

Introduzione

Il lavoro che ci accingiamo a presentare esplora i principi dello smascheramento del desiderio sessuale nella esposizione dei sonetti e delle canzoni d'amore presenti in tre dei maggiori canzonieri rinascimentali inglesi - *Astrophil and Stella* (1591) di Philip Sidney, i *Songs and Sonnets* (1631) di John Donne e i *Sonnets* (1609) di William Shakespeare - che ancora oggi, a distanza di così tanti anni, assumono un'importanza fondamentale nella lettura storica, letteraria e culturale dell'epoca elisabettiana, suscitando grande interesse negli studi degli anglisti e dei critici contemporanei.

Tale indagine sarà rivolta in particolare a tutte quelle forme linguistiche ed espressive e a quelle strutture semantiche (*sign and substance*)¹ all'interno delle quali il desiderio erotico e il sentimento dell'amore vengono rivelati, rappresentati e sublimati dai tre poeti inglesi in forma personale, con l'intento da parte nostra di compiere delle incursioni fuori e dentro le convenzioni letterarie, a cui questi hanno fatto riferimento, per capire quanto esse siano state determinanti per l'elaborazione della loro poetica e delle loro scelte artistiche, e in che modo se ne sono saputi allontanare, "tradendole".

L'obiettivo che ci proponiamo di raggiungere sarà quello di analizzare e comparare i diversi modi con cui i tre poeti hanno trattato il concetto di *eros* e tutte le questioni che da esso emergono - questioni che non riguardano solo il linguaggio letterario, ma anche il *ruolo*, la *posizione* e il *rapporto*, che si vengono a creare fra il corteggiatore (*the suitor*) e la persona desiderata (*the mistress*)² all'interno del testo - al fine di capire come nascono e si vengono a porre in relazione la *trattazione letteraria* dell'amore e la *trattazione erotica* della lingua nel loro soggettivismo lirico.

Com'è noto le convenzioni linguistiche della tradizione sonettistica, consentivano ai poeti elisabettiani, e a quelli che li hanno storicamente preceduti, di rivelare i propri pensieri amorosi e di esibire il proprio erotismo attraverso l'uso di una forma letteraria adeguata e ben collaudata, già a partire dal Petrarca.

¹ L'idea di una semiotica dell'*eros* maschile nasce nel nostro caso dal proposito di non limitare l'analisi testuale alla sola interpretazione dei segni *linguistici* e *non linguistici* ad esso strettamente correlati, ma di prendere in considerazione anche i modelli culturali, e le corrispondenti forme comportamentali, che storicamente possono essere ricondotti alle convenzioni letterarie, ai codici comunicativi, alla pragmatica sociale, ai costumi e alla *forma mentis* dell'epoca elisabettiana, di cui i testi dei tre autori oggetto della nostra analisi rappresentano sicuramente una delle espressioni più significative e rappresentative.

² Questo termine può assumere diverse connotazioni di natura sociale o culturale a seconda dei contesti specifici in cui viene usato. Sul *Webster's New International Dictionary of English Language* le definizioni etimologiche che vengono date sono numerose. Riportiamo qui di seguito solo quelle più rilevanti: 1: a) "A woman having power, authority, or ownership; b) A woman, or something personified as a woman, that exercises authority, has power or command, is chief, etc.; c) The female head of a family, a school, etc"; 2: a) "A governess; b) A woman, a goddess, or personification dominating, directing, or protecting one, or as originator or patroness of something, as an art; hence a patroness"; 3: a) "A woman with whom a man habitually cohabits unlawfully as his paramour; b) A woman who has command over one's heart; a beloved object; a sweetheart; ladylove"; 4: "A woman well skilled in anything, or having the mastery of something; as, a mistress of music".

Nella tradizione sonettistica inglese il termine *mistress* ricopre un significato etimologico molto preciso, cioè quello di "donna amata e desiderata dal poeta, che non corrisponde quasi mai ai suoi sentimenti d'amore, fino a volte a rifiutarlo"; oppure alternativamente "signora-padrone", "amante", "maestra o donna esperta nell'arte della seduzione amorosa".

Il *Canzoniere* del Petrarca aveva esercitato nel corso dei secoli un'enorme influenza sullo sviluppo della poesia amorosa in tutto mondo occidentale, fornendo ai poeti un linguaggio in codice e uno stile letterario che consentiva di esprimere in versi il desiderio fisico in forma velata e metaforica, e di celebrare la grandezza dell'amore spirituale in tutta la sua estensione e profondità.³

Con il suo modello ben definito, unico e originale quest'opera,⁴ condizionò fortemente non solo la letteratura del Quattrocento, ma tutta l'epoca rinascimentale, divenendo per molti artisti un punto di riferimento di indiscutibile valore letterario; e coloro che, nelle diverse lingue europee, vollero emularne forme e contenuti, giungendo spesso a risultati interessanti, non sempre, in verità, si mostrarono capaci di imitarne la grandezza. Il Petrarchismo, in particolare, contribuì nel corso dei secoli a stereotipizzare il modello originale fino a svuotare il linguaggio di quella freschezza e naturalezza che lo avevano contraddistinto nella fase iniziale, per farne quindi un prototipo fisso e invariabile.

Il linguaggio della tradizione sonettistica si mostra fin dalle origini non solo intensamente auto-riflessivo, ma anche fortemente concentrato su di sé, come il desiderio che esso celebra e disvela; ma questa forma di *narcisismo letterario*, per quanto sia stata spesso evidenziata, non è stata sempre esaminata in relazione al *narcisismo erotico* che l'ha prodotta, sicché il *wit* erotico, come arguzia linguistica, come espressione elaborata del pensiero

³ Se l'obiettivo principale della poesia del Petrarca fu certamente quello di intessere le lodi di Laura, il sentimento d'amore che il poeta cantò più volte con sensibilità cristiana non escludeva affatto l'esplicitazione del desiderio fisico per la donna amata, ma ne costituiva anzi una delle ragioni di base.

⁴ Il *Canzoniere* è una raccolta di 366 poesie scritte in un arco di tempo di circa quarant'anni (con buona approssimazione dal 1327 al 1368 circa) in strofe di lunghezza variabile e in versi sia brevi che lunghi, quasi tutte ispirate all'amore non corrisposto per Laura, la giovane donna che il poeta narra di aver incontrato per la prima volta nella Chiesa di S. Clara ad Avignone il 6 Aprile del 1327.

Il Petrarca diede alle sue composizioni una struttura ben organizzata, che rifletteva una forte coerenza interna fra le varie sezioni. La sequenza inizia con un componimento retrospettivo e dispiega poi la storia d'amore per Laura su un periodo di più di vent'anni (sono numerose le poesie che contengono dei precisi riferimenti cronologici), ma con la morte di Laura la trama subisce un arresto improvviso ed è "costretta" a procedere, seguendo un percorso narrativo ben diverso da quello inizialmente concepito dal poeta per l'opera stessa.

Per convenzione si è soliti quindi suddividere la trama in due parti ben distinte: una scritta per Laura "In vita" (227 poesie) e una dedicata a Laura "In morte" (89 poesie). Ciò che rende questa storia speciale è che, anche dopo la morte di Laura, la relazione d'amore con la donna prosegue nella mente del poeta in forma spirituale. In questo modo il Petrarca fa della lirica d'amore una forma artistica incentrata sulla meditazione alla vita, sulla introspezione e sulla celebrazione dei sentimenti più intimi. Il percorso tutto interiore del poeta oscilla continuamente fra momenti alti e bassi, rivelando una certa instabilità in quel flusso perenne dei suoi pensieri amorosi che lo accompagnano, pur nella costanza d'amore che il poeta mostra di provare per la sua donna. In questo modo il Petrarca riesce a fare della *interiorità* non solo l'argomento principe della sua raccolta, ma anche la *forma* espressiva e la *struttura* in cui racchiudere la sua esperienza d'amore.

Le poesie del *Canzoniere* nascono dunque dall'amore per una donna vera, che il poeta ha però talmente idealizzato da apparire una figura più astratta che reale, e in quanto tale (dobbiamo presumere) non potrà mai corrispondere ai sentimenti del poeta; e quando questa donna morirà (unico evento veramente drammatico nella *sequence* italiana) l'amore del poeta potrà trovare una sua ragione più profonda per continuare ad esistere, evolvendo in una dimensione tutta spirituale.

sensuale assai tipica di questo genere letterario, è stato spesso trascurato o in alcuni casi volutamente frainteso.

Uno studio approfondito del *wit*, come espressione e manifestazione verbale del pensiero erotico, potrebbe quindi nel nostro caso aiutare a comprendere meglio cosa intendevano e come concepivano questi poeti quel che Yvor Winters, in un noto saggio dedicato alla lirica inglese del Cinquecento, ⁵ ha chiamato “il gusto della retorica fine a se stessa”.

Il linguaggio usato dai sonettisti, come pure quello utilizzato dalla tradizione alto-medievale che lo ha preceduto, è fondamentalmente quello tipico dei rituali di corteggiamento e della seduzione, fatta nel rispetto di ruoli predefiniti, mediante forme convenzionali condivise, con contenuti però non sempre molto espliciti; e come tale, esso si rivela estremamente obliquo, stilizzato, allusivo ed elusivo.

Fra i vari aspetti che caratterizzano la lirica petrarchesca sono tre quelli che emergono con più evidenza: l'atteggiamento di sottomissione erotica dell'uomo nei confronti della donna, l'idea che la donna debba nascondersi e farsi desiderare dietro un'immagine di irraggiungibilità ⁶ e, infine, la elaborazione di un linguaggio esoterico e ricercato con cui rendere i concetti amorosi e sensuali poeticamente più complessi.

Tali aspetti costituiscono ciò che molti critici chiamano, con un'implicita accondiscendenza, se non con dichiarato disprezzo o un acceso senso critico, il rispetto ossequioso della *convenzione letteraria* tipica della sonettistica petrarchesca.

Questa convenzione, e la tradizione stessa che la ha tramandata, sono state considerate responsabili di tanta poesia ripetutamente lamentevole del periodo Tudor. Al contrario la migliore tradizione sonettistica inglese, rappresentata soprattutto da Thomas Wyatt (1503-1542), Henry Howard, conte di Surrey, (1517-1547), ⁷ Philip Sidney (1554-1586) e William Shakespeare (1564-1616), è stata apprezzata e frequentemente lodata proprio per la scelta della *non convenzionalità*, per aver cioè deprecato l'uso dello stereotipo comune: e proprio alcuni di questi poeti, a cui è doveroso aggiungere il nome di John Donne (1572-1631) - che alla tradizione lirico-amorosa si agganciò senza scrivere sonetti, ma liriche e canzoni - non solo sono stati (e ancora oggi vengono) considerati degli autori moderni e originali, ma con la loro refrattarietà alle convenzioni si fanno portavoce di una discreta e ragionevole mascolinità, nonché di un alto grado di realismo.

⁵ Ivor Winters, “The 16th Century Lyric in England: a Critical and Historical Reinterpretation”, in Paul J. Alpers (ed.), *Elizabethan Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1967, pp. 93-125.

⁶ Tale immagine archetipica non si riferisce solo alla donna come *oggetto* del desiderio maschile, ma anche alla psicologia e al linguaggio esibizionistico correlato al desiderio erotico, che sono propri dello *speaker*.

⁷ Questi poeti, vissuti entrambi alla corte di Enrico VIII, furono i primi traduttori inglesi dei sonetti del Petrarca. Il loro complesso lavoro di traduzione permise di introdurre un modello di poesia del tutto nuovo nella letteratura inglese e di regolarizzare il verso inglese con l'adozione del decasillabo.

A distanza di qualche decennio George Puttenham (il noto critico rinascimentale inglese) riconoscerà a Sir Thomas Wyatt e a Henry Howard, conte di Surrey, il grande merito di avere avviato la riforma della lingua inglese, e di loro dirà: “As novices newly crept out of the schooles of Dante, Arioste and Petrarch, they greatly polished our rude and homely manner of vulgar poesie, from that it had bene before, and for that cause may justly be sayd the first reformers of our English meetre and stile” (*The Arte of English Poesie*, 1589).

Associata alla scelta della *non convenzionalità* è anche la rivendicazione di una notevole forza drammatica e di una voce recitativa all'interno della lirica soggettiva, sebbene in verità tali componenti (piuttosto rare e infrequenti nella prima produzione lirica del periodo Tudor per pensare di poter addomesticare il modello originario) siano rintracciabili anche in altri contesti storico-letterari precedenti, come per esempio nella tradizione lirica medievale, che tendeva alla drammatizzazione e alla messa in scena del dolore privato in luogo pubblico.

La drammatizzazione scenica o verbale (o in altri termini la teatralità), che caratterizza la tradizione lirica europea a partire da Guglielmo IX d'Aquitania fino ad arrivare a John Donne e William Shakespeare, è correlata al fatto che la trasmissione scritta di questo genere letterario non aveva mai del tutto rinunciato alla *performance* orale. Inoltre proprio perché, come abbiamo visto, l'espressione letteraria di questa tradizione è molto auto-consapevole, non ci sembra del tutto incompatibile, o fuori luogo, la presenza di una robusta voce teatrale nella sua testualità, e neppure il ricorso alle capacità performative dei cantautori di corte o di quelli popolari.

Come il poeta *troubadour* faceva spesso terminare le sue poesie con un'istruzione giocosa, rivolta a colui che le avrebbe cantate o messe in scena, anche Dante (e chi dopo di lui ne seguì l'illustre esempio) si rivolse sovente alla poesia, istruendola secondo l'etichetta del corteggiamento amoroso, cogliendo al tempo stesso l'opportunità per elogiare la bellezza della sua amata.⁸ Si trattava evidentemente di gesti altamente retorici, che richiamavano l'attenzione sul virtuale potere performativo del testo poetico e sull'idea di una figura femminile concepita come *presenza-assenza*.

Se il ricorso frequente alla convenzionalità, e la forza peggiorativa che essa può avere sulla qualità dei testi poetici, abbiano prodotto in molti poeti del periodo Tudor una lirica di bassa qualità non sarà oggetto di questo studio.

L'insistenza sull'uso sociale e letterario della *convenzionalità* relativa a certi atteggiamenti e a certe forme stilistiche, che era stata più volte fatta notare nel XVIII e nel XIX secolo, ci sembra in verità motivata dall'esigenza di dichiarare la superiorità della scelta di una lingua naturale e originale della poesia rispetto a quella "imposta" dalle convenzioni letterarie.⁹

Tali riflessioni rientrano però, a nostro avviso, in quell'ambito ancor più ampio e complesso, che Susan Sontag, nella sua interessante discussione critica degli anni Sessanta,¹⁰ ha identificato nel concetto di *stile*; discussione che pone dinanzi alla nostra attenzione tutta una serie di considerazioni, di aspetti e di problemi, di cui bisogna tenere conto se si desidera fare una lettura oggettiva e una valutazione corretta dei testi letterari, al fine di giungere ad un'ermeneutica avulsa da giudizi ideologicamente condizionati, che possano dare adito a equivoci sulle motivazioni culturali, da cui uno *stile* letterario ha tratto e continua a trarre la sua forza e la sua ragion d'essere, e

⁸ Degli esempi significativi ci giungono dalla *Decima Canzone* di P. Sidney, dal sonetto 26 di William Shakespeare e dalle tre canzoni di J. Donne, intitolate *Song. Go, and Catch a Falling Star*, *Song. Soul's Joy, Now I Am Gone*, *Song. Sweetest Love, I Do not Go*.

⁹ Gli aspetti formali del linguaggio usato dai sonettisti e l'eccessiva idealizzazione della donna amata o desiderata, che fu una convenzione tipica della tradizione poetica medievale e rinascimentale, non hanno convinto più di tanto i sostenitori dell'amore romantico, che hanno tacciato come affettata e poco sincera questa forma di amore.

¹⁰ Susan Sontag, "On Style", in *Against Interpretation and Other Essays*, Dell publishing, New York 1961.

in virtù delle quali riesce anche a produrre una pluralità di significati degni di considerazione.

Criticare una *convenzione* significa quindi spesso criticare uno *stile*, che si è affermato e costituito per tradizione secondo dei modelli culturali, dei codici comunicativi e delle spinte sociali, che sono individuabili e circoscrivibili ad esperienze del passato, e per questo anche ben definibili oggi, come è il caso appunto della sonettistica elisabettiana, per la quale sono trascorsi ormai molti anni dalla sua prima affermazione storica e tanti studi sono stati condotti a termine con risultati significativi.

Se la sonettistica ha sofferto di certi pregiudizi più di altri generi letterari, ciò è dipeso in buona parte dalla critica romantica, che aveva usato come parametro di valutazione per la qualità letteraria di un testo (scritto o orale) la naturalezza del suo linguaggio, la capacità di esprimere emozioni, la veridicità dei fatti descritti, l'esaltazione della forza della Natura, in contrapposizione alla *forma* e alla *convenzione*, considerate invece del tutto prive di voce autentica, e quindi una maschera dietro cui stava nascosto l'Io del poeta.

Nel saggio intitolato *Shakespeare's Perjured Eye* (1986) Joel Fineman riconduce la teatralità della tradizione lirica inglese alla concezione classica della *retorica dell'elogio* ("the rhetoric of praise") e sostiene che l'*elogio* è ciò che genera la mimesi quando si incontra con la metafora;¹¹ una formula, questa, che fa capire in sintesi in quali modi la sonettistica giocava con i concetti di *verosimiglianza mimetica* e di *verosimiglianza metaforica* propri del linguaggio poetico.

Tale verosimiglianza veniva realizzata con l'uso di termini che avevano una valenza visiva o immaginifica: molti compositori di sonetti paragonano, per esempio, il loro idioma ai fiori della calendula (*marigold*) dal capolino solitario, che si girano per guardare il sole cercando di richiamarlo a sé.¹²

Immagini di questo tipo rappresentano degli esempi emblematici di come la metafora e la mimesi - e quindi colui che elogia (*the praising subject*) e la persona amata (*the praiseworthy object*) - si vengono a trovare in stretta relazione fra di loro sul piano epidittico. Lo stesso Aristotele nel *Libro III* della *Retorica*,¹³ non mancava di sottolineare che la mimesi è quella forma comunicativa in cui per *imitazione* l'ostentazione epidittica di una persona produce un linguaggio auto-esibizionistico e ostensivo.

¹¹ Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1986, p. 3: "praise, poetical or rhetorical, is what happens when mimesis and metaphor meet".

¹² Ne fa riferimento lo stesso Shakespeare nel sonetto 25 ai versi 5-8: "Great princes' favourites their fair leaves spread, / But as the marigold at the sun's eyes / And in themselves their pride lies buried, / For at a frown they in their glory die" (cfr. nota 55 del IV capitolo).

¹³ Il primo libro della *Retorica* di Aristotele, dedicato alla figura dell'oratore, termina con una descrizione accurata dei tre tipi di discorso che fanno uso di retorica, cioè il *discorso deliberativo* (1359a-1366a), il *discorso giudiziario* (1368b-1377b) e il *discorso epidittico* (1366a-1368a). Il *discorso epidittico* fu inventato da Gorgia ed ha come scopo la lode o il biasimo di qualcuno: esso mira infatti a dimostrare la virtù e l'eccellenza di una persona, oppure le sue colpe, attraverso varie forme di elogio o di rimprovero. Nell'antichità lo stile epidittico veniva usato prevalentemente per fare dei panegirici nelle cerimonie pubbliche o nelle commemorazioni dei morti per la patria.

Se in senso generale il termine *epidittico* va quindi inteso come "uno stile discorsivo o un genere di eloquenza finalizzato ad esporre, enunciare o dimostrare qualcosa", nella poesia amorosa l'estensione del suo uso riguarda in particolare tutte le forme di apprezzamento verbale, di adulazione, di lusinga, di incensamento e di cortigianeria, che il poeta rivolge alla persona amata.

Quando per esempio Dante si vanta che la sua benedizione è riposta nelle parole di lode alla sua donna, o Petrarca racchiude l'elogio per la sua amata nei numerosi *puns* letterari e negli appellativi fantasiosi che egli inventa *ad hoc*, entrambi confermano il rapporto di reciprocità e di verosimiglianza che vi è fra lo *speaking subject* e lo *spoken object*.

Se Dante è stato l'inventore della *poesia elogiativa*, Petrarca l'ha trasmessa alla letteratura rinascimentale inglese e continentale nella sua forma più matura e consolidata.

Le osservazioni di Fineman sulla tradizione sonettistica, di essere auto-referenziale e ricca di immagini visive, sono certamente interessanti ed accurate, ma la concezione di una lirica inglese, che invoca e afferma in modo "ortodosso" il rispetto delle regole tradizionali, oltre a contrastare sotto certi punti di vista con i principi e lo spirito delle varie *eterodossie* di natura sociale e religiosa, che si affermarono in quest'epoca storica, verrà presto smentita nei fatti dall'affermazione di un modello del tutto anti-convenzionale come fu la lirica anti-petrarchista e quella shakespeariana.

Si avrà comunque modo di chiarire più avanti quanto la sonettistica inglese possa essere davvero considerata una poesia essenzialmente (e non occasionalmente) elogiativa, e quanto la sua mimesi, le metafore e le voci che la rendono caratteristica, possano essere davvero generalmente (e non frequentemente) definite e circoscritte in quel proposito di *ortodossia*. Lo stesso Fineman, nel mettere in risalto gli aspetti anti-petrarcheschi della *dark lady* dei sonetti shakespeariani, tiene a sottolineare che Shakespeare fu il primo poeta a sollevare la domanda (dando poi anche la risposta) su cosa accade ad una raccolta di sonetti, quando il suo poeta cessa di ammirare l'oggetto del suo desiderio.

Riteniamo in ogni caso riduttivo considerare l'ammirazione della donna amata, e quindi anche l'elogio che ne derivava, come il tratto distintivo più importante del sonetto e del *sonnet speaker* prima di Shakespeare. Per molti anni si è pensato infatti che fossero solo questi gli aspetti costitutivi e fondanti del sonetto tradizionale, le componenti essenziali che determinavano e connotavano in modo esclusivo e incontrovertibile non solo lo statuto, ma anche il linguaggio dell'*io lirico*, inteso proprio come soggetto epidittico.

Fineman, che per diversi anni si è occupato di analizzare in modo accurato e approfondito il linguaggio del sonetto e la posizione del poeta rispetto all'oggetto desiderato, tenendo conto naturalmente di tutti i problemi di interpretazione culturale e sociale che questi aspetti avrebbero comportato, è giunto alla conclusione che alla base di ogni elogio, che presiede il sonetto, vi è prima di tutto la volontà da parte dello *speaker* di esprimere un *desiderio*, e che questo *desiderio* è rivolto a un oggetto visionario, la cui natura è in verità più *astratta* che *femminile*, e conclude dicendo che dietro il discorso del poeta lirico vi è la convinzione (oltre che la speranza) che tale *desiderio* venga prima o poi corrisposto.

In principle, the loving subject identifies himself with a beloved object who is, or which is, as is said of Othello, 'all in all sufficient' in itself, but whose centripetal unity will also centrifugally secure and energetically promote a complementary unity in the subject, as, for example, at the end of Dante's Paradiso ... As in Spenser's Hymnes to Heavenly Love and Heavenly Beauty, the lover's very admiration is what elevates the lover's self. The very fact of desire realizes in advance the erotic vision that sees the subject as the replicating image of the ideal he admires. Desire itself proleptically anticipates, incipiently announces, the temporarily postponed, yet already certain,

adequation of the subject to his object and, therefore, of the subject to himself. ¹⁴

Fineman all'inizio non chiarisce in verità, se il desiderio che il poeta prova sia esclusivamente erotico, ma quando deve indicare dei testi che servono ad illustrare l'adeguamento del soggetto lirico all'oggetto desiderato, fra gli esempi che cita, riporta non solo dei sonetti e delle liriche d'amore, ma anche dei componimenti poetici ispirati a desideri sacri o celesti. Ma quello che colpisce ancor di più è il fatto che egli metta spesso in relazione le opere di certi poeti, ispirate a temi sacri, con le opere d'amore composte dagli stessi autori anni prima: così, per esempio, la *Vita nova* di Dante Alighieri (1265-1321) e i due *Hymnes* all'amore e alla bellezza terrena scritti da Edmund Spenser (1552-1599) vengono visti come delle prefigurazioni della visione celestiale che emergerà nelle opere successive dei due poeti, ovvero rispettivamente nella *Divina commedia* e nei due *Hymnes* all'amore e alla bellezza celesti. ¹⁵

In quest'ottica la lettura delle opere precedenti, fatta secondo i parametri e gli *standard* che fornisce un'opera successiva scritta dallo stesso autore, ¹⁶ comporta inevitabilmente dei complessi e controversi problemi interpretativi, poiché non solo ne condiziona il giudizio sul significato *primo*, mutandolo inevitabilmente, ma riduce la visione (contenuta nell'opera precedente) a *figura* o *finzione* rispetto alla visione più matura dell'opera successiva.

Un aspetto molto interessante, su cui Fineman si sofferma nel suo brillante saggio, è il linguaggio epidittico ¹⁷ che viene usato dall'*io lirico* quando

¹⁴ *Op. cit.*, p. 20. A conferma poi del suo discorso Joel Fineman cita i primi sette versi del componimento di Spenser, *An Hymne of Heavenly Love*: "Love, lift me up upon thy golden wings / From this base world unto thy heaven hight, / Where I may see those admirable things, / Which there thou workest by thy souveraine might, / Farre above feeble reach of earthly sight, / That I thereof an heavenly Hymne may sing / Unto the god of Love, high heavens king".

¹⁵ Edmund Spenser, *Fowre Hymnes*, [R. Field] for W. Ponsonby, London 1596, (STC 23086); Facs. Edn., Da Capo Press, New York 1971. In quest'opera i quattro inni seguono una disposizione perfettamente parallela: da un lato, vi sono due inni che celebrano le virtù terrene, *An Hymne in Honour of Love* (di 308 versi) e *An Hymne in Honour of Beautie* (di 287 versi), e dall'altro invece due che decantano le virtù celestiali, *An Hymne of Heavenly Love* (di 287 versi) e *An Hymne of Heavenly Beautie* (di 301 versi).

¹⁶ Per quanto riguarda il caso di Dante ci vengono in mente le famose riflessioni retrospettive sull'eroticismo della letteratura stilnovista contenute nel V canto dell'*Inferno*: Dante non solo fa delle allusioni "moralistiche" sulla poesia scritta da Guido Guinizelli (1230-1276), *Al cor gentile rempaira sempre amore*, che nel XX capitolo della *Vita nova* aveva considerato in modo positivo, ma nel passo che vedrà come protagonisti Paolo e Francesca, sarà proprio Francesca a indicare nella storia di Ginevra e di Lancillotto la fonte di ispirazione della loro passione d'amore, e quindi la causa scatenante che spingerà lei e il suo amante a concupire qualcosa di proibito, finché il marito non scoprirà la relazione e non eseguirà l'efferato assassinio che li consegnerà alla punizione eterna, che spetta ai lussuriosi dell'inferno.

Seppure in forma meno drammatica, anche Spenser nella famosa dedica contenuta nei *Fowre Hymnes* mostra un preciso cambiamento di punto di vista su quanto scritto da lui stesso precedentemente: "Having in greener times of my youth composed these former two Hymnes in the praise of Love and Beautie, and finding that the same too much pleased those of like age and disposition, which being too vehemently caried with that kind of affection, do rather sucke out poyson to their strong passion, then hony to their honest delight, I was moved by the one of you two most excellent Ladies, to call in the same. But being unable so to doe, by reason that many copies thereof were formerly scattered abroad, I resolved at least to amend, and by way of retraction to reforme them, making in stead of those two Hymnes of earthly or naturall love and beautie, two others of heavenly and celestial", in J. C. Smith e E. De Selincourt (eds.), *The Poems of Edmund Spenser*, Oxford University Press, London 1912, p. 586.

¹⁷ Ci sembra particolarmente importante riportare la spiegazione che lo stesso Fineman fornisce sul linguaggio *epidittico* nelle pagine 5-6 del suo saggio: "As the Greek term indicates, praise is an *epi-deictic*, not simply deictic, speech. What the prepositional diffuse and intensifyng *epi-*

esprime i propri desideri. Secondo lui l'*oggetto desiderato* determina e caratterizza il modo in cui viene descritto ed elogiato dal poeta. Si tratta di un ragionamento abbastanza logico fondato sulla convinzione che ciò che in generale viene recepito dal poeta nella contemplazione dell'oggetto ammirato venga poi riproposto in forma scritta in modo pressoché corrispondente al vero.

La circolarità che viene proposta con ricorrenza nel sonetto diventa importante in termini argomentativi, in quanto stabilisce una verità sul discorso idealistico. Come dice Fineman:

*The knowledge (the oida) of the ideal is the ideal, an identity that, applied to language, produces a discourse whose referential truth is tautologically or autologically confirmed because such language is the things of which it speaks. Hence the Cratyllic thematics – words the images, the eikones of things – pervasive in the poetry of praise, the repeated epideictic characterization of a special, specifically visual language whose being corresponds to its meaning, an etymological and ontological logos in which the truth of speech, the etymos of logos, is an inherent consequence of the nature of linguistic being.*¹⁸

Qualsiasi possa essere stata l'influenza del *Cratilo*¹⁹ di Platone sui poeti medievali e rinascimentali, ci sembra del tutto improbabile che i poeti e i lettori di entrambi i periodi storici abbiano preso in considerazione (o interpretato) il linguaggio visivo e auto-referenziale proprio di certi testi coevi, in forma letterale per stabilire la verità del discorso in essi contenuto, salvo che non si trattasse di testi che riportavano la parola di Dio o il linguaggio adamitico. E perfino quando numerosi critici rinascimentali avevano paragonato l'atto creativo di un poeta a quello di Dio, la gente era ben consapevole di quanta differenza vi fosse in realtà fra i due eventi.

Lo stesso Sidney, che nella *Defence of Poesie* aveva più volte ricordato la grande reputazione di cui godevano i poeti nell'antichità, tanto da essere considerati dei veggenti o dei vati, e quindi le voci più vicine a Dio - e i *Salmi*

adds to *deixis*, the root etymological meaning of which is *show forth, bring to light, exhibit, reveal* (these Heideggerian themes are relevant to what follows), is precisely the rhetorical surplus that praise as a rhetorical practice adds to ordinary verbal indication. This is what makes praise into extraordinary language, for, according to traditional accounts, it is through something discursively *extra*, as an effect of something registered as supplementary or *epi-*, that praise becomes a showy showing speech, a pointing or indicative speech that is so in such a staggily performative way as to become a kind of theatrical oratory. At its worst, therefore, which is to say when it is most excessive - which is perhaps when praise is most itself - such epideictic ostentation can turn into something ostentatious. Even restrained, however, praise is a demonstrative speech that works by showing its own showing, by pointing to its pointing. Speaking formally, that is to say - but, again, this a traditional formal insight regularly given thematic expression in the practice of epideictic literature - praise in an objective showing that is essentially subjective showing off."

¹⁸ Joel Fineman, *Op. cit.*, p. 13. Più avanti Fineman aggiungerà: "The point is not that Dante, Petrarch, Sidney, Spenser, et al., were unaware of the difference between words and things; rather, that the panegyric poetics these poets employ leads them, by virtue of its rhetorical logic, to invoke Cratyllic themes in support of epideictic idealization. As I point out in chapter 4, these invocations grow increasingly self-conscious as the sonnet develops", nota 11, p. 312.

¹⁹ Nel *Kratylos* - l'opera ispirata al filosofo di Atene vissuto nel V sec. a. C., seguace di Eraclito - Platone cerca di dare un fondamento ontologico alla sua teoria sul linguaggio. Secondo Platone è del tutto evidente che la condizione necessaria perché si possa pensare ad una reale nominabilità delle cose è che esista una realtà al di fuori del nome, senza la quale diventa del tutto inutile nominare, perché non ci sarebbe nulla da indicare. In quest'opera Platone elabora poi la teoria sulle *Idee immutabili*, con la quale si propone di dimostrare come in Natura esiste in realtà un'essenza stabile e immutabile, chiamata appunto idea, che rimane uguale ed inalterata nel tempo, e che rende sempre valida la nominabilità delle cose che ci circondano.

di Davide e i testi degli oracoli greci ne erano una dimostrazione tangibile - riconosceva che tale titolo veniva conferito ai poeti del passato solo in casi eccezionali.

Sempre nella stessa opera Sidney ammette inoltre che alla *finzione letteraria* non può essere attribuito alcun valore ontologico o epistemologico, anche se un testo letterario, per quanto sia fittizio (e quindi non perfettamente aderente alla realtà/verità), non ha obiettivamente nulla in comune, o di lontanamente paragonabile ad una *bugia*, che è normalmente ispirata da propositi di natura diversa.

La riduzione della poetica elogiativa della bellezza e dell'apprezzamento fisico, che caratterizzano marcatamente il sonetto e il suo codice linguistico, ad una mera *necessità formale* che determini anche la *soggettività* del suo parlante, è dipesa in passato da una confusione che si è creata nel mettere insieme *forma* e *voce poetica*, secondo due principi diversi: un primo principio legato ad una visione dei legami (fra le due componenti) come assolutamente necessari, inevitabili, logici e tautologici; e un secondo, invece, legato ad una visione più libera, complessa e aperta della relazione fra le due componenti in gioco.

In questo lavoro non si mancherà di focalizzare l'attenzione sulla relazione logica che vi è fra gli *aspetti formali* di un singolo testo, lo *statuto linguistico* previsto dalla convenzione, e la *voce soggettiva* che emerge da tale testo.

Un punto, su cui riteniamo quindi importante soffermarci, prima di addentrarci nel discorso specifico della trattazione dell'*eros* nei canzonieri dei tre lirici elisabettiani, che sono oggetto di questo studio, riguarda la discussione sui due concetti di *convenzione letteraria* e di *tradizione letteraria*, e la necessità di considerare separatamente le *forme linguistiche*, che connotano un testo lirico, dai *valori semantici* e dalla *voce soggettiva*, che emergono dallo stesso testo, senza essere condizionati dalla visione riduttiva che spesso impone il principio di osservanza della *convenzione letteraria*, come parametro di valutazione (in quanto cioè "autorità"/ "ortodossia") nella lettura interpretativa di un testo, stabilendo la sua riuscita e la sua importanza sulla base di un confronto da cui emerga la sua *conformità* (piena o parziale), o la sua *non conformità*, rispetto a un modello *standard* o al cosiddetto canone tradizionale.

Tutte le volte in cui gli *aspetti formali* che connotano un certo testo sono stati considerati il presupposto stesso, o la spiegazione "storica", della esistenza delle singole *voci* in esso contenute, si sono sollevati dei problemi di correttezza interpretativa in merito alla valutazione dell'apporto originale dell'autore all'interno della stessa opera.

Sostenere infatti, com'è già accaduto, che gli *aspetti formali* previsti da una *convenzione* o da una *tradizione* letteraria, solo perché precedono cronologicamente le *voci soggettive*, debbano storicamente determinare anche gli elementi nuovi presenti in un testo, che derivano invece da un lavoro personale, significa subordinare automaticamente il valore del contributo originale di un'opera a quello della tradizione letteraria.

Ciò che ci proponiamo di fare quindi sarà distinguere e separare opportunamente gli *aspetti formali* di un dato testo, o di una precisa corrente letteraria, dagli *aspetti semantici* del testo stesso e da quelli della tradizione a cui il testo appartiene. Pertanto se sarà a volte inevitabile istituire un confronto fra testi coevi o diacronicamente distanti, che hanno in

comune taluni aspetti formali e taluni contenuti (testi cioè affini sul piano della tradizione letteraria e della *Kulturgeschichte*), quello che cercheremo di fare sarà evitare di mettere forzatamente in relazione gli *aspetti formali* dei singoli testi con le *voci* che da essi affiorano, perché questa operazione rischia di sminuire non solo la complessa attività di esercizio di scrittura che impegna ogni poeta - a prescindere naturalmente dal fatto che egli abbia del talento o no, o dal fatto che si leghi ad una tradizione letteraria specifica, o intraprenda una strada del tutto nuova e originale - ma di ridurre la storia dei generi letterari ad una meccanica riproduzione di forme linguistiche, vuote di contenuto originale, rafforzando così l'idea che a determinare le *soggettività* o le *voci* del testo letterario siano la *forma* e la *convenzione*.

Qualsiasi discorso si intenda quindi fare su una *convenzione* letteraria, così complessa e particolare come quella della sonettistica amorosa, esso non potrà prescindere dal considerare tutta la varietà e la complessità di *voci* che vivono e sono presenti all'interno della tradizione, concependole di fatto come l'espletazione storica e lo sviluppo evolutivo di quel potenziale di idee, di contenuti e forme, che soggiace e sostanzia la *retorica discorsiva* di quella stessa tradizione.

La *soggettività* di un testo va concepita come la voce di un autore distinta dalla *retorica discorsiva* della tradizione letteraria a cui il suo testo appartiene, e qualsiasi tentativo si voglia fare per ricondurre la sua voce ad una forma espressiva più "generale" o tipica di una tradizione, non fa che compromettere e limitare l'importanza della *soggettività* che connota un testo, contraddistinguendolo dagli altri che si collocano lungo l'asse della stessa tradizione letteraria.

Va qui chiarito, inoltre, che alla base delle nostre considerazioni sulla *soggettività* lirica vi è l'implicita, ma non scontata, convinzione che la figura letteraria dello *speaker*, che viene rappresentata all'interno di un testo poetico, debba essere ben distinta da quella del suo *autore reale*, così come dalla figura che spesso in un testo ricopre più ruoli, ponendosi come la somma di tutte le figure rappresentate, cioè quella *intra-testuale* (o letteraria), quella *extra-testuale* (o biografica) e quella *ideale* che il lettore formula nella sua mente.

La distinzione fra *convenzione letteraria* e *io lirico* da un lato, e quella fra *speaker* e *speech* dall'altro, emerge con particolare evidenza nel commento che Fineman fa sulla crescente auto-consapevolezza che si manifesta nella tradizione sonettistica man mano che essa evolve e si diffonde, fino a diventare il segnale più evidente di una decadenza che coinvolge in generale l'"ortodossia" convenzionale della lirica amorosa e in particolare la poetica dell'elogio.

Fineman sostiene infatti che quanto più un genere letterario viene coltivato, e negli autori che lo adottano si matura una forma di auto-consapevolezza, tanto più quella convenzione e quella tradizione letteraria si rafforzano, complicando il livello di lettura e di interpretazione del significato originario, e accentuando quindi anche la difficoltà di riuscire a distinguere la *voce soggettiva* dall'*io lirico* stereotipizzato, dietro cui essa si nasconde.

Il rapporto che si viene a stabilire fra tradizione e soggetto lirico, ogni volta che un poeta prende l'iniziativa di scrivere un componimento poetico, è quindi estremamente complesso, poiché le tradizioni a cui si riferisce sono

multiple e contrastanti, e i soggetti lirici rappresentati dalle varie tradizioni rispondono ad esse in modi infinitamente vari.

Riteniamo di poter certamente sostenere che un poeta diventa auto-consapevole, quando comprende il ruolo e la funzione che una certa tradizione culturale ha svolto e svolge nel contesto a lui contemporaneo, e quando matura naturalmente un'idea di coscienza molto precisa in merito alla scelta e all'azione che egli compie, e al significato che la sua scrittura assume rispetto al passato.

Se, per esempio, le complessità che caratterizzano la *voce* del Petrarca vengono in parte interpretate come il sintomo di una incipiente diffidenza nei confronti di quella che già allora si configurava (anche per lui) come una forma di *ortodossia* della lirica amorosa, sebbene come tale venisse riconosciuta solo da un paio di generazioni di poeti ²⁰ - *ortodossia* che egli ripropose comunque in modo fedele nei suoi testi poetici - Sidney invece due secoli dopo metterà in luce la vuotaggine della lirica elogiativa, portando invece la sua attenzione sulla *persona letteraria* che lo rappresenta fittiziamente nel testo, e che egli descrive come una "merely literary figure of the self".

Se Sidney sposta quindi talvolta l'attenzione del lettore dalla *donna amata* alla *propria persona*, e così facendo, fa accrescere nella sua opera letteraria il grado di auto-consapevolezza più di quanto non avesse fatto il Petrarca, va detto in realtà che, ancora prima che la tradizione petrarchesca si affermasse, non v'era stata forma di poesia amorosa (lirica, canzone, sonetto, elegia, etc.), in cui non venisse proposta la rap/presentazione di una figura femminile senza mettere in primo piano anche un *io* maschile. ²¹ Ciò che distingue però Sidney dal Petrarca non è solo il diverso modo con cui egli pone l'attenzione su Stella e su se stesso, ma anche il modo con cui egli concepisce Stella e se stesso.

Come avremo modo di vedere più avanti, saranno proprio gli autori più audaci e contro-corrente, quelli dotati di maggiore spessore culturale e competenze linguistiche ad assumere spesso una presa di posizione ben distinta (e distante) dalla tradizione e dalle convenzioni letterarie, contrastandole in pieno o ribaltandone i canoni (come farà Shakespeare), variandone i contenuti (come farà Sidney), o mutando l'atteggiamento di base dell'innamorato (come farà Donne).

Le scelte e le operazioni culturali compiute da questi tre autori si rivelano ancora oggi, a distanza di tanti anni, le più audaci, innovative e coraggiose del loro tempo, e i risultati letterari da loro conseguiti i più fruttuosi, ricchi e seminali fra quelli dei loro contemporanei. Abbiamo ragione di ritenere che obiettivamente *al di là* di questi risultati non fosse possibile andare, se si

²⁰ Il sonetto italiano fu inventato da Giacomo da Lentini (1210 circa-1260 circa), uno dei più noti rappresentanti della *Scuola poetica siciliana*, fondata sotto il regno di Federico II. Guittone d'Arezzo (1235-1294) lo riscoprì a distanza di qualche anno e lo importò in Toscana, adattandolo alla lingua della sua regione, quando istituì la *Nuova scuola poetica siciliana*. Altri autori che seguirono il suo esempio furono Dante Alighieri (1265-1321) e Guido Cavalcanti (1255 circa-1300), ma il maggiore compositore di sonetti fu senz'altro Francesco Petrarca.

²¹ Il mito dell'amante, per esempio, che si lamenta continuamente, perché non viene corrisposto nei suoi sentimenti dalla propria amata, è stato tramandato per secoli: ancora prima che venisse proposto da Petrarca nel *Canzoniere* e ripreso da Sidney in *Astrophil and Stella*, si ritrovano delle tracce storiche perfino nella letteratura greca e latina dove era ampiamente presente, ma non ancora così ben costruito e consolidato nella sua fissità e rigidità stereotipica come venne fatto dal Petrarca e dai suoi seguaci.

tiene soprattutto conto delle restrizioni che le convenzioni letterarie imponevano nell'ambito della sonettistica e della lirica amorosa, allora più che mai, non solo in relazione agli *aspetti formali*, ma anche alla scelta degli *argomenti* e al *modo* con cui dovevano essere trattati; senza poi tralasciare il fatto, ancora più rilevante e di natura più ampia e generale, che i cosiddetti *generi letterari* erano già *a monte* delimitati dalla storia culturale che accompagnava da millenni la letteratura occidentale, e come tali da ritenersi, per principio e per concezione, *immodificabili*.

L'idea di soffermarci quindi ad esaminare i canzonieri di Sidney, Donne e Shakespeare, all'interno della rosa di tanti nomi illustri che costellano la letteratura rinascimentale inglese, non è casuale; e tale idea comunque non esclude affatto l'eventuale possibilità di chiamare in causa anche le opere poetiche e le raccolte letterarie degli autori coevi a Sidney, Donne e Shakespeare, che riterremo via via significative ai fini della nostra analisi, e quindi meritorie di essere prese in considerazione, vagliate e comparate nel corso di questo lavoro, al fine di poter delineare, nei limiti consentiti dal tema di questa ricerca e dalla tipologia di questo studio, un quadro storico-letterario che sia il più ampio e completo possibile sulla lirica inglese a tema erotico in epoca elisabettiana.