".

Negli ultimi quindici anni aveva scritto in media, per la sua compagnia, due opere all'anno, passando dai drammi storici

alle commedie e alle tragedie. Aveva conosciuto tutte le forme del successo: da quello, in buona parte popolare, riscosso negli anni Novanta al *Theatre* e al *Curtain*, e poi, a partire dal 1599, al glorioso *Globe*, a quello di corte, come documentano le molte rappresentazioni allestite per la regina Elisabetta, nonché quelle, ancor più numerose, offerte al nuovo monarca Giacomo I, il figlio di Maria Stuart, il quale, poco dopo il suo insediamento sul trono d'Inghilterra, concesse alla compagnia del Lord Chamberlain's Men il suo appoggio e il suo stesso nome (per cui la compagnia si chiamò da allora in poi compagnia dei King's Men).

Ormai Shakespeare stava avviandosi verso la fine della sua straordinaria carriera. Negli ultimissimi tempi aveva cambiato registro drammaturgico. Terminata la breve e intensa stagione tragica dell'inizio di secolo (da *Amleto* a *Otello*, da *Re Lear* a *Macbeth*), concluso il ciclo dei drammi romani con *Antonio e Cleopatra* e *Coriolano*, esaurita la vena satirica e amara di *Troilo e Cressida*, *Misura per misura* e *Timone di Atene*, era impegnato nella fase finale della sua creatività drammaturgica. Che è quella dei *romances*, drammi romanzeschi di ispirazione fantastica, leggendaria, fiabesca, simbolica, dove avviene sempre - per un qualche errore, un qualche eccesso di passione, o per un sottile inganno del destino - una separazione, potenzialmente tragica, tra i personaggi, e un conseguente vagare o sperdersi di uno o più di essi, finché non si verifica il ritrovamento, l'agnizione, e quindi il perdono e la gioia della vita che si rinnova.

In quel capo 1609, è possibile che Shakespeare si fosse ritirato temporaneamente a Stratford, nella casa denominata New Place che aveva potuto comprarsi con i proventi della sua professione già nel 1597: la casa più grande della sua cittadina natale, riscaldata da non meno di dieci camini e

completata da due granai, due giardini e due frutteti. Come sempre, l'aspettavano per le brevi visite che egli vi faceva ogni anno, la moglie Anne e la figlia Judith (il cui fratello gemello Hamnet era morto nel 1596, portando via con sé la discendenza degli Shakespeare), nonché l'altra figlia, la maggiore, Susanna, che due anni prima aveva sposato il medico John Hall ed era andata a vivere in una casa vicina a New Place.

Ma sono solo congetture. Quel che è certo è che in quel 1609 veniva pubblicato il *Perricle*, il primo dei drammi romanzeschi, che Shakespeare aveva scritto nel 1607 o all'inizio del 1608 e che era appena stato rappresentato con grande successo al *Globe*. Uscì in una redazione molto scadente e corrotta per iniziativa dell'editore Henry Gosson, che verosimilmente si era procurato il testo con un'operazione piratesca di trascrizione del dramma da parte di uno o più stenografi appositamente assoldati. Sebbene in tale pessimo stato, l'opera vendette così bene che l'editore provvide a una ristampa nel corso dello stesso anno. È probabile che Shakespeare non si risentisse più che tanto per tale furto. Ci era abituato. Cattive pubblicazioni, in formato in-quarto, dei suoi drammi avevano circolato impunemente fin dall'inizio della sua carriera. Egli non si curava di dare alle stampe le sue opere drammatiche di propria iniziativa e sotto la propria responsabilità. Se mai, ci pensava la sua compagnia a promuovere la stampa di edizioni corrette. Nel caso del *Perricle*, nessuno si mosse; e quel dramma ci resta soltanto in quella prima e unica redazione a dir poco approssimativa, visto che i suoi due vecchi amici attori, Heminges e Condell, non ne inclusero una migliore nell'infoglio di tutte le opere shakespeariane che essi curarono dopo la morte dello scrittore.

Un altro fatto, ben più grave, era intervenuto, in quel

1609, a turbare verosimilmente le acque. Thomas Thorpe, un editore abbastanza noto e piuttosto colto, che aveva al suo attivo la pubblicazione di drammi importanti, in particolare di Ben Jonson e di Chapman, aveva dato alle stampe (probabilmente, nel mese di giugno) i *Sonetti* di Shakespeare, mettendo in tutta evidenza nel frontespizio che essi non erano mai stati pubblicati prima: «Never before Imprinted». Tale sottolineatura sembra indicare chiaramente che doveva esserci una grande attesa per l'apparizione a stampa delle liriche di un uomo ormai famoso. O almeno Thorpe riteneva che questa attesa ci fosse, anche se la moda del sonetto, diffusasi prepotentemente negli anni Novanta con la pubblicazione di moltissimi canzonieri, venuti a seguito della fortuna della *Astrophil and Stella* (1591) di Sir Philip Sidney, era tramontata già al giro del secolo.

Thorpe confidava sia nella fama di Shakespeare, sia nella ripetizione del travolgente successo che avevano incontrato i due poetetti di ispirazione ovidiana, *Venere e Adone* (1593) e *Lo stupro di Lucretia* (1594), che il drammaturgo, allora giovane, aveva pubblicato e curato di persona, dedicandoli entrambi al conte di Southampton. Il primo ebbe subito molte ristampe, fino a contarne ben sedici entro il 1640, e il secondo, pur con minor fortuna, conobbe sette riedizioni, sempre entro il 1640. Perché non avrebbe dovuto vendere altrettanto un canzoniere in cui il grande poeta drammatico si presentava come poeta lirico, aprendo con ogni verosimiglianza la sua stessa mente? E non erano già noti, ma solo ad alcuni privilegiati, quei sonetti di cui nell'ormai lontano 1598 Francis Meres aveva parlato, nel libro *Palladis Tamia: Wits' Treasury*, definendoli «his sugared Sonnets among his private friends» («i suoi sonetti dolci come lo zucchero circolanti tra i suoi intimi amici»)? E il pubblico più ampio non ne aveva già avuto

un anticipo, sia pure soltanto nel numero di due, nel volume *The Passionate Pilgrim* apparso nel 1599 e attribuito a Shakespeare?

Quel volumetto, pubblicato da William Jaggard, comprendeva venti poesie, di cui due sono i sonetti sopra citati e tre sono brani estratti da *Pene d'amor perdute*, ma il resto non è di mano di Shakespeare. Il poeta dovette risentirsi di quella operazione scorretta, che faceva passare sotto il suo nome una quindicina di poesie altrui. Ce lo indica la testimonianza di Thomas Heywood (altro poeta e drammaturgo dell'epoca), che si era adombrato, a sua volta, per il fatto che nove sue poesie erano state aggiunte alla riedizione del 1612 di quel volumetto, sempre attribuito a Shakespeare. Egli infatti protestò duramente, in una epistola inclusa nel suo *Apology for Actors*, anch'esso del 1612, contro il «danno manifesto» che gli era stato arrecato dalla pubblicazione di sue poesie «sotto il nome di un altro», cosa che avrebbe potuto far credere alla gente che egli le avesse rubate a Shakespeare; e quindi aggiunse: «Ma, come devo riconoscere che i miei versi non sono degni del patrocinio di colui sotto il cui nome egli li ha pubblicati, così so che l'autore è molto offeso con Master Jaggard che, senza fargli sapere nulla, s'è azzardato a farsi forza del suo nome». La protesta di Heywood ebbe effetto, visto che il frontespizio dell'edizione del *Passionate Pilgrim* del 1612 fu rimpiazzato da un altro che non menzionava più, finalmente, il nome di Shakespeare come unico autore. Quest'ultimo, forse, si era risentito anche del fatto che due dei suoi sonetti "privati" — e in particolare il 144, in cui il poeta cantava i suoi "due amori", diversi e contrapposti, quello, confortante e sublimato, per il "man right fair", e quello, disperante e carnale, per la "woman coloured ill" — fossero stati sottratti al loro circuito segreto ed esposti al grande pubblico.

Comunque Shakespeare non aveva protestato ufficialmente. Perlomeno, non ce ne resta documentazione. Il gentile, arguto, cordiale ma riservato, generoso ma schivo Shakespeare (è questo il ritratto umano che si ricava dalle poche testimonianze certe) doveva rifuggire da aperte prese di posizione sui destini, spesso infelici, delle sue opere. Si era curato personalmente solo dei due giovanili poemetti ovidiani. In seguito lasciò fare agli altri. Anche quando facevano male.

E male certamente fece soprattutto Thomas Thorpe, procurandosi in qualche modo quei sonetti che Shakespeare aveva scritto in anni probabilmente ormai lontani, facendoli circolare soltanto, come ci ha reso noto Francis Meres, tra «i suoi più intimi amici». Verosimilmente Thorpe pensò di testa sua a tutto. Anche a dedicare quell'opera presumibilmente a chi, in passato, ne era stato il principale ispiratore. Si tratta della dedica più enigmatica di tutta la letteratura inglese:

TO THE ONLIE BEGETTER OF  
THESE INSUNG. SONNETS.  
(Mr) W. H. ALL. HAPPINESSE.  
AND THAT ETERNITTE.  
PROMISED.  
BY,  
OUR EVER-LIVING. POET.  
WISHETH.  
THE WEL-WISHING.  
ADVENTURER. IN.  
SETTING.  
FORTH.  
T. T.

Trenta parole, scandite dalla ossessiva intrusione del punto fermo, che hanno suscitato nei secoli una vera e propria va-

langa di interpretazioni e supposizioni. Leggendole secondo le valenze semantiche più probabili, si possono tradurre così: «All'unico ispiratore di questi sonetti che qui seguono, Mr. W. H., ogni felicità e quella eternità promessa dal nostro immortale poeta augura colui che con buon augurio si avventura nel pubblicare». Ma *begetter*, secondo alcuni, anziché "ispiratore", potrebbe significare "procacciatore", indicando allora la persona che avrebbe materialmente trasmesso il canzoniere a Thomas Thorpe. La prima interpretazione è molto più verosimile, ma, se si sceglie la seconda, cambia radicalmente il problema della identità del misterioso Mr. W. H., il vero crittogramma dell'intera dedica. Se egli è l'"ispiratore" dell'opera, le sue iniziali enigmatiche celano lo stesso *destinatio interno* di questi sonetti, o meglio dei primi 126, rivolti a un non altrimenti identificato "fair friend" (o "fair youth", secondo la dizione più corrente nella critica). Se, invece, lo si intende come colui che avrebbe procurato il manoscritto all'editore, la sua vera identità non ha poi grande importanza. Ma, in tal caso, perché Thorpe gli avrebbe augurato quella "eternità", e cioè quella fama immortale, che gli era già stata "promessa" dal poeta?

Le iniziali stanno comunque a indicare che l'identificazione di quella persona costituiva per l'editore un punto molto scottante. Ed egli era ben consapevole del rischio che si stava prendendo, visto che usava connotazioni metaforiche in perfetta chiave con la sua epoca di viaggi, di scoperte e di avventure: nell'augurare felicità ed eternità al suo misterioso dedicatario, egli augurava la buona sorte anche alla propria avventura, definendosi come un *adventurer* (colui che si avventura, ma anche colui che gioca d'azzardo, se non, addirittura, un "avventuriero") nel momento in cui "pubblica" l'opera e, figuratamente, "si mette in viaggio" (doppio significato di *setting forth*).

Ma che senso poteva avere una dedica così criptica? La dedica stessa, nonché l'augurio di immortalità che essa reca, doveva comportare, secondo la prassi comune dell'epoca, la notorietà del destinatario: un mecenate, un potente, cui si voleva fare cosa gradita. E secondo quello schema canonico erano state, appunto, concepite da Shakespeare le dediche dei suoi due poemetti al conte di Southampton. Qui, invece, proprio nel tender pubblica l'opera, l'editore, e non l'autore, chiama in causa crittograficamente colui che l'ha ispirata, ma non lo rende pubblico, se non a chi doveva già conoscerne l'identità. Indizio di prudenza, e causa di infinite speculazioni, perché l'enigma, si riflette quasi certamente sul destinatario interno dei primi 126 sonetti, e quindi sulla stessa datazione del canzoniere.

Non mi dilungherò su tutte le identificazioni proposte nei secoli dalla critica per il Mr. W. H. Mi limiterò a indicare i due più probabili candidati. Il primo è proprio quel conte di Southampton, a cui Shakespeare aveva dedicato i due poemetti del 1593 e 1594, e al quale fu legato da deferenze, e forse affettuosa, amicizia nella prima metà degli anni Novanta. Nato nel 1573, egli ottenne per successione il titolo nobiliare nel 1581, entrò a corte e si legò al conte di Essex, allora il favorito della regina. Era colto ed efebico: «nessun giovane lo sopravanza per cultura, benché sulle sue gote non fiorisca che una morbida peluria» — così, nel 1592, lo ritrae John Sanford nell'opera *Apollinis Et Musarum Eukrika Eidiylla*. E bello ed efebico ci appare anche nella miniatura che ne fece Nicholas Hilliard. Il suo nome era Henry Wriothesly. Se fu lui il personaggio al quale Thorpe dedicò i Sonetti, bisogna pensare a un'inversione delle iniziali in Mr. W. H. e quindi a un mascheramento ancor più accentratato della persona in causa. La stessa storia dei Sonetti, in tal caso, dovrebbe collocarsi tra il 1593

e il 1595-96, quando Southampton aveva tra i venti e i ventidue o ventitré anni, poiché il "fair friend" cantato dal poeta era certamente nella sua prima giovinezza.

L'altro autorevole candidato è William Herbert (dunque, W. H. senza bisogno di inversione delle iniziali), terzo conte di Pembroke, nato nel 1580, anch'egli bello, colto, «sensibile al fascino femminile, pur se alquanto restio all'idea di sposarsi», come ce lo descrive Schoenbaum nella sua documentatissima biografia di Shakespeare (1977). La sua irrequietezza sentimentale lo spinse, tra l'altro, a diventare l'amante di Mary Fitton, una delle damigelle d'onore della regina, e candidata da diversi critici come la persona che si cela sotto la «woman coloured ill», la donna bruna dei sonetti 127-152. Egli fu anche, come tanti nobili del tempo, un mecenate, e dovette avere un rapporto abbastanza stretto con il poeta, visto che Heminges e Condell dedicarono proprio a lui, e a suo fratello, l'in-folio del 1623, specificando, fra l'altro, che i due importanti personaggi avevano «seguito con tanto favore loro stessi e il loro autore finché fu in vita». Se si individua in Pembroke il Mr. W. H., per le ragioni già dette la composizione dell'opera andrebbe sposata a cavallo tra il Cinque e il Seicento.

In entrambi i casi, comunque, emerge un altro problema. Perché, contro ogni norma, Thorpe si sarebbe rivolto a un nobile con l'appellativo non nobiliare di Mr., che all'epoca stava per Master? Forse fu un altro stratagemma cautelativo da parte dell'avventuroso editore. Ma questo dubbio ha dato l'avvio a molti altri tentativi di identificazione più "bassa". Ricorderò solo l'ipotesi avanzata nel Settecento da Thomas Tyrwhitt e sviluppata poi con suggestiva ispirazione narrativa da Oscar Wilde nel racconto *Il ritratto di Mr. W. H.*, del 1889: l'enigmatico personaggio sarebbe stato un tale Willie Hughes (visto che in alcuni sonetti Shakespeare tanto insiste

su bisttici relativi a *Will e hoes* - possibile variante ortografica di Hughes - appare trascritto come *Hews*, con l'iniziale maiuscola e in corsivo al v. 7 del sonetto 20, quello in cui viene raffigurato l'androgino «Master-Mistress» della passione del poeta), forse un giovane attore della compagnia teatrale, delegato a ricoprire - com'era d'uso nel teatro elisabettiano - parti femminili. Ma di un tale attore non esiste traccia in nessuna documentazione del tempo. E, inoltre, il "fair friend" appare inequivocabilmente nel canzoniere come persona d'alto status sociale.

Il dedicatario di Thorpe, e il destinatario interno dell'opera, sembra dover rimanere per sempre nell'ombra della storia. Come aveva voluto, d'altronde, il poeta stesso - anche egli, e in maniera ben più complessa di quell'editore di pochi scrupoli, responsabile di una vistosa crittografia che interessa l'intero corpus del canzoniere. In tanti e tanti sonetti, quelli noti per il tema dell'immortalità, egli aveva celebrato infatti l'amico promettendogli una eterna fama, ma ostinatamente ne aveva celato il nome e aveva ommesso qualsiasi indizio per la sua possibile identificazione al di fuori della ristretta cerchia di amici che avevano avuto il privilegio di leggere almeno alcuni pezzi di quel canto. Paradossalmente, nel sonetto 81 egli arrivava a dire: «Your name from hence immortal life shall have» («Il tuo nome avrà da questa poesia vita immortale»); ma proprio quel nome era taciuto, e non veniva nemmeno sostituito da uno pseudonimo, com'era invece passato consueta per le destinatarie di tanti canzonieri (ad esempio, quello celebre di Sidney dove Stella era la denominazione sposata e simbolica della reale Penelope Devereux).

Nome, nomi - quello, pure, del cosiddetto "poeta rivale", e quello della donna bruna -, nonché le stesse vicende, verosimilmente autobiografiche, adombrate nel canzoniere, e

dunque sia i soggetti che i predicati risultano dissimulati, allusi, presupposti. Quindi non decifrabili, non ricomponibili in una "storia" dal chiaro andamento narrativo: e non certamente in una "storia" quale noi lettori moderni siamo abituati a pretendere, o a ricostruire malgrado le lacune, in quanto eredi di un genere (il romanzo) costruito proprio su storie consequenziali e in sé concluse.

La critica si è divisa da secoli tra chi non si è arreso di fronte all'allusività criptica del canzoniere e ha cercato anche il più dubbio riscontro biografico per ricostruirne, appunto, la "storia" segreta, e chi invece ha voluto vedere tutto - personaggi, situazioni, accenni di vicende - all'insegna della più o meno assoluta funzione letteraria. Torneremo a parlarne. Qui sarà sufficiente anticipare che sembra preferibile una posizione meno radicale dell'una o dell'altra opzione. Troppo nuova, anticonvenzionale, spericolata nei sentimenti e nell'articolazione profonda dei rapporti umani, è l'avventura di questo canzoniere, perché se ne possano rifiutare tutte le tracce di un coinvolgimento personale, e quindi biografico - anche se sarà sempre e comunque errato farne una "storia" a pieno titolo.

Il segreto dell'opera, come abbiamo visto fin qui, è anche *extratestuale*, che lo si voglia ammettere o no, fin dalla sua pubblicazione, quasi certamente non voluta da Shakespeare e forse a lui sgradita. L'in-quarto prodotto dal Thorpe riporta i sonetti numerati in numeri arabi, tranne il primo che non ha numero, e con un solo sbaglio di numerazione per quanto riguarda il 116, che è erroneamente segnato come il 119. Dopo il 126, a indicare che sta per iniziare un'altra sequenza, che è appunto quella rivolta alla cosiddetta *dark lady*, si ha un breve intervallo delimitato da due parentesi tonde. Il canzoniere porta in calce la parola FINIS, ma il volume non finisce

Il, perché alla pagina successiva segue il poemetto *A Lover's Complaint*, indicato anch'esso come di William Shakespeare. Complessivamente, il testo non mostra quella revisione attenta da parte dell'autore che si può invece inferire dalla stampa molto corretta dei due poemetti ovidiani di cui si è già parlato. Numerose le sviste, incongruenti certe soluzioni lessicali, dovute con tutta probabilità a una cattiva interpretazione del manoscritto, sciatta la punteggiatura, anche tenendo conto della fluidità interpunitiva elisabettiana. La più vistosa distrazione riguarda il sonetto 146, che riporta all'inizio del v. 2 le ultime tre parole del v. 1, cancellando le probabili due parole originali. Sono tutti segni della non partecipazione dell'autore a quell'avventura editoriale, non partecipazione segnalata d'altronde già dal titolo così generico, e anomalo, dell'opera: *Sonetti*, e nient'altro.

Ma l'anomalia non sta solo nel titolo, nella dedica e negli errori di stampa, in quanto investe anche la fortuna dell'opera alla sua prima uscita. A differenza dei due poemetti ovidiani, e perfino del *Passionate Pilgrim* (di fatto, come si è detto, una miscellanea di vari poeti, e di scarso peso), il volume non ebbe alcuna ristampa. E di quell'edizione del 1609 non ci sono pervenute che tredici copie. Solo nel 1640 un certo John Benson doveva ripubblicare i Sonetti, ma in una redazione pesantemente rimanipolata, in cui erano stati soppressi otto sonetti, con tutta verosimiglianza ritenuti compromettenti, era stato cambiato l'ordine sequenziale, erano stati inventati titoli per vari sonetti e per varie sezioni arbitrariamente raggruppate, e, soprattutto, erano stati cambiati nomi e pronomi, cosicché il "fair friend" era tornato, di forza, a essere la canonica amata di tutti i canzonieri. Nell'*Epistola al lettore*, Benson aggiungeva falso a falso: sosteneva che «quelle poesie di dolce ispirazione» appartivano secondo «quella purezza

che l'autore stesso aveva loro garantito» («appear of the same purity, the Authour himselfe then living avouched») e che non erano state pubblicate personalmente dall'autore perché erano nate poco tempo prima della sua morte («by reason of their Infancie in his death»); e quindi voleva dare a intendere che l'opera fosse rimasta inedita fino al momento del suo intervento riparatore, che le avrebbe finalmente dato «la dovuta sistemazione di adeguata gloria insieme al resto delle opere immortali» di «Master William Shakespeare». La "purezza" ("purity") che egli assicurava non era certo di carattere filologico, ma poteva riferirsi piuttosto, secondo un'obliqua dissimulazione, a quel lavoro di *purificazione* da ogni traccia di possibile omosessualità che egli stesso aveva compiuto con i suoi interventi sul genere grammaticale e con il conseguente cambiamento di sesso del giovane dei primi centoventisei sonetti.

Intorno al tema della omosessualità bisogna ora soffermarsi un momento. Su quel punto, verosimilmente, poteva nascere lo scandalo — quello scandalo che ha accompagnato poi il canzoniere per tutta la sua storia, con punte di particolare indignazione nell'Ottocento e nel primo Novecento. Il "fair friend" è un giovane efebico, con tutta probabilità aristocratico, che nei primi diciassette sonetti il poeta invita a sposarsi, affinché possa perpetuare nella propria discendenza la sua immagine perfetta, e che poi egli prende direttamente a cantare e celebrare, mostrando di nutrire per lui — figura androgina (sonetto 20), paradigma e archetipo neoplatonico della natura umana al suo massimo fulgore (sonetti 53 e 106) — un affetto che è sovente espresso con la parola *love* (non necessariamente "amore", nell'uso del tempo, ma anche amicizia privilegiata, esclusiva, sublimata). Secondo la tradizione platonica rinascimentale, dal Ficino al Bembo e al Castiglione, im-

portata in Inghilterra, nel Cinquecento, da scrittori come John Colet e Thomas Eliot, l'amicizia maschile è paradigma di virtù e di conoscenza, e così si presenta, ad esempio, nell'*Epiphany* di Lyly o nell'*Arcadia* di Sidney. Fioriva in quell'epoca tutta una letteratura dell'amicizia, in cui spesso venivano paragonati l'amore eterosessuale e l'affetto tra uomini, nobili soprattutto nell'animo, e volti all'*amor razionale*. Nel suo saggio «Sull'amicizia», anche Montaigne, uno degli autori più cari a Shakespeare, insisteva su questo punto, considerando l'amore per la donna di più basso rango, forte e irripetibile certamente, ma duro, incostante, acceso come «il fuoco di una febbre» (e come febbre, forse non a caso, Shakespeare qualifica il suo amore per la *dark lady* nel sonetto 147), in confronto con l'affetto, più spirituale, ma non per questo meno acceso e vincolante, che anima l'amicizia maschile. Quell'affetto Montaigne l'aveva provato soprattutto per Étienne de La Boétie, definendolo una «*vis* inesplicabile e fatale, mediatrice della nostra intesa», una unione irrazionale e assoluta: «si tratta di non so quale quintessenza di sintesi, che, impadronitasi di ogni mia volontà, la tuffò e perse nella volontà sua; e impadronitasi di ogni sua volontà, la tuffò e perse nella mia, con slancio ugualmente fervido. Ho detto "perse" perché nulla, in verità, apparteneva più ad alcuno: nulla fu più mio, e nulla fu più suo». Di questo stesso tipo è anche l'affetto (*love*) che il poeta del canzoniere nutre per l'amico, una unità di intenti che solo dolorosamente può sottoporsi alla logica mondana della separazione o della stessa distinzione in individualità singole (si vedano per esempio i sonetti 36 o 39), una "quintessenza di sintesi", in contrasto — come nella letteratura dell'amicizia — con l'amore passionale per la donna bruna, segnato da tumulti febbrili, licenziosità, iussuria, e talvolta vergogna.

Con tutto ciò, non può essere sottaciuto il carattere del tutto particolare, anche in tale contesto, dell'affetto che il poeta manifesta per il "fair friend": figura talvolta lontana, iperuranica, come l'archetipo platonico, altre volte vicinissima, in un alternarsi di sublimati purezze, angustianti gelosie, assenze dolorose, e abbandoni, rivalse e rappacificazioni. In tale intrico, che a suo modo forma una "storia", interviene a un certo punto la stessa *dark lady*, la donna del poeta, che seduce il giovane e glielo sottrae. Il giovane, dal canto suo, è tutt'altro che vittima remissiva di personalità più forti della sua. Spesso va per la sua strada, con altre donne e altri amici. E il poeta stesso, si riconosce responsabile di una analogia infedeltà, nei sonetti 109-120. L'intera vicenda, pertanto, non può andare esente da possibili implicazioni omosessuali, anche se comunque sembra trattarsi di un omocerotismo non effettivo ma ideale e spirituale (come dichiara, già all'inizio, il sonetto 20). Ed è lo stesso erotismo, segreto e ambiguo, che si può riscontrare nel rapporto tra Antonio e Bassanio nel *Mercante di Venezia*, o tra Antonio e Sebastiano nella *Dodicesima notte* o, anche, tra Amleto e Orazio. Lo stesso erotismo che vibra, pur con diverse note, in tutti i travestimenti di giovani donne nel suo teatro (Viola nella *Dodicesima notte*, Rosalind in *Come vi piace*, Imogene in *Cimbelino*, per limitarci ad alcuni esempi). Era un teatro, bisogna ricordarlo, dove il gioco del maschile e del femminile, le accensioni d'amore, i trasporti, le gelosie, risultavano inevitabilmente segnati dal fatto che erano giovani attori a ricoprire tutte le parti femminili. I sessi, anche per questo, potevano confondersi, cambiare da un momento all'altro, e l'eros correva sotto trucchi, belletri, parrucche, costumi, e soprattutto sul filo di parole in cui l'equivocazione risultava essenziale allo stesso sviluppo delle vicende.

Ma i Sonetti non erano teatro, gioco delle parti, scena di illusione e finzione, di indefiniti riterberi e ingegnose trasmutazioni. Erano poesia lirica, aperta quindi soprattutto alla prospettiva dell'io poetante, e quindi, in qualche modo, dell'autore stesso, in prima persona. La "storia" che contenevano era allora troppo scabrosa per andare in mano a un pubblico indifferenziato? Per ritornare per l'ultima volta alle circostanze della stampa e dell'accoglienza del canzoniere in quel 1609, fatto sta che una cortina di silenzio calò immediatamente su di esso. Non ebbe, come abbiamo visto, nessuna riedizione, e solo tredici copie ne sono sopravvissute. Inoltre, nessuno a quell'epoca ne parlò - oppure non ce ne restano testimonianze, ma la cosa sarebbe ben strana, data la fama che circondava Shakespeare ormai da tempo. È verosimile, allora, che il libro fosse "soppresso", cioè che si facesse di tutto perché uscisse il meno possibile da quelle botteghe dove ne era annunciata la vendita: presso William Aspley (come ci indicano quattro delle copie rimasteci) o presso John Wright, che si trovava a Christ Church Gate (come ci indicano altre sette copie - mentre le altre due che possediamo mancano di frontespizio e quindi non possiamo sapere dove fossero vendute). Come scriveva F. H. Rollins, il curatore della prestigiosa edizione New Variorum del 1944, «Se l'inquarto non fu rapidamente soppresso, come si può spiegare il totale silenzio dei contemporanei di Shakespeare riguardo alle figure misteriose della donna bruna, dell'amico e del poeta rivale?».

Se il libro fu "soppresso", non potremo, comunque, mai sapere di chi fosse l'iniziativa, anche se la scelta si riduce di fatto a due persone: l'autore medesimo oppure il suo principale destinatario, lo stesso al quale con tutta verosimiglianza si era rivolto nella sua dedica, forse imprudentemente, Thomas

Thorpe. Oppure entrambi, di concerto, se si frequentavano ancora. Con il conte di Pembroke, come ci indica la dedica dell'in-folio firmata da Heminges e Condell, il drammaturgo doveva avere, anche in quell'ultima fase della sua carriera, un rapporto di amicizia e di stima; mentre non ci è rimasta documentata una continuazione del suo legame con il conte di Southampton dopo il 1594-95, pur se risulta che nell'abitazione londinese di quel nobile fu data una rappresentazione di una vecchia commedia di Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, nel gennaio del 1605.

Possiamo solo immaginare quali potessero essere le eventuali cause del risentimento di uno di loro o di entrambi. La causa più probabile resta sempre quella relativa al sospetto di volgare omosessualità che i lettori comuni avrebbero potuto facilmente concepire nei confronti dei due "personaggi" principali del canzoniere. Il rapporto tra uomini, se era esaltato nella sua forma spirituale dalla già citata letteratura dell'amicizia, veniva tuttavia stigmatizzato come illecito e vergognoso dalla società elisabettiana e giacomiana, se esso si tingeva di evidente omosessualità, o sodomitica come si diceva a quei tempi. Fece scandalo, non a caso, la posizione dichiaratamente omosessuale di un drammaturgo e poeta celebre come Christopher Marlowe. Il timore di una rivelazione pubblica di un rapporto che poteva prestarsi a equivoci sembra quasi trasparire, testualmente, nel sonetto 71, in cui il poeta chiede, o impone, al giovane amico la cancellazione dello stesso suo ricordo, dopo la sua morte, e perfino l'*occultamento del suo stesso nome* in riferimento a questi sonetti: «Do not so much as my poor name rehearse» («Non arrivar nemmeno a ripetere il povero mio nome»). Quei versi potrebbero leggersi anche come un segreto divieto alla pubblicazione del canzoniere, se non addirittura come un disconoscimento, a futura me-

moria, della propria firma: affinché il pubblico, ironicamente definito *wise* nella sua crudeltà, non abbia a schernire il giovane, e con lui il poeta morto, per il suo compianto, e dunque per il suo affetto: «Lest the wise world should look into your moan / And mock you with me after I am gone» («Perché il saggio mondo non guardi dentro al tuo lamento / e non ti schernisca per me dopo che me ne sarò andato»).

Ma a quella causa se ne può aggiungere, mi sembra, un'altra, e cioè l'inopportunità *temporale* della pubblicazione di un'opera, originalmente concepita come "privata", i cui "fatti" appartenevano comunque ad anni passati: forse anche a quindici anni prima, se coinvolgevano il conte di Southampton (che ormai avrebbe avuto trentasei anni), o a circa dieci anni prima, forse un po' meno, se invece si riferivano al conte di Pembroke (il quale in quel 1609 era ormai ventinovenne). Nessuno dei due avrebbe potuto più riconoscersi in quell'ambiguo, capriccioso, giovane che vi era cantato.

Ma che pensare dello stato d'animo di Shakespeare in particolare? Nella sua Introduzione a una edizione dei Sonetti (1964), Auden credeva di poterlo ricostruire solo in un modo: «Di una cosa io sono certo: Shakespeare dovette rimanere inorridito quando furono pubblicati». Secondo lui, nonché secondo una lunga tradizione che risale almeno a Wordsworth (il quale aveva scritto in un sonetto: «con questa chiave [il sonetto come sottogenere letterario] Shakespeare disse il suo cuore»), i Sonetti danno l'impressione di «una nuda confessione autobiografica». «È impossibile credere che Shakespeare desiderasse che fossero pubblicati o anche che egli possa aver fatto vedere gran parte di essi al giovane o alla donna, chiunque essi fossero, cui erano rivolti», sostiene Auden, arrivando così a cancellare, come lettore, perfino il suo primo destinatario interno. E aggiunge: «Shakespeare

Il scrisse, ne sono del tutto certo, come uno scrive un diario, solo per se stesso, senza pensare a nessun pubblico». Posizione, questa, davvero radicale, e non sottoscrivibile. Perché c'è un pubblico iscritto nei sonetti, anzi più di un pubblico: innanzitutto, i suoi due destinatari così spesso interpellati in forma diretta, chiamati dentro le varie situazioni, più o meno reali o fittizie; poi il pubblico dei "private friends" che ebbero accesso ai manoscritti dei sonetti già negli anni Novanta; e infine il pubblico futuro, quello che leggendo *questo* canto (come facciamo noi, adesso) farà rivivere indefinidamente la figura del giovane archetipico e, insieme, il poeta che lo ha celebrato (si vedano, almeno, le chiuse dei sonetti 18, 55 e 81).

Ciò non toglie che Shakespeare potesse essere davvero infasidito da quella pubblicazione: peraltro, troppo tardiva, da una parte, e troppo anticipata, dall'altra, rispetto alla "all posterity" che egli aveva previsto testimone, nei secoli futuri, dell'immortalità del giovane da lui cantato (sonetto 55). A suo tempo, egli non aveva voluto rendere pubblica quella sua opera. E se è vero che mai si curò direttamente della stampa dei suoi drammi, egli aveva tuttavia mandato subito in tipografia quei due poemetti ovidiani che aveva scritto negli anni della grande peste del 1593-94. Perché non fece lo stesso con quest'altra opera, anch'essa poetica e non drammatica? Fra l'altro, essa era, e doveva restare, l'unica sua opera in cui egli - il genio della *negative capability*, come la definì Keats, della capacità da parte del «poeta camaleonte» di annullare la propria identità dietro le molteplici "personae" della sua fantasia drammatica e teatrale (cfr. lettere del 27 dicembre 1817 e del 27 ottobre 1818) - aveva parlato in *prima persona*. È vero che parlare in prima persona, adottando l'"io" lirico, non significa necessariamente parlare di sé. Tantomeno nella tradizione sonettistica. Discute bene questo punto M. Evans (1977): «Il sonetto è

il "genere personale" nella gerarchia poetica elisabettiana, il tipo di poesia in cui ci si aspetta che il poeta parli in propria persona. Questo, tuttavia, non deve essere inteso troppo letteralmente». L'"io" lirico di quella tradizione ormai secolare, da Petrarca in poi, fu in buona parte una *costruzione letteraria*. E nel caotico proliferare di canzonieri in Inghilterra, negli anni Novanta, proprio quell'"io" lirico, molto spesso convenzionale, talvolta addirittura ridicolo nella ripetizione stanca di *topoi* e di stilemi ricevuti dal tardo petrarchismo continentale, veniva preso di mira, non a caso, da scimmiettature parodistiche e, in teatro, da situazioni comiche o scherzose.

Il canzoniere intitolato *Zepheria* (1594), scritto verosimilmente da un anonimo studente di una delle Inns of Court (i quattro collegi londinesi dove si studiava legge), presenta il primo tipo di presa in giro. Anche Sir John Davies, nei suoi sonetti burleschi, si faceva beffe di quel genere così condensato, concettoso e convenzionale nei lamenti dell'amante insoddisfatto. Se ne veda un esempio: «The Lover under burthen of his mistress' love, / Which like to Aetna did his heart oppress, / Did give such piteous groans that he did move / The heavens at length to pity his distress...» («L'Amante sotto il fardello dell'amor della sua donna, / che come l'Etna gli opprimeva il cuore, / così pietosi lamenti levò da muovere / infine i cieli a compatire il suo tormento»), con la conclusione che, per decreto delle potenze supreme consapevoli che mai nessun uomo avrebbe potuto sostenere tale carico, egli viene infine trasformato in asino: «By their decree, he soon transformed was / Into a patient burden-bearing Ass». E lo stesso Sidney, il quale aveva dato il più autorevole avvio a quella voga, aveva preso subito le distanze, all'inizio del suo *Astrophil and Stella* (se ne vedano per esempio i sonetti 1 e 3), dalle convenzioni più trite, dalle affettazioni e dalla grossola-

na falsità che il sonetto si portava dietro nel suo lungo cammino, esibendo un "io" lirico non meno fittizio delle tante caste e crudeli donne di volta in volta interpellate e celebrate con le locuzioni più stanche e ripetitive.

Anche Shakespeare, nelle commedie giovanili, ci aveva scherzato su più volte. Da *I due gentiluomini di Verona* a *Molto rumore per nulla* e a *Pene d'amor perdute*, il sonetto viene da lui spesso evocato come genere, e usato come ricerca esca d'amore, all'interno di situazioni di corteggiamento: è moneta di scambio, espediente, esibizione di sentimenti lambiccati, veicolo di arguzia e oggetto di lazzi e di risate.

L'"io" lirico, dunque, poteva essere soltanto una maschera senza volto, una soggettività senza idee. O poteva essere un "io" prevalentemente fittizio, una *prospettiva* da cui esplorare i temi e le passioni che più urgevano nella società e nella cultura del tempo. Come conclude, in termini generali, l'apena citato M. Evans: «Il modo poetico "personale" rappresenta per gli elisabettiani un esercizio drammatico di scrittura in prima persona piuttosto che la rivelazione del cuore sanguinante del poeta stesso, e, a differenza dalla poesia romantica, l'oggetto del sonetto è rituale e cerimoniale piuttosto che autobiografico».

Ma, nei suoi sonetti, Shakespeare intendeva ritrovare proprio un "io" lirico che non fosse una maschera convenzionale, un fittizio contenitore di stereotipi, di bellezze "dipinte" (cioè truccate) e di gonfi paragoni, ma si attestasse come un "io" sincero che sinceramente scriveva. Tutto ciò lo dice a chiare lettere già nel sonetto 21: «O let me true in love but truly write» («Oh, che io, sincero in amore, sinceramente scriva»). E lo ripete, lo rivendica per sé soltanto, in moltissimi altri punti. Tornerò su questa questione che mi pare di grandissima importanza per la comprensione del canzoniere. Per ora mi preme concludere il discorso lasciato sospeso.

In quel 1609 Shakespeare fu verosimilmente preso in contempo da quell'opera ormai lontana, che, non per sua lontanà, poteva rileggersi per la prima volta in caratteri di stampa. La sua fantasia seguiva, ora, altri percorsi (come s'è detto, le vite del *romance*) e si interessava ad altri rapporti, nell'ambito di una relazionabilità primaria, parentale, archetipica. Se in passato era stato preminente per lui, in quell'ambito, il rapporto padre-figlio (dall'*Enrico IV* a *Giulio Cesare* e fino all'intricatissimo, e in un certo senso psicoanalitico, viluppo di *Amleto*), ora era divenuto dominante il rapporto padre-figlia. A partire forse, come ha ipotizzato Giorgio Melchiori nella sua introduzione ai *Drammi romanzeschi* (1981), dal rapporto tra Lear e Cordelia, e soprattutto dalla risoluzione finale del vecchio re deluso dalla storia che così si rivolge alla figlia prediletta, prima respinta e ora ritrovata: «No, no, no, no! Vieni, andiamocene in prigione. / Noi due, soli, canteremo come uccelli nella gabbia /... / pregheremo, canteremo, e ci racconteremo vecchie storie / e rideremo delle farfalle dorate...» (*Re Lear*, V, 3).

Su quelle linee si attesta, infatti, il rapporto tra Pericle e Marina nel *Pericle*, tra Cimbellino e Imogene nel *Cimbellino* (che forse Shakespeare aveva appena scritto o stava scrivendo nel 1609), tra Leonte e Perdita nel *Racconto d'inverno* (che risale forse anch'esso, perlomeno come concezione preliminare, a quello stesso anno), e infine tra Prospero e Miranda nella *Tempesta*, il coronamento stesso della sua arte, con cui si sarebbe conclusa l'ultima fase drammatica, quella del *romance*, nel 1611. Quel nuovo fantasticare, quella nuova relazione primaria eletta a cardine stesso delle nuove storie e delle nuove avventure, erano assai lontani dalle fantasie e dai rapporti dei Sonetti. Là, l'amicizia, o l'affetto sublimato, o l'amore, legavano un poeta, un "io" lirico, che si fingeva o si

sentiva vecchio (addirittura senescente nel sonetto 73), e un giovane «sulla vetta delle ore felici» (cfr. il sonetto 16): amico e "figlio" insieme. E, lì, l'amore per la donna bruna si presentava come una febbre, una turbolenza mai acquietata, sesso in atto, licenza, Jussuria, vergogna; ben diversa cosa dall'amore sublimato, nei *romances*, all'interno del rapporto padre-figlia.

Se ci collochiamo, con opzione romanzesca, nella prospettiva dello stesso Shakespeare all'uscita di quel volume così segreto e ormai per lui così lontano, sono queste forse le idee che possiamo congetturare gli passassero per la mente. Si tratta certo di un azzardo, e probabilmente di una forzatura, ma è un modo come un altro - tutti romanzeschi, in definitiva - non dico per rispondere alle tante domande che quella pubblicazione suscita, ma anche solo per "raccontare" il "mistero" dei Sonetti. Un "mistero", si badi bene, che è sicuramente *extratestuale* (e perciò sollecita risposte "narrative"), ma che si riflette anche, e in modo quanto mai complesso, sulla stessa *struttura testuale*: sulla sua datazione, sul suo senso sequenziale (e perciò complessivo), sull'angolatura dei rapporti che essa esibisce e allo stesso tempo maschera e nasconde.

E veniamo, con questo, a considerazioni più circostanziate, d'ordine testuale e storico-critico.

Innanzitutto, bisogna ritornare, pur brevemente, sul problema della datazione del canzoniere. È un problema che F. H. Rollins, nella sua già citata edizione *New Variorum* del 1944, riteneva alla fin dei conti irrisolvibile: la soluzione «è stata e rimane un futile sogno». Credo che essa resti ancora un sogno, anche se non "futile". Ragionando per linee extratestuali per datare il canzoniere sulla base della identificazione del suo destinatario, si è costretti a una divaricazione radi-

cale di date: il 1593-95 o il 1598-1601. Nell'unico caso e nell'altro la stessa avrebbe occupato circa tre anni, ma solo a condizione che si prenda alla lettera quanto il poeta scrive nel sonetto 104, che appartiene alla fase conclusiva della serie rivolta al giovane amico, e cioè che erano, allora, passati *tre anni* dal loro primo incontro. Potrebbe trattarsi, comunque, di un numero simbolico e non reale.

Sempre considerando fattori extratestuali, si deve tener conto del fatto che almeno una parte dei sonetti era stata scritta *entro* il 1598, quando, come abbiamo visto, Francis Meres menzionava per la prima volta i "sugared Sonnets" di Shakespeare. Troviamo, inoltre, già pubblicati *entro* il 1599 i sonetti 138 e 144 in *The Passionate Pilgrim*. Quei due sonetti appartengono alla serie della donna bruna: il primo non è di grande importanza, modulando in modo brillante, ma tutto sommato convenzionale, il tema delle menzogne reciproche tra l'amante e l'amata, mentre il secondo è ben più significativo, e non solo per quella serie, bensì anche per la serie precedente rivolta al "fair friend", in quanto è lì che il poeta dichiara di avere due amori e di averli forse perduti entrambi perché il giovane e la donna si sono incontrati tra loro e verosimilmente lo stanno, proprio ora, tradendo.

Nel 1599, dunque, la "storia" — reale o in parte fittizia — dei due amori, nonché la sua successiva complicazione in un triangolo affettivo-erotico, su cui il poeta si soffermava in due microsequenze, apparentemente parallele, delle due serie (i sonetti 40-42 e 133-134), doveva essersi già sviluppata o compiuta. E questo dato porterebbe ad accreditare la candidatura del conte di Southampton nei panni del giovane amico, collocando la composizione dei Sonetti nella prima metà degli anni Novanta, o qualche anno dopo. Tale datazione potrebbe rafforzata anche da un altro criterio di valutazione, questa

volta di ordine stilistico, un criterio che ricerca i più marcati o ricorrenti parallelismi verbali tra il canzoniere e le altre opere di Shakespeare di cui conosciamo gli estremi di composizione. Da tabelle compilate da Isaac e Davis, e utilizzate da Claes Schar nel 1962, possiamo vedere che il più alto numero di parallelismi si dà con opere scritte appunto tra il 1593 e il 1595: *Venere e Adone*, *Lo stupro di Lucrezia*, *Pene d'amor perdute*, *Romeo e Giulietta*.

Tutto risolto, allora? Non proprio, e per due ragioni. La prima è che nei sonetti 107 e 124 emergono allusioni a eventi storici dell'epoca, e tali allusioni parrebbero evocare anni ben più tardi: il 1603 il primo e addirittura il 1606 il secondo. La datazione, di conseguenza, dovrebbe slittare di ben dieci anni? Non necessariamente, perché la defrazione di quei riferimenti ellittici resta in definitiva opinabile. Più importante mi pare la seconda ragione, di carattere immaginativo e, ancora una volta, stilistico. È vero che la prima parte del canzoniere, la cosiddetta sequenza matrimoniale che comprende i sonetti 1-17, rassomiglia molto ai poemetti ovidiani del 1593-94; è vero anche che diversi altri componimenti compresi nella prima parte dell'opera risultano affini, per il loro contentismo, spesso sofisticato e talora astruso, alle esercitazioni letterarie e ai giochi linguistici di drammi giovanili come *Pene d'amor perdute*; ed è vero, infine, che anche parte della sequenza — ben più disordinata — rivolta alla donna bruna condivide modi parodici e stilistici della produzione a cavallo della metà degli anni Novanta. Ma è indubbio anche che i sonetti dell'ultima parte della serie rivolta al giovane, e qualcuno anche della serie per la donna, come il 146, echeggiano modi dello Shakespeare più maturo, quello delle grandi tragedie, lasciando intravedere perfino il possibile influsso del nuovissimo stile poetico di John Donne. Anche in questo

caso, critici di valore hanno indicato parallelismi che paiono convincenti. E C. S. Lewis nel 1954 ne ha tratto la seguente conclusione: «Mi è difficile immaginare un poeta che si sposti dallo stile dei migliori sonetti [...] a quello di *Venere e Adone*, mentre mi è facile immaginare che uno che aveva raggiunto, come Shakespeare, la sua matura tecnica drammatica scrivesse alcuni dei sonetti che abbiamo [...] Se Shakespeare si fosse preso un'ora di libertà dalla composizione di *Lear* per scrivere un sonetto, quel sonetto avrebbe potuto non avere lo stesso stile di *Lear*». Forse, però, la supposizione di Lewis, pur comprensibile, è eccessiva: lo Shakespeare che scriveva *Lear* ben difficilmente avrebbe potuto ritornare al concettismo eufuistico di sonetti come il 22, il 24, il 36, il 39, il 43 ecc. Forse l'ipotesi più probabile è quella per cui la scrittura dei Sonetti — una scrittura che non appartiene, anche per prove e indicazioni interne, a un arco compositivo omogeneo, ma fu interrotta e ripresa varie volte — si protrasse per *più anni* di quanti a prima vista si potrebbe supporre.

Un lungo periodo di scrittura, tuttavia, potrebbe far pensare a una sorta di accumulazione di pezzi occasionali, scarsamente collegati tra di loro, e forse trasmessici dal Thoyne secondo un ordine casuale o confuso. Dobbiamo occuparci ora, appunto, di un problema di decisiva importanza qual è quello dell'*ordine* dei Sonetti.

Evidentemente dal problema dell'ordine dipende il problema della *struttura* dell'opera in quanto macrotesto composto dai singoli testi che sono i sonetti; e da quel problema dipende quindi il *senso* testuale e macrotestuale di molti componimenti, se non di tutti. Non ci si può sottrarre, in questo caso, a una risposta precisa, e non si può non argomentarla. Si può anche sospendere il giudizio relativamente alla verità biografica o alla funzione letteraria dei fatti, della "storia",

che si sviluppa nel canzoniere; ma sull'ordine bisogna pronunciarsi. Se si nega che ci sia un ordine — se non occasionale, riguardante cioè qualche microsequenza sparsa qua e là — l'apprezzamento, la lettura critica, di ogni sonetto dovrà essere un capitolo a se stante, anche se si potranno fare riferimenti tematici, metaforici e linguistici ad altri componimenti più o meno lontani. Se invece si riscontra un ordine, ogni sonetto, o meglio quasi ogni sonetto, riceverà luce da quelli limitrofi, dalla sequenza in cui è inserito, oltre che dal più ampio sistema testuale.

Sul primo versante troviamo attestato, per fare un esempio, un critico come L. C. Knights, il quale nel 1934 dava l'avvio, con William Empson, a quella reazione antibiografica e formalista che avrebbe avuto il merito di mettere almeno in parte a tacere tutta quella corrente critica che, dall'Ottocento in poi, era andata soprattutto alla caccia di riferimenti biografici per poter ricostruire una storia, e con quella un ordine, nel canzoniere (epitomatico è, al riguardo, il titolo di un volume di Henry Brown pubblicato nel 1870: *The sonnets of Shakespeare solved, and the mystery of his friendship, love, and rivalry revealed*). Secondo Knights, i Sonetti dovevano considerarsi come «una raccolta miscellanea di poesie, scritte in tempi diversi e per scopi diversi» e, pertanto, il primo obbligo della critica doveva essere quello di «valutare ogni poesia indipendentemente, per i suoi meriti in quanto poesia, e non già di assumere troppo facilmente che ci troviamo di fronte a una sequenza ordinata». A suo parere, i Sonetti non erano «in alcun senso una raccolta ordinata». La sua polemica contro l'ordine era anche una polemica contro la "storia" interna al canzoniere, quale l'aveva cercata la critica ottocentesca e quale l'aveva sottoscritta anche il più prestigioso critico shakespeariano del primo Novecento, il Bradley

(1909), quando aveva concluso: «Nessun poeta di valore, tantomeno uno Shakespeare, che intendesse creare una serie meramente "drammatica" di poesie, si sarebbe sognato di inventare una storia come quella dei Sonetti, o, anche se l'avesse fatto, di trattarla come essi la trattano».

La posizione del Knights può definirsi *atomistica*. Il testo dei Sonetti esplode, facendo piazza pulita dei più raffinati come dei più rozzi o dei più artificiosi tentativi di individuare una coerenza macrotestuale; o di imporvela, come nelle tante ipotesi di riordinamento che si sono date dall'Ottocento fino ai giorni nostri: fra le più recenti, ricordiamo quelle di John Dover Wilson (1966), Brents Stirling (1968), S. C. Campbell (1978). Dall'esplosione restano solo frammenti, che si possono studiare con grande cura linguistica, formale, strutturale, come esempi di ambiguità (W. Empson, 1930), di parallelismo poetico (S. Levin, 1962) e via dicendo.

La reazione al biografismo, e quindi, quasi come conseguenza, all'*ordine* da ricostruire o da ricostruire nel canzoniere, ha portato anche a un fiorire di altri filoni critici, oltre a quello stilistico-formalista. Ha portato alla critica simbolica di G. Wilson Knight (1955), Leslie Fiedler (1962) e Northrop Frye (1962), a quella tematica di Leishman (1961), e a quella, rivolta ai sistemi di immagini, di C. Spurgeon (1935), W. Clemon (1936) ed E. Armstrong (1946). Se non poteva essere trovato nella coerenza sequenziale del testo, il disegno poetico dei Sonetti andava rintacciato altrove, per vie trasversali. Oppure all'interno del singolo sonetto, o di pochi sonetti, assunti a campione dell'organizzazione testuale e semantica dell'intero canzoniere; come è avvenuto soprattutto nelle letture strutturaliste: da quella, pionieristica e prestigiosa, effettuata da Marcello Pagnini sul sonetto 20 (1969), a quella, non meno influente, di Jakobson-Jones sul sonetto 129 (1970), alle

esplorazioni di Romana Rutelli sul gioco connotativo nei sonetti 86, 87 e 104 (1975), alle ricchissime indagini, strutturalistiche e storiche a un tempo, di Giorgio Melchiori sui sonetti 94, 121, 129 e 146 (1973), e allo studio dei sonetti dell'immortalità compiuto da me stesso nel 1975.

Non c'è dubbio che anche la pratica delle antologizzazioni di pochi sonetti, considerati particolarmente belli o significativi, abbia spinto ad apprezzamenti solo parziali del canzoniere, a sondaggi, ad assaggi di singoli componimenti. Ma l'opera non è, come mi pare di poter concludere adesso, un assemblaggio di pezzi riuniti del tutto, o più o meno, casualmente. Tra i romantici, lo aveva intuito con la sua acutissima percezione critica, S. T. Coleridge quando scrisse in *Table Talk* (1833): «Questi straordinari sonetti formano, di fatto, un poema, composto di tante stanze di quattordici versi». Il canzoniere è più che la somma dei suoi singoli pezzi.

Se ci volgiamo a vedere le opinioni dei curatori delle edizioni più recenti, coloro cioè che hanno non solo stabilito filologicamente il testo, ma lo hanno studiato e annotato nella progressione in cui esso ci è stato trasmesso, scopriamo che, in genere, essi considerano corretto il suo ordine, pur mantenendo naturalmente distinte, e non consecutive, le due grandi serie rivolte all'amico (1-126) e alla donna (127-152). E di tale opinione era stato già un curatore ottocentesco, E. Dowden, nella sua edizione del 1881. Volgiamoci ora alle più autorevoli edizioni commentate degli ultimi anni, che sono quelle di Ingram e Redpath (1964), Giorgio Melchiori (1964), Stephen Booth (1977), e John Kerrigan (1986).

Ingram e Redpath restano piuttosto cauti riguardo al problema dell'ordine e tuttavia, nella breve Introduzione, suggeriscono che «l'ordine dell'in-quarto, così com'è, talvolta contribuisce un aiuto alla interpretazione»: un sonetto, cioè, può

ricevere un nuovo senso o un supplemento di senso se lo si considera non come *a se stante* o come genericamente inserito in una più ampia tela tematica e simbolica, ma *nella posizione* che esso occupa sequenzialmente. In altri termini, la *sintagmatica* dei sonetti risulta spesso una più o meno importante *componente semantica* del senso testuale del singolo pezzo.

Più agnostica è la posizione di Melchiori, che tuttavia deplorea la pratica dei riordinamenti e riconosce, soprattutto nelle note, che molti sonetti risultano legati a due a due e qualche volta in gruppi di tre.

Che l'ordine del 1609 sia sostanzialmente corretto viene sostenuto, soprattutto nelle note testuali, anche da Stephen Booth, il quale, d'altronde, aveva già espresso tale convinzione in uno studio critico del 1969.

Più precisa e circostanziata è la posizione di Kerrigan. Egli comincia col mettere in evidenza «quella sottile modulazione del materiale di poesia in poesia, nella forma dell'intera opera, che fa della lettura dei Sonetti di Shakespeare una esperienza così concentrata, eppure essenzialmente cumulativa». Quindi indica alcune continuità intertestuali del tutto evidenti, come in certe coppie di sonetti che erano già state individuate dai primissimi commentatori e critici: 27-28 (sull'insonnia), 44-45 (sui quattro elementi), 50-51 (sul viaggio a dorso di cavallo) e così via. Ma tali legature tematiche costituiscono solo i nessi più vistosi, perché spesso «un "But" o un "Thus" iniziale collegano un sonetto all'argomento del precedente» o addirittura «un ritmo, una rima, una peculiarità sintattica o un'immagine che riecheggia [...] connettono le poesie l'una con l'altra». Tutto ciò fa pensare che esse «non abbiano bisogno di nessun riordinamento». Non necessariamente si deve concludere che quelle poesie «siano state composte nell'ordine del 1609»; ma quell'ordine in qualche modo regge.

Tale è anche, sia pure con maggior cautela, l'opinione di Stanley Wells, nella Introduzione a una edizione filologicamente interessante, ma non annotata, dei Sonetti (1985): «ci sono buone ragioni per supporre che l'ordine in cui essi apparvero per la prima volta non sia accidentale». E tale è l'opinione di altri critici recenti. Per esempio, di T. W. Baldwin, che nel 1950 suggeriva che dal punto di vista tematico ogni sonetto si sviluppa dal precedente. O, più recentemente, di K. Muir (1978) che scrive: «c'è ragione di credere che l'ordine dei Sonetti nell'in-quarto del 1609 sia da attribuire allo stesso Shakespeare». O di G. Hammond (1981), per il quale «l'ordine dell'in-quarto è sostanzialmente corretto».

Tale è anche la mia opinione, in conclusione del lungo viaggio testuale che ho compiuto traducendo e annotando tutti i sonetti. Ho messo in rilievo, nelle note introduttive ai singoli pezzi, le varie legature sequenziali che mi è parso di poter discernere con sufficiente fondatezza, soprattutto nella lunga serie dedicata al giovane amico. Pochissimi sonetti mi paiono davvero "fuori posto", o isolati. I più si legano tra di loro in sequenze che, peraltro, possono essere variamente delimitate. Ad esempio, Northrop Frye (1962) suddivide i sonetti in cinque cicli: 1-17, 18-51, 52-96, 97-126, 127-152. Kenneth Muir (1979) individua le seguenti sequenze: 1-17, 18-32, 33-42, 43-58, 59-75, 76-96, 97-108, 109-126, 127-154. Io proponerei, a grandi linee, la seguente scansione: 1-17 (l'invito al giovane a sposarsi); 18-28 (dove il giovane diventa l'oggetto del canto e il suo rapporto con il poeta si presenta nei suoi termini essenziali); 29-51 (dove emergono turbamenti nell'identificazione del sé e soprattutto nel rapporto amicale, si manifestano colpe, si profila la paura di un abbandono, si registra un temporaneo distacco dovuto a uno o più viaggi, come negli ultimi due sonetti della sequenza precedente);

52-58 (ritorno alla celebrazione dell'archetipo e successivi riscontri della inadeguatezza reale del giovane); 59-75 (dove dominano il Tempo e la Morte, cui può opporsi solo la poesia); 76-86 (sequenza del poeta rivale); 87-96 (successione di abbandoni, da parte del poeta o da parte del giovane, abbandoni annunciati o temuti); 97-108 (recupero del rapporto dopo un lungo intervallo, con insistita meditazione sul senso e sul modo del canto celebrativo); 109-125 (dove emergono colpe del poeta, il quale tuttavia rivendica la propria autonomia e la propria "verità" esistenziale e sociale); 126 (appendice finale della serie); 127-152 (serie della donna bruna); 153-154 (appendice finale).

L'individuazione di sequenze estese resta opinabile, anche se su alcune si dà una convergenza fra la mia proposta, quelle del Frye e del Muir e quelle di altri - che per ragioni di spazio non si possono qui riportare. All'interno delle sequenze, comunque, risultano testualmente evidenti legature più circoscritte che ho indicato nelle note: 1-17, 27-28, 29-31, 33-35, 40-42, 44-45, 46-47, 50-51, 57-58, 60 e 64-65, 71-74, 76-86, 87-96, 97-98, 100-108, 109-112, 113-114, 118-119, 124-125, 133-134 e 144, 135-136, 139-140, 148-150.

Una progressione sequenziale mi pare pertanto indubitabile, scandita da intervalli - esplicitamente segnalati dal poeta o inferibili per linee semantiche e argomentative -, tramata di riprese, contrappunti, rovesciamenti di situazioni, timbalzi di emozioni e di atteggiamenti. L'esperienza della lettura diventa davvero, in tal modo, *cumulativa* (per usare l'espressione di Kerrigan), una esperienza macrotestuale e sequenziale a un tempo, cioè sia verticale che orizzontale.

Certo, non si potrà mai dire se quell'ordine individuato, o meglio riconosciuto, appartenga tutto a evidenze testuali incontrovertibili oppure non sia anche, in parte, la *proiezione*

*sequenziale* di una lettura critica. Ma il critico deve prendersi, comunque, e non solo per questo canzoniere, la responsabilità di una risposta che "metta in forma" l'opera che sta studiando, e deve indicare e argomentare il proprio percorso. Come si è già detto, si può ben rispondere, in un caso singolare e controverso quale è quello di questo canzoniere, che non esiste un ordine, assumendo una posizione atomistica; ma comunque si "metterà in forma" l'opera, con altri paradigmi e con altri disegni. A me è parso più congruente e fondato un atteggiamento *globalista*, anziché atomista, e sequenziale-sintagmatico oltre che verticale e paradigmatico. Credo che ne guadagni l'esperienza della lettura, restituendoci quel testo totale e non frammentario, e cioè privo di una logica interna (se non tematica e formale), che già Coleridge aveva afferrato con il suo alto sguardo, pur non indicandone le linee di sviluppo e il principio stesso di coesione. La progressione aggiunge senso al senso dei singoli pezzi, ritmando gli "eventi", pur ellitticamente allusi, e soprattutto scandendo le emozioni e gli atteggiamenti, che si dispiegano *nello scorrere del tempo*. La progressione non è soltanto di "fatti", ma anche, e forse soprattutto, di modi di consapevolezza, in una "storia" che è in gran parte interiore, pur se drammaticamente manifestata in un continuo rapportarsi all'"altro".

Se quell'ordine, poi, vada considerato come il risultato di una sequenzialità "diaristica" oppure di un successivo arrangemento costruttivo da parte dello stesso Shakespeare, è assai difficile, e forse impossibile, determinarlo. Un qualche intervento *a posteriori* potrebbe inferibile dal fatto che le due scritte, all'amico e alla donna, risultano organizzate intorno ai rispettivi allocutari. Ma è anche vero che la serie della *dark lady* risulta ben poco ordinata al proprio interno e accoglie sonetti che sembrano non aver nulla a che vedere, diretta-

mente, con quella destinataria. Con tutta probabilità il poeta, fin dall'inizio della scrittura, tenne distinte le due serie in gruppi diversi, e perciò possiamo ritrovare, in entrambe le serie, quello che sembra lo stesso "fatto", e cioè l'incontro del giovane e della donna ai danni del poeta (si veda la nota introduttiva al sonetto 40).

In conclusione, mi sembra che si possa sottoscrivere quanto dice Stanley Wells: «I sonetti di Shakespeare includono alcune delle più grandi poesie d'amore in lingua inglese; ma c'è anche un altro senso, e molto diverso, per cui la sequenza nella sua totalità è un grande poema sull'amore, ed è un senso che mette il lettore ben più alla prova. Una lettura continua della sequenza non è facile, in parte perché la forma chiusa del sonetto con la perentorietà del suo distico finale, non spinge innanzi la mente, in parte perché non c'è una semplice sequenzialità narrativa, e in parte perché gli umori cambiano così rapidamente. Né si tratta di una esperienza rassicurante: poesie piene di fiducia sono giustapposte a poesie di amara disillusione, poesie gioiose con altre che parlano di automortificazione e, nell'ultima parte della sequenza, di autodisprezzo. Il singolo poema che sono i Sonetti di Shakespeare non avrà mai la popolarità di alcune delle sue parti, ma, nei suoi rapidi cambiamenti di umore, e nella sua intensa esplorazione del "paradiso" e dell'"inferno" dell'essere innamorati (129), esso è di gran lunga più grande della somma di quelle parti».

Con questo, la critica ritorna alla intuizione di Coleridge e ci invita a una valutazione *complessiva* del canzoniere. Opera che ha indubbiamente il tono di una "confessione" privata, e tuttavia organizza tale "confessione" all'interno di strutture altamente formalizzate e, spesso, di *topoi* convenzionali. L'artista non butta giù appunti, non scrive un diario; piuttosto,

trascrive spunti fattuali ed emotivi, che con tutta probabilità riguardano la vita reale, all'interno delle convenzioni di genere e secondo la tipica affabulazione del suo genio, che è lirica e drammatica a un tempo (drammatica anche qui, e vedremo come). Ma se il canzoniere è una "confessione", pur in forme organizzate, lo è di fatti non ben definiti, di rapporti non chiariti fino in fondo. È una "confessione" a chi già *sa*, a uno o due lettori privilegiati, con i quali si può soltanto *alludere* alla nevatura dei fatti ed elaborare il proprio atteggiamento su quelli. In altri termini, la "storia" reale verosimilmente c'è, ma risulta *sottratta*; e tuttavia, pur *sottratta*, essa *serve* alla coesione macrotestuale e sequenziale del canzoniere. Ne emergono, per ellissi, solo tratti, segmenti, che è impossibile, e vano, riorganizzare compiutamente in una sorta di "romanzo" di vita, come hanno voluto fare tutti coloro che, tramite riordinamenti, hanno spezzato e frantumato a loro volta la sequenza originale, per cercare un globalismo narrativo che potesse finalmente esibire tutti i risvolti della "storia": in termini narratologici, si direbbe che essi abbiano voluto avventurosamente ricostruire la *fabula* nascosta, ma, con ciò, hanno distrutto l'*intraccio*, e cioè l'ordine sequenziale, più o meno voluto dall'autore, in cui quella "storia" ci è giunta.

Ma che atteggiamento bisogna avere nei confronti di quella "storia", così elusiva e quindi inevitabilmente congetturale? Ribadisco che essa va letta per quella che è: non una "storia" narrativa sotto forma di *puzzle* che vada rimesso a posto con l'aiuto di pezzi che si suppongano mancanti, ma una "storia" episodica, talvolta articolata secondo *variazioni* di situazioni uguali o affini, e comunque svolta secondo modalità discorsive d'ordine piuttosto *drammatico* che non *narrativo*. Esagera, certo, Jan Kott (1964) quando vede l'intero canzoniere come un "dramma" con le sue "dramatis perso-

nae" e la sua progressione tragica: «I Sonetti possono essere interpretati come un dramma. Essi hanno azione ed eroi. L'azione consiste di sequenze liriche che lentamente montano verso una tragedia. Ci sono tre personaggi: un uomo, un giovane e una donna. Il trio esaurisce ogni forma dell'amore e passa attraverso tutti i suoi stadi. Essi esauriscono tutte le varianti e le forme della fedeltà, e ogni tipo di rapporto, l'amore, l'amicizia, la gelosia. Il linguaggio dei Sonetti, tuttavia, non è petrarchesco, e un altro epitetico appare qui più adatto: i personaggi passano attraverso l'Eden e attraverso Sodoma. Il quarto personaggio del dramma è il tempo». Il disegno drammatico non si può ridurre a termini così schematici.

Ma forse Kott era influenzato dalla lettura "drammatica" che Thomas Nashe aveva fatto dell'*Astrophil and Stella* di Sidney nella sua prefazione alla prima edizione, assai scorrettamente, uscita nel 1591: egli vedeva quel canzoniere come «una tragicommedia dell'amore [...] eseguita alla luce delle stelle [...] l'argomento, la castità crudele; il prologo, la Speranza; l'epilogo, la Disperazione». In tal modo, Nashe individuava l'*unità* della prima autorevole raccolta di sonetti elisabettiana e ne coglieva le articolazioni essenziali, lo *sviluppo* epitomatico, dalla Speranza alla Disperazione, trasferendo in "dramma" la struttura lirica del Petrarca e della sua tradizione quattro-cinquecentesca, dove l'amore impossibile s'era spiegato secondo le medesime fasi. Quella struttura, in verità, era riconducibile alle fonti stesse dell'"amore cortese", ai provenzali, a Jaufré Rudel e alla sua poetica, per così dire situazionale, fabulistica, dell'*amore lontano (amor de lonh)*. A partire dal Petrarca, i canzonieri non erano mai stati opere *narrative*, bensì variazioni su un tema, con uno scacco inscritto nell'arco delle loro più o meno fittizie "storie". La *variatio* contraddistingue, appunto, la tradizione petrarchesca. Si tratta, come

ha notato Germaine Warkentin, di un «concetto strutturale semplice ma flessibile: quello di un'opera che esibisce la varietà degli atteggiamenti dell'amante, prodotta in *rime sparse* o liriche separate». La "storia" risulta dall'insieme di quelle "variazioni", ma è di scarsa importanza, e non ha carattere "drammatico", in Petrarca come in tanti suoi epigoni.

Come ha mostrato magistralmente Contini (1964), la lirica del Petrarca è unilinguistica (a fronte del plurilinguismo dannesco), e il suo linguaggio è prevalentemente nominale, ben poco verbale. Dunque, quella lirica non è per nulla "drammatica", perché la drammaticità comporta situazioneamento (concetto estraneo alla "evasività" petrarchesca), scena, e convocazione, in quella, di altri personaggi che competano con l'"io" lirico.

Drammatico si fa, invece, il sonetto, importato tardivamente in Inghilterra alla fine del Cinquecento (dopo i primi esperimenti, di cinquant'anni prima, di Wyatt e Surrey). E ciò avviene soprattutto con Sidney, che costituisce senza dubbio la maggior influenza su Shakespeare. Al suo canzoniere seguirono, tortenzialmente, tante altre raccolte di sonetti: nel 1592, *Delia* di Samuel Daniel e *Diana* di Henry Constable; nel 1593, *Phyllis* di Thomas Lodge, *The Tears of Fancies* di Thomas Watson, *Licia* di Giles Fletcher e *Parthenophil and Parthenope* di Barnabe Barnes; nel 1594, *Celia* di William Percy, *Ideas Mirror* di Michael Drayton e l'anonimo *Zepheria*; nel 1595, *Cynthia* di Richard Barnfield, *Amoretti* di Edmund Spenser; nel 1596, *Fidessa* di Bartholomew Griffin, *Diella* di Richard Linche e *Chloris* di William Smith; nel 1597, *Laura* di Robert Toft. Quest'ultimo canzoniere rievoca, nello stesso titolo, l'archetipo petrarchesco, che molti di questi sonettisti, spesso convenzionali - a parte Daniel, Drayton e Spenser - ancora seguivano, pur dietro le mediazioni di interpreti più recenti

di quella tradizione, come il Tasso e i francesi della *Pléiade* (soprattutto Ronsard).

L'artefice del nuovo modello resta comunque Sidney. In lui, come poi in Shakespeare, i sonetti non sono più semplici, e ormai logore, variazioni su un tema ricevuto, e la struttura del canzoniere si fa assai più serrata, cosicché i singoli componimenti entrano in uno schema più ampio, che costituisce una "storia" e un "dramma". «Ogni sonetto è un dramma compresso e ogni sequenza un più grande dramma costruito da tali momenti drammatici», ha scritto F. T. Prince in un saggio del 1960 sul sonetto da Wyatt a Shakespeare. E ha aggiunto: «Il contrasto non si dà ora soltanto, come spesso sembra presentarsi nei seguaci del Petrarca, tra l'amante e l'amata, l'adoratore fedele e la donna ingrata: questo contrasto, così comune da essere quasi universale, è tuttavia solo una parte del più profondo contrasto tra sogno e realtà, tra pensiero e passione».

Quanto si è detto potrà bastare per introdurre ai modi della originale "storia drammatica" che Shakespeare costruì nei suoi Sonetti. Una "storia" che - all'interno di ciò che restava ancora attuale della lunga tradizione lirica, soprattutto la *insaturabilità* del desiderio - interpreta, con sconvolgenti radicalità, la nuova configurazione sentimentale dell'epoca in cui Shakespeare viveva. Il primo sconvolgimento deriva dall'aver assunto, in maniera assolutamente inedita, come destinatario principale del canto un uomo - un giovane che funge da archetipo, ma è, allo stesso tempo, persona reale e viva, e calata nella storia della sua epoca - anziché la donna, la Signora, dell'intera tradizione. Si vedano al riguardo le acute osservazioni di J. W. Lever (1956): «Sostituendo l'amico-mecenate alla donna della tradizione romanza e relegando la donna a un ruolo puramente subordinato, egli poté risolvere

re il maggior dilemma dei sonettisti elisabettiani. Una cosa era per l'amante corteggiare la sua donna, e del tutto un'altra per un poeta raccomandare disinteressatamente il matrimonio al suo nobile amico, parlando, come un amante della tradizione romanza non avrebbe potuto senza improprietà, delle funzioni naturali della procreazione e della progenie. Inoltre l'amico, a differenza dell'eroina dei sonetti, era un leader responsabile della società, simile al monarca rinascimentale nella più ampia sfera dello Stato. Egli aveva la sua piccola corte di ammiratori, era un mecenate delle arti e un esempio di virtù per gli uomini inferiori. Allo stesso tempo, egli era sempre soggetto ai fischi che assalgono i grandi. La sensualità poteva corrompere la sua virtù, adulatori e falsi ammiratori potevano pervertire il suo giudizio. Tutti questi più vasti soggetti, che Shakespeare trattò nelle commedie e nei drammi storici, furono, a questo punto, portati dentro l'ambito del sonetto come genere». Con effetti deflagranti.

Non viene meno la tensione ideale che regge il desiderio, dai provenzali ai siciliani e al Petrarca, ma essa cambia completamente di registro, in un mondo nuovo, che ha già sperimentato la crisi cosmologica di Copernico e sta vivendo la prima trasformazione borghese all'insegna di un relativismo che intacca tutte le certezze medievali. L'idealità, anziché rivolgersi al piano trascendente, come in Petrarca dove l'amore per Laura era pur sempre coniugato all'aspirazione verso il divino, diventa il polo dialettico della realtà, turbolenta ed effimera. Di conseguenza, il tempo lirico petrarchesco, tempo di attesa infinita, tempo di rimemorazione descrittiva e simbolica (dove domina quindi il registro nominale), diventa ora tempo drammatico, tempo dello *svolgimento* dei rapporti, e tempo di *contro* tra la loro precarietà e imperfezione e la loro pienezza sognata e sempre perduta (e pertanto

prende pieno campo il registro verbale che contrassegna "azioni" e "scene" e scambi di piani mentali). L'idealità appartiene all'essere, cui si oppone il *sembrare*, la categoria di una precaria realtà. E si apre un divario irrisolvibile, su cui tutta l'epoca elisabettiana intensamente si interroga, vivendo lo dalla prospettiva angosciata dell'insorgente relativismo epistemico che lo sottrae alla tutela della fede, e quindi della lettura simbolica del mondo e della intera vicenda umana. Quel divario non appare più ricomponibile sicuramente in un quadro metafisico, e l'essere tende a recedere senza fine sotto le molteplici forme del *sembrare*. Shakespeare ha un senso molto acuto di questa dialettica in tutta la sua opera, e talvolta - e nei Sonetti, nella fatidica specie - cerca di ancorarla alla visione neoplatonica, ritrovando in tal modo una qualche rassicurante "sostanza" sotto l'inquietudine dell'"ombra", e altre volte la lascia aperta, come nello sguardo disperato di un Amleto che proprio sul tema del *sembrare* risente la sua vertigine di nuovo uomo "moderno".

La precarietà dei rapporti nel tempo contraddistingue, non a caso, soprattutto la lunga serie dei sonetti rivolti al giovane amico, dove la visione ideale e platonica (pienamente asserta solo nei sonetti dell'immortalità, in cui il poeta intende eternare il paradigma stesso della bellezza e della virtù) è continuamente messa a confronto con i riscontri imperfetti della realtà (e subentrano le accuse, le disillusioni, le rivalse ironiche, a far da contraltare all'alta celebrazione). Il rapporto privilegiato, assoluto, viene continuamente vagheggiato e continuamente smarrito, a causa soprattutto della volubile instabilità del giovane sempre attirato da nuovi rapporti e da "desiderati cambiamenti" (cfr. per esempio il sonetto 89).

Ma non è in gioco soltanto la precarietà dei rapporti. Più profondamente, e definitivamente, è in questione la precarie-

tà dello stesso *quadro conoscitivo*. È possibile recuperare una Verità, una Immagine autentica? Il neoplatonismo si coninga, nella mente di Shakespeare, con la suggestione fortissima della instancabile mobilità metamorfica imparata da Ovidio. La metamorfosi è da lui percepita, con la sensibilità tipicamente luttuosa dell'epoca postcopernicana, come istanza di morte che marcia e contrassegna la fuga indefinita delle forme e delle immagini: non trasmutazione superficiale di una sostanza ontologica, ma flusso in cui tutto si distrugge, orchestrato dal Tempo nemico che divora i suoi effimeri simulacri (cfr., fra i tanti, il sonetto 19). Il pensiero dell'uomo che osserva quel flusso è anch'esso morte, in quanto misura e paradigma del suo stesso destino (si veda il sonetto 64, e in particolare il v. 13). Data l'importanza dello *sguardo* in questo contesto, ben si comprende l'altissima rappresentanza, nel canzoniere, del campo semantico che riguarda gli occhi, la vista, il vedere, il mostrarsi, la forma, l'immagine (più di trecento occorrenze, complessivamente).

La precarietà delle immagini che si offrono a quello sguardo conduce al problema della *forma*. Che è anche il problema dell'arte nei confronti della vita che essa vuol raffigurare e fissare per sempre. C'è, nei Sonetti, tutta una riflessione *meta-poetica*, che corre qua e là dal sonetto 17 al 152, riguardando ai limiti di verità connessi all'arte stessa in quanto *rappresentazione*. Quei limiti tanto più sono violati quanto più il modo artistico adibito a rappresentare il mondo è eccessivo, artificiale, falsificante. In questa chiave vanno letti i sonetti 21 e 130, nonché tutti quelli della serie cosiddetta del "poeta rivale" (76-86), e diversi altri ancora, come si può vedere nei commenti e nelle note. Ma il poeta spesso arriva a dubitare della sua stessa arte. Forse l'unico modo di non mentire sta nel tacere, perché la vita può soltanto rappresentare se stessa,

per quanto effimeramente (cfr. il sonetto 83 e la nota introduttiva).

Il continuo fuggire e corrompersi delle immagini conduce a un intreccio del problema etico e del problema estetico, perché in entrambi la questione fondamentale è quella della verità. (E l'opposizione tra il vero e il falso si affida a una altissima frequenza di parole dei due campi: "true", "truth", "truly" ammontano a ben 65 occorrenze, e "false", "lie", "wrong", "errors", ecc. ne contano più di 70.) Se si appare come non si è, l'inganno è un fatto morale (tema che è svolto con la più grande pregnanza nel sonetto 94); se l'arte si rivolge a una bellezza falsa (cfr. il sonetto 21) oppure se falsifica con la "pittura" della falsa retorica una bellezza autentica (come nei sonetti 82 e 83), quell'arte è moralmente equivoca, corrotta. Ma forse l'arte - ecco il terribile sospetto - è sempre, in qualche misura, falsa. Il canzoniere di Shakespeare interroga il proprio stesso statuto di affabulazione e di celebrazione nel momento in cui si costituisce, si svolge e si conclude come canto (e si veda, al riguardo, la nota introduttiva al sonetto 152, che chiude la sequenza della *dark lady*).

Su questa linea di riflessione si sono mossi, negli ultimi anni, alcuni critici. Come Inga-Sina Ewbank (1971), la quale sostiene che, se è vero che Shakespeare e Sidney soltanto tra i sonettisti elisabettiani mettono in questione i fini e i metodi della convenzione petrarchesca che hanno ereditato, la messa in questione di Shakespeare, a differenza di quella di Sidney, «non è tanto una polemica letteraria quanto un aspetto di una preoccupazione più vasta relativa al rendere l'immagine reale della persona di cui, a cui e per cui egli sta scrivendo - il giovane (1-126) e la donna bruna (127-152)». Ella aggiunge: «Letti come un tutto, i Sonetti mostrano la combinazione apparentemente paradossale di un tremendo interesse per le

parole, e di fiducia nel loro potere, con una specie di umiltà circa le possibilità del linguaggio [...] La ragione per cui è così importante sottolineare il senso (per noi forse ingiustificato) che aveva Shakespeare riguardo ai limiti della sua poesia è che esso fa parte della poetica, nel senso più profondo, del sonetti e dei drammi. La poesia, non il poeta, conta, e la poesia conta in quanto vera immagine del suo soggetto». Vera immagine che, in definitiva, è impossibile raggiungere: non, certamente, per quanto riguarda la rappresentazione degli aspetti del mondo o delle persone reali. L'unica vera immagine è quella archetipica; ma essa è, per statuto, irreal.

Anche Gerald Hammond (1981) individua una sorta di riflessione metapoetica che si manifesta qua e là nel canzoniere relativamente alla «vera natura della poesia celebrativa» e alla «equivocità inerente al rapporto poeta-sonetto-soggetto». Ma è soprattutto Kerrigan a soffermarsi su questo punto. Egli nota che nella sequenza matrimoniale (1-17) il poeta aveva trovato nella procreazione, nella riproduzione biologica, «all mezzo più morale» per cui il soggetto poteva ottenere la «somiiglianza» a se stesso nella propria prole. Quando poi il poeta affida alla sua arte celebrativa il compito della restituzione dell'immagine del giovane amico, la «somiiglianza» pare potersi dare solo in una «protratta tautologia» (necessità attestata ad esempio dai sonetti 84, 105 e 108, dove il poeta non fa che declinare un solo tema, l'identità a se stesso, unica e irripetibile, del giovane archetipico). Naturalmente, il canzoniere non poteva affidarsi tutto al modo tautologico, che avrebbe creato una insopportabile ripetizione. Ma Shakespeare era uno scrittore «così attento alle implicazioni etiche della sua arte da condurre un'inchiesta sulla metafora all'interno di quell'arte». La metafora nasce dal meccanismo stesso della comparazione, da cui viene alla luce l'immagine.

Perciò, sostiene Kerrigan, il poeta se la prende (per esempio nel sonetto 130) con i "falsi paragoni": perché «"paragonare" significa necessariamente mentire».

Ma la "menzogna" della metafora, e del paragone implicito che la sottende, è costitutiva dell'arte verbale. E, non a caso, è all'insegna del paragone che si apre il primo sonetto della perpetuazione del giovane nella poesia anziché nella profezia, il sonetto 18: «*Shall I compare thee to a summer's day?*» («Dovrò paragonarti a un giorno d'estate?»). La riflessione metapoetica si concentra, dunque, in Shakespeare sul problema estetico, e in definitiva epistemologico, della rappresentazione, ben più che su quello, meramente stilistico, dei modi della rappresentazione stessa (terreno su cui, pure, nascono le parodie, i rifiuti, le distinzioni). E si tratta di una riflessione anch'essa progressiva nell'arco dell'opera, una riflessione che a sua volta fa del canzoniere un *titolo*. A ben vedere, essa costituisce il versante gerarchicamente superiore di quella lunga "storia" del vero e del falso, dei rapporti sognati e via via duramente sperimentati come illusori, che costituisce la "narrazione" ellittica che ci è stata consegnata dall'in-quarto del 1609.

A tutti i suoi livelli, l'opera ci parla del *tradimento dell'immagine*: fattualmente, l'immagine, percepita, amata, sognata, tradisce con le sue deviazioni, con i suoi difetti, con le sue mancanze o assenze; epistemologicamente, essa tradisce, perché è solo effimera superbia (si veda la forza del campo semantico di "pride", "proud", "show") di forme che s'accendono e svaniscono; esteticamente, infine, tradisce perché lo specchio dell'arte, deformando comunque il mondo, riflette di fatto un'assenza. La superbia delle forme, il tradimento dell'immagine che si voleva eterna e perfetta, l'inganno degli occhi, l'impossibilità della rappresentazione: tutte queste co-

se, tra di loro interconnesse, costituiscono la tessitura e lo sviluppo dei Sonetti, sulla soglia della grande vanificazione seicentesca.

Il Seicento stava già raggiungendo la fine del suo primo decennio in quel 1609, quando l'in-quarto del canzoniere fu stampato dal Thorpe. Abbiamo immaginato che, in quell'anno di peste, Shakespeare si fosse ritirato, pur ancora provvisoriamente, nella sua bella casa di Stratford dal nome accogliente di New Place. Poté giungergli lì, tramite amici, il volume appena pubblicato verosimilmente a sua insaputa. O forse se lo procurò egli stesso e lo rilesse nella sua casa di Londra, probabilmente ancora quella di Silver Street dove sappiamo che egli risiedeva nel 1604. Se la sua prima reazione, com'è probabile, fu di dispetto, perché un testo "privato", destinato a pochi e scelti lettori, veniva dato in mano a un pubblico indifferenziato, e di fastidio, perché la "storia", e ancor più i rapporti che in esso erano contenuti non corrispondevano più ai percorsi attuali della sua immaginazione, forse egli poté, tuttavia, ritrovare in quel lontano canto un motivo che gli era ancora del tutto congeniale: il motivo metapoetico del rapporto tra arte e vita, che equivaleva alla stessa riflessione epistemologica sullo statuto dell'immagine tramite cui la realtà si manifesta e, insieme, si smentisce tramutandosi in altro, e perciò "mente": «*thy records and what we see doth lie, / Made more or less by thy continual haste*» («ai tuoi annali e ciò che vediamo mentono, / fatti più grandi o più piccoli dalla tua continua fretta»), aveva detto il poeta al Tempo nel sonetto 123, sfidandolo proprio sul suo terreno di perenne *cambiamento*.

Se la rilettura dei suoi Sonetti gli fece ritrovare in pieno

quel filo, la loro pubblicazione, per quanto sgradita, non gli risultò inutile. Come ho già detto all'inizio, Shakespeare era allora impegnato nell'ultima fase della sua creatività drammaturgica, quella dei *romances*, e nel 1609 aveva già scritto il *Pericle* e forse anche il *Cimbelino*, dove il tema del padre che perde la propria figlia, con finale agnizione e riconciliazione, si era ormai chiaramente delineato. In tale chiave, è possibile congetturare che la riflessione metapoetica dei Sonetti servisse in qualche modo a ispirare il drammaturgo nel disegno del *Racconto d'inverno*, probabilmente scritto nel 1610, e forse concepito nello stesso 1609, e della *Tempesta*, composta tra il 1610 e il 1611. In quei suoi due ultimi grandi drammi, dominano i temi del tradimento, della perdita e della reclusione coatta in un'isola in cui si è "persi" al mondo. E, in entrambi, la ricomposizione dell'ordine, la restituzione della vita, si verificano attraverso l'arte.

Un'arte del tutto speciale, però, che si coniuga con un'apparenza di magia già nel *Racconto d'inverno*. Leonte, il re di Sicilia, è assalito da un'assurda gelosia per la moglie Ermione, che crede l'abbia tradito con l'amico Polissene, re di Boemia, in visita alla sua corte. Cerca di uccidere quest'ultimo, che riesce a fuggire, e allora imprigiona Ermione, la quale dà alla luce una bambina, subito da lui creduta il frutto della relazione adulterina e quindi condannata all'abbandono in un luogo selvaggio. Lì, luogo che si rivelerà essere la Boemia stessa, la bambina dal simbolico nome di Perdita crescerà e si innamorerà del figlio di Polissene. A Leonte, che si sente nel frattempo tradito da tutti e perfino dall'oracolo di Apollo, sarà fatto credere che la moglie Ermione è morta. Tutte le fila si sciolgono, infine, nella terza scena dell'atto V, quando la devota Paulina, deus ex machina dell'intreccio, mostra a Leonte, che nel frattempo ha potuto riabbracciare la figlia

creduta morta, la statua di Ermione, scolpita con straordinaria rassomiglianza da quel «raro maestro italiano, Giulio Romano»: statua che è di fatto la vera Ermione, rimasta in vita e nascosta per quei lunghi sedici anni di intervallo che il Tempo stesso, in qualità di coro, aveva fatto scorrere in un baleno all'inizio del quarto atto. Quella che, nel suo trucco, Paulina definisce «my poor image» (v. 67), un'immagine che "inganna" la vita rassomigliandole come il sonno rassomiglia alla morte (vv. 18-20: l'imitazione ingannevole è resa in entrambi casi dal verbo "to mock"), sarà fatta muovere, come se fosse vera vita, dalla "magia" di Paulina stessa, dietro l'accompagnamento determinante della musica. E ricordiamo che, tramite la magia della musica, Cerimone, re-mago di Eliso, aveva fatto rivivere la morta Taisa, moglie di Pericle, che aveva appena dato alla luce la figlia Marina (*Pericle*, III, 2).

Se l'arte puramente verbale, l'arte della parola, aveva potuto solo immobilizzare per sempre l'immagine del suo referente nel Sonetti (e si veda al riguardo soprattutto il sonetto 55), l'arte di questi ultimi drammi romanzeschi diventa più che parola, e più che rappresentazione: si fa magia, restituzione, per quanto possibilmente truccata, dell'immagine autentica, e, di conseguenza, reintegrazione della vita. Il più grande interprete di tale opera è naturalmente Prospero nella *Tempesta*, lo studioso-artista-mago, che ha ai suoi ordini spiriti e potenze misteriose, e con tali mezzi libera se stesso e la figlia Miranda dai tradimenti subiti, maschera inganni, e tutto riconduce a una finale armonia. Eppure, anche lui, nella parte conclusiva del suo grande disegno, viene colto dallo sconforto per la vanità di ogni rappresentazione. Nella prima scena dell'atto IV, la rappresentazione, tutta recitata da spiriti, che egli ha appena offerto agli occhi stupefatti di Miranda e Fer-

dinando, gli si configura come un teatro non meno effimero - nella sua *baseless fabric*, nella sua "testura infondata" - dell'intero spettacolo del mondo: «The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself» («Le torri incappucciate di nuvole, i palazzi stanzosi, i templi solenni, lo stesso grande globo»). L'una come l'altra rappresentazione si dissolveranno nel nulla, non lasciandosi dietro neanche una nuvola («shall dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind»). Perché gli uomini sono fatti della stessa stoffa del sogno: «We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep» («Noi siamo della stessa stoffa di cui sono fatti i sogni; e la nostra piccola vita è racchiusa da un sonno»).

La stoffa dell'arte è un'illusione, non meno di quella del sogno; ma la vita stessa, calderonianamente, è già in Shakespeare *sogno*. Perciò Prospero, l'ultimo grande personaggio che la sua "negative capability" doveva inventare, appare così vicino alla figura stessa dell'autore. E il suo testamento, quando spezza la bacchetta magica e rinuncia ai suoi libri e alla sua *arte*, pare irresistibilmente coincidere con quello dello stesso poeta. Solo una volta, in tutta la sua produzione, egli aveva usato l'"io" biografico-fittizio; e ciò era avvenuto nei Sonetti. Quell'"io" sembra passare - appena dissimulato in una storia drammatica - nella figura di Prospero, dove avrebbe pronunciato le sue parole definitive. E forse troppo stravagante pensare che quella figura avesse cominciato a delinearsi nella sua mente anche a seguito della rilettura del suo vecchio canzoniere?

#### CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

- 1564 William Shakespeare nasce a Stratford-Avon ed è battezzato il 26 aprile, terzo degli otto figli di John Shakespeare.
- 1582 Il 28 novembre Shakespeare sposa a Stratford Anne (o Agnes) Hathaway, di otto anni più anziana di lui.
- 1583 Il 26 maggio viene battezzata la prima figlia di Shakespeare e Anne Hathaway, Susanna.
- 1585 Il 2 febbraio vengono battezzati i due gemelli Hamnet e Judith Shakespeare.
- 1592 Shakespeare si è ormai affermato come attore e drammaturgo. Alcune sue opere sono state rappresentate dalle compagnie dei conti di Derby, di Pembroke e del Sussex.
- 1593 I teatri londinesi sono chiusi per un'epidemia di peste. Shakespeare pubblica il suo poemetto mitologico *Venus and Adonis* (*Venere e Adone*) dedicato a Henry Wriothesley Conte di Southampton.
- 1594 Pubblicazione del poemetto *The Rape of Lucrece* (*Laurezia violata*), anch'esso dedicato al Conte di Southampton. Viene poi pubblicato anonimo per la prima volta un testo drammatico di Shakespeare, *Thus Andronicus*. Si riaprono i teatri e si riorganizzano le compagnie londinesi: viene così fondata, in forma cooperativa fra gli attori con partecipazione alle spese e agli utili, la compagnia dei «servi del Lord Ciambellano», con primo attore Richard Burbage, figlio dell'impressario; recitava al Theatre e al Curtain, e Shakespeare ne entrò a far parte.

1596 Muore Hamnet, unico figlio maschio di Shakespeare, sepolto a Stratford l'11 agosto. Il 20 ottobre viene concesso a John Shakespeare il diritto di fregiarsi di uno stemma, e la qualità di *gentleman* a lui e ai suoi discendenti.

1598 Francis Meres pubblica il suo trattato *Palladis Tamia*, convenzionale paragone fra gli antichi e i moderni, in cui menziona ripetutamente Shakespeare.

1599 Viene demolito il Theatre e con i materiali da esso ricavati viene costruito per conto della compagnia del Lord Ciambellano il Globe Theatre. Sotto il nome di Shakespeare viene pubblicata la raccolta di poesie *The Passionate Pilgrim* (*Il pellegrino appassionato*), solo poche delle quali sono autenticamente sue.

1601 Muore a Stratford in settembre John padre di William Shakespeare.

1602 Shakespeare acquista alcuni terreni e una casa a Stratford.

1603 Il 24 marzo muore la regina Elisabetta. Il suo successore, Giacomo VI di Scozia, divenuto Giacomo I d'Inghilterra, il 19 maggio prende alle dipendenze la compagnia del Lord Ciambellano, che assume la denominazione di «King's Men» (uomini del re) o di «attori di Sua Maestà». Shakespeare figura fra i principali gestori della compagnia, ma da questo momento il suo nome non appare nelle liste di interpreti di nuovi drammi rappresentati.

1605 In questo anno e nei successivi, Shakespeare acquista interessi nella riscossione delle decime da terreni intorno a Stratford.

1607 5 giugno: la figlia maggiore di Shakespeare, Susanna, sposa a Stratford il medico John Hall.

1608 In settembre muore Mary Arde, madre di Shakespeare. Durante l'anno i King's Men riprendono pieno possesso del teatro chiuso a Blackfriars e sono autorizzati ad usarlo.

1609 Pubblicazione, probabilmente all'insaputa dell'autore, dei *Sonetti* di Shakespeare.

1613 Shakespeare acquista l'edificio sovrastante l'antica porta dell'ex monastero di Blackfriars a Londra. Il 29 giugno 1613 il

Globe rimane distrutto da un incendio durante una rappresentazione del nuovo dramma storico di Shakespeare, *Enrico VIII*.

1616 10 febbraio: matrimonio a Stratford di Judith Shakespeare con il mercante Thomas Quiney, non molto stimato da Shakespeare. Il 25 marzo Shakespeare fa testamento: la maggior parte delle sue sostanze vanno alla figlia Susanna, a suo marito e alla loro figlia Elizabeth, mentre alla figlia Judith sono lasciate alcune somme di denaro con clause cautelative (dovute a diffidenza per il genero); alla moglie viene lasciato l'usufrutto della «seconda camera da letto» a New Place. Shakespeare muore il 23 aprile e viene sepolto nella chiesa parrocchiale di Stratford. La pietra tombale reca l'iscrizione: «Buon amico, per amor di Cristo, non cavar fuori la polvere qui racchiusa! Benedetto chi rispetta queste pietre e maledetto colui che rimuove le mie ossa».

1619 Alla morte di Shakespeare soltanto sedici suoi testi teatrali erano stati pubblicati separatamente in volumi in-quarto. Tre anni dopo l'editore William Jaggard si propose di pubblicare in-quarto alcune opere shakespeariane, senza assicurarsene i diritti e includendo fra di esse, con il nome di Shakespeare, quattro che erano di altri autori.

1623 Il 6 agosto muore Anne Hathaway, vedova di Shakespeare. Vero la fine dell'anno gli editori Isaac Jaggard (figlio di William) e Edward Blount, dopo essersene assicurati i diritti, pubblicano con la consulenza e la collaborazione dei due attori John Heminge e Henry Condell trentasei drammi di Shakespeare in un volume di grande formato (in-folio), sotto il titolo *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies* (Commedie, Drammi storici e Tragedie di Maestro William Shakespeare. Pubblicate in conformità delle copie originali autentiche).