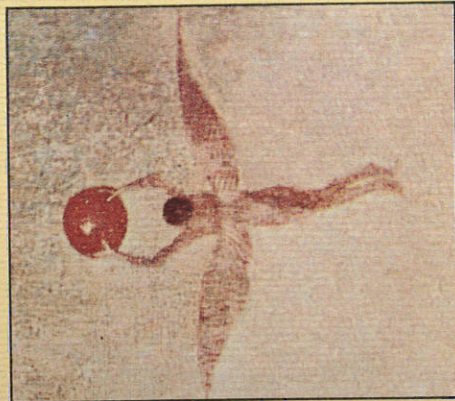


# Donne

## Anatomia del mondo Duello della morte



a cura di Giorgio Melchiori

con testo a fronte

**BIBLIOTECA**

Arnoldo Mondadori Editore

ANATOMIA DEL MONDO  
DUELLO DELLA MORTE

JOHN DONNE



64

BIBLIOTECA

23811-3

guagliabile competenza storica e filologica, da Mario Praz — quella prospettiva che a mia volta avevo tentato di adottare seguendo il suo insegnamento.

*Giorgio Melchiori*

giugno 1983

## Introduzione

### *John Donne e la poesia metafisica*

Da secoli ormai la critica letteraria parla di John Donne come dell'iniziatore e del massimo esponente di una scuola poetica fiorita in Inghilterra nel Seicento, e ha definito tale movimento «poesia metafisica». Intorno a lui ha raggruppato una trentina di altri poeti fra i quali i principali sono: Lord Herbert of Chertbury (1583-1648), Henry King (1592-1669), George Herbert (1593-1633), Edward Benlowes (1603/4-1676), Richard Crashaw (1612/13-1649), John Cleveland (1613-1658), Abraham Cowley (1618-1667), Andrew Marvell (1621-1678), Henry Vaughan (1621/2-1695), Thomas Traherne (1637/9-1674). Si tratta di personalità ben distinte l'una dall'altra, appartenenti a generazioni diverse e di diverso valore letterario, da un pedante imitatore come il Benlowes ai grandi poeti mistici come George Herbert, il Crashaw e il Vaughan, dagli abili manipolatori di arguzie paradossali, come il Cleveland e il Cowley, ad un sincero e acuto interprete del senso della vita, come il Marvell. Il trovar riuniti sotto un'unica etichetta poeti così diversi è dovuto ad un equivoco del più grande critico settecentesco inglese. Eppure se la definizione è rimasta (divenendo appunto «etichetta» entrata in tutte le storie letterarie) vuol dire che essi hanno qualcosa in comune, e qualcosa di diverso dai loro contemporanei, i poeti cosiddetti *cavalier*, i lirici d'amore e cortigiani fra i quali si distinguono per classica grazia Robert Herrick. Forse la migliore definizione (perché la meno ambiziosa) dei poeti metafisici è quella fornita nel 1898 da un critico oggi quasi dimenticato, George Saintsbury, nella sua *Short History of English Literature*, egli metteva in luce la confusione generata da quella definizione che accomunava personalità poetiche tanto diverse, e suggeriva i limiti semantici del ter-

mine «poesia metafisica», ormai entrato nel linguaggio corrente con connotazioni spesso negative.

Dopo aver precisato che l'aggettivo «metafisico» non andava inteso in senso filosofico e neppure in quello più generale di «sopranaturale» nel quale l'aveva usato Lady Macbeth, il Sainsbury aggiungeva che quella definizione non era però «usata a sproposito per l'abitudine, comune a questa scuola poetica, di cercar sempre di esprimere qualcosa che è oltre, qualcosa che è al di là del senso ovvio e della suggestione ovvia di un argomento». E questa invero la costante ricerca dei metafisici, anche se in un Cowley è degradata alla semplice funzione di arguto «doppio senso». Quanto poi alle caratteristiche comuni di questi poeti (o almeno dei maggiori fra di loro), esse sono così riassunte da un critico più recente, Douglas Bush, che fra l'altro ha il merito di non essersi lasciato trascinare dall'ondata di eccessivo entusiasmo dei contemporanei per questo genere di poesia: «profondità e ampiezza di vedute filosofiche, uso pregnante di immagini sia comuni, realistiche e triviali, sia di carattere dotto, fusione del colloquiale e del cosmico, soprattutto fusione di pensiero e sentimento, assimilazione da parte di una sensibilità ricca e attiva di elementi dell'esperienza disparatissimi per formarne un tutto stimolante, soggettivo e, in un certo senso, "non finito"». Tali caratteristiche ritroverà il lettore nel Donne, e il fatto che possano dirsi comuni (in vari gradi e con varia intensità) ai suoi successori, testimonianza dell'influenza che egli ebbe almeno fra coloro che, nel suo tempo, ebbero una sensibilità affine alla sua. Ma ora, tenendo presente il senso e le caratteristiche che noi, oggi, dobbiamo dare all'espressione «poesia metafisica», converrà vedere quale sia stato l'equivoco (eui sopra si accennava) da cui essa ebbe origine, e il significato che l'espressione ebbe da principio.

John Dryden, che può considerarsi come il teorico del neoclassicismo inglese, nel dedicare nel 1693 il suo saggio *The Original and Progress of Satire* al Conte di Dorset (che era a sua volta autore di mediocri satire in versi) tracciava un paragone fra il Conte e il Donne, rimproverando a quest'ultimo, come aveva fatto Ben Jonson ottant'anni prima, presunti difetti di versificazione, e aggiungeva:

Egli affetta la metafisica non solo nelle sue satire, ma anche nei suoi versi amorosi, ove dovrebbe regnare soltanto la Natura; e confonde le menti del genil sesso con sottili speculazioni di filosofia, mentre dovrebbe accattivarsi il suo cuore, e intenerirlo con le blandizie d'amore. In ciò (mi si perdoni se sono tanto franco) Cowley lo ha copiato fino ad esagerarne i difetti.

Per Dryden dunque la parola «metafisica» suona rimprovero: equivale ad astrusità: l'astrusità di un illecito connubio fra speculazione filosofica e poesia sensuale. In questo atteggiamento è evidente la preoccupazione del classicista di tener rigidamente separati i vari generi poetici. Il Dryden comunque concludeva che John Donne era stato «il più grande *wit*, ma non il più grande poeta della nostra nazione».

E appunto sulla parola *wit* che si impernia per due secoli il dibattito critico sulla poesia del Donne e del primo Seicento. Il *wit* è l'ingegno, o meglio il gioco d'ingegno, è lo spirito, l'arguzia, il sottile uso di metafore e figure retoriche che arriva al paradosso e alla «meraviglia» marinista; eppure non mi par giusto tradurre *wit* con l'italiano «concettismo» («concettista» se riferito a persona). Il termine inglese, a differenza di quello italiano, non perde mai del tutto quello che fu il suo senso originario, di intelligenza, facoltà di comprendere, buon senso. Se il concettismo è una moda, il *wit* è invece una qualità intellettuale. È significativo che verso la metà del Seicento proprio Abraham Cowley, che si è già menzionato fra coloro che intendevano la poesia come esercizio di arguzia, dedicatesse una sua ode al *Wit*, tentandone una definizione valida per il suo tempo:

WIT ~ ALTA

In un autentico esemplare di *Wit* devono trovarsi tutte le cose, eppure in esso tutte debbono andar d'accordo, al modo che nell'Arca, unite senza forzature o contrasti, dimoravano tutte le creature, tutte le creature che avevan vita.

Da una discussione del *wit* di Cowley prende lo spunto il maggiore dei critici settecenteschi, Samuel Johnson, per scrivere, nel 1777, quelle ormai famose pagine introduttive alla sua prefazione critica alle poesie del Cowley stesso; pagine che dovevano consacrare definitivamente il nome di «poeti metafisici», e contenere un giudizio sulla poesia metafisica secentesca che rimase praticamente inalterato per oltre un secolo. Vale la pena di citare per esteso i giudizi del Johnson, non soltanto per la loro importanza storica, ma per il vigoroso contrasto che offrono con la ben diversa valutazione che di quei poeti si dà oggi.

Il *wit*, come tutte le altre cose soggette per lor natura all'arbitrio umano, ha i suoi mutamenti e le sue mode, e in tempi diversi assume forme diverse. Ai primi del Seicento fece la sua comparsa una razza di scrittori che potrebbero esser chiamati «poeti metafisici», dei quali, in una critica delle opere del Cowley, non è male dare qualche notizia.

I poeti metafisici erano uomini dotti, e tutta la loro ambizione era quella di mostrare la loro dottrina; ma, risolvendosi malauguratamente a mostrarla in rima, anziché scriver poesia essi scrissero soltanto versi, e spesso versi tali da sostenere meglio la prova delle dita che quella dell'orecchio: che la modulazione era sì imperfetta, che si scopriva che erano versi soltanto contandone le sillabe.

Se il padre della critica ha giustamente chiamato la poesia *тѣнь музъ и мнѣтъ*, arte imitativa, codesti scrittori, senza che venga lor fatto gran torto, perderanno il diritto al nome di poeti, poiché non si può dire ch'essi abbiano imitato nulla; né hanno copiato la natura per rappresentar la vita, né hanno dipinto le forme della materia, né hanno raffigurato le operazioni dell'intelletto.

Coloro tuttavia che negano ad essi il nome di poeti, riconoscono che furono dei *wit*. Dryden dice di se stesso e dei suoi contemporanei di essere inferiore a Donne quanto a *wit*, ma sostiene di essere a lui superiore quanto a poesia.

Se il *wit* è stato ben definito da Pope, come «ciò che è stato spesso pensato, ma non è mai stato detto altrettanto bene», essi certamente non raggiunsero mai il *wit*, né lo cercarono; poiché si adoperarono di essere originali nei loro pensieri, e trascurarono la dizione. Ma la definizione del *wit* data dal Pope è indubbiamente erronea: egli lo abbassa al di sotto della sua dignità naturale, e lo riduce da vigor di pensiero a semplice felicità di linguaggio.

Se, in base ad una concezione più nobile ed adeguata, si considera *wit* quel che è ad un tempo naturale e nuovo, quel che, sebbene non ovvio, vien riconosciuto a prima vista come giusto; se è tale che colui che non l'abbia mai pensato, si domandi come mai non se ne sia accorto prima; in tal caso i poeti metafisici si son elevati raramente fino a un *wit* di tal genere. I loro pensieri son spesso nuovi, ma raramente naturali; non sono ovvii, ma non son neppure giusti; e il lettore, ben lungi dal chiedersi come mai non ci avesse pensato prima, si domanda invece per qual mai perversione del loro ingegno sian giunti a trovarli.

Ma il *wit*, a parte i suoi effetti sull'ascoltatore, può esser considerato più rigorosamente e filosoficamente come una specie di *discordia concors*: una combinazione di immagini dissimili, o la scoperta di occulte somiglianze in cose apparentemente diverse. Di *wit* in questo senso ne hanno più che a sufficienza. Le idee più eterogenee sono aggregate insieme per forza; la natura e l'arte vengon saccheggiate alla ricerca di illustrazioni, comparazioni e allusioni; la loro dottrina istruisce, e la loro sottigliezza sorprende; ma generalmente il lettore pensa che la cultura acquistata sia stata pagata cara, e, benché spesso ammiri, di rado ne ricava piacere.

Il *wit* metafisico è in verità una *discordia concors*; ma il Johnson non si avvede, nel citare in seguito alla rinfusa esempi dal Donne, dal Cleveland e dal Cowley, che mentre negli ultimi due, tardi imi-

tatori del Donne in un clima storico e filosofico mutato, l'«aggiogar insieme per forza le idee più eterogenee» era soltanto un elegante gioco, per il primo invece era un'intima esigenza spirituale. La *discordia* era propria del temperamento e del clima spirituale in cui Donne viveva: un dissidio interiore è alla radice della sua poesia, e la sua grandezza sta nell'aver dato ad esso una appassionata espressione, nell'aver trovato modi espressivi in grado non di risolvere la *discordia* intima, ma di dare una forma unificata (*concors*) a quelle dissonanze.

Tornando ora alla definizione di «poeti metafisici» si vede come anche per Johnson essa avesse un valore negativo, di arzigogolatura intellettuale, forse profonda e originale, ma antipoeica. Egli aggiunge:

Eppure la grande indistruttività, governata da grandi capacità, non va mai del tutto perduta: benché spesso costoro abbiano spreco il loro *wit* in falsi concetti, talvolta però giunsero a verità inattese; benché i loro concetti fossero troppo ricercati, spesso valevano la pena della ricerca. Per scrivere sul loro piano era necessario almeno leggere e pensare. Nessuno può essere un poeta metafisico nato, o pretendere alla dignità di scrittore mediante descrizioni copiate da altre descrizioni, imitazioni prese a prestito da imitazioni, con immagini tradizionali e similitudini eredarle, con facilità di rima e volubilità di sillabe.

Nel leggere le opere di questo genere di autori, la mente viene esercitata o mediante il ricordo o mediante la ricerca: o si ritrova qualcosa che si è già imparato, o si deve esaminare qualcosa di nuovo. Se la loro grandezza di rado esalta, il loro acume spesso sorprende; se la fantasia non è sempre soddisfatta, almeno si impiegano le facoltà di riflessione e di comparazione; e nella massa di materiali accumulati dall'ingegnosa assurdità, si possono trovar talvolta *wit* genuino e nozioni utili sepolte forse nella grossolanità dell'espressione, ma utili per coloro che ne conoscono il valore; e tali che, quando vengano svolte in modo da risultar chiare, e levigate fino all'eleganza, possono dar lustro ad opere che abbiano maggior correttezza benché minor abbondanza di sentimento.

Questo genere di scrittura, che fu, io credo, preso in prestito al Marino e ai suoi seguaci, era stato raccomandato dall'esempio di Donne, uomo di dottrina molto varia ed estesa; e dal Jonson, la cui maniera somigliava a quella di Donne più per la rozzezza dei suoi versi che per il tipo dei suoi sentimenti.

È curioso questo accostamento da parte del critico settecentesco di Donne al poeta e drammaturgo Ben Jonson, contemporaneo di Shakespeare, che era stato il primo feroce critico delle presunte «irregolarità» metriche e concettuali del Donne, tanto da affermare

che «meritava di essere impiccato per il mancato rispetto degli accenti» e che «sarebbe stato dimenticato perché era incomprendibile». A sua volta Samuel Johnson prosegue il suo saggio fornendo tutta una serie di esempi delle esagerazioni, delle «iperboli enormi e disgustose», delle «indelicatessen» di cui, secondo lui, si erano resi colpevoli segnatamente il Donne, il Cowley e il Cleveland, e conclude:

In tutti questi esempi è manifesto che tutto quel che è scorretto o brutto è prodotto da una deviazione volontaria dalla natura per perseguire qualcosa di nuovo o di strano; e che gli scrittori non danno piacere in quanto desiderano di suscitare meraviglia.

Prendendo atto di questo giudizio negativo, c'è da domandarsi però se la «volontaria deviazione» di questi poeti dalla natura, ossia dalla naturalezza, dai modi tradizionali, fosse davvero tutto un gioco di cervello, o non fosse invece un'assoluta necessità imposta dal tempo stesso in cui essi vivevano, dal nuovo mondo di idee emergente in quel tempo, e dallo stadio di sviluppo raggiunto allora dalla lingua nella quale si esprimevano.

Tornerò fra breve su questi punti, limitandomi per ora a seguire la fortuna della definizione data dal Johnson. Intorno al nucleo originario che questi aveva indicato (Donne, Cleveland e Cowley) andarono raggruppandosi altri nomi: quelli soprattutto di poeti religiosi che si sono elencati all'inizio di questa esposizione, ai quali si imputava un linguaggio concettoso. Nel corso dell'Ottocento essi venivano lentamente riscoperti dopo essere stati o affatto ignorati o considerati soltanto autori di versi edificanti e devoti. Si è già detto del diverso atteggiamento che emerge proprio alla fine del secolo nella storia letteraria del Sainsbury; e da lui prese le mosse nell'interpretare il termine «metafisico» Sir Herbert Grierson quando, dopo aver fornito nel 1912 un'edizione fondamentale delle poesie di John Donne, pubblicò nel 1921 la sua famosa antologia *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century, Donne to Butler*. Il Grierson riproponeva ai lettori contemporanei dei testi poetici pienamente validi e a lungo ignorati: i poeti metafisici furono (usando un linguaggio giornalistico) la più sensazionale scoperta letteraria del nostro primo mezzo secolo. Nella grande crisi morale e materiale che seguì la prima guerra mondiale, gli spiriti più sensibili trovarono nel Donne le loro stesse incertezze, i loro conflitti interiori, la complessità psicologica e le asprezze espressive proprie del loro tempo. Recensendo poco dopo la pubblicazione

l'antologia del Grierson, il maggiore dei poeti contemporanei di lingua inglese, T. S. Eliot, scriveva che i poeti metafisici «sentono il loro pensiero con la stessa immediatezza con cui sentono il profumo di una rosa. Un pensiero per Donne era una esperienza: modificava la sua sensibilità. Quando la mente di un poeta è perfettamente equipaggiata per il suo lavoro, essa non fa che amalgamare continuamente esperienze disparate. L'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Costui si innamora, o legge Spinoza, e queste due esperienze non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, o con il rumore della macchina da scrivere o con l'odore che viene dalla cucina; nella mente del poeta queste esperienze formano continuamente nuove unità».

Con queste parole l'Eliot gettava le basi della nuova poetica: la poetica della «sensibilità unificata», come in Donne, in opposizione a quella dei poeti successivi a Donne, nei quali sarebbe avvenuta una scissione (*dissociation*) della sensibilità, una troppo netta separazione fra pensiero e sensazione e sentimento. Il Donne divenne così, nell'interpretazione diffusa da Eliot, maestro di una nuova generazione poetica.

Dal canto suo nel 1925 Mario Praz pubblicava il suo *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, nel quale, ponendo a contrasto le due più tormentate figure di poeti metafisici, John Donne e Richard Crashaw, univa all'acume filologico e critico la coscienza dell'importanza di questi autori per la sensibilità contemporanea. Nessun poeta di lingua inglese fra il 1920 e il 1950 ha potuto sottrarsi alla lezione di John Donne, e se ora la sua influenza sembra in declino, la sua grandezza rimane un fatto acquisito al di là di quella che per qualche tempo è potuta sembrare una moda intellettuale. Al pari di Shakespeare, John Donne è l'incarnazione di un'epoca e di una cultura che occorrerà ora cercare di puntualizzare.

### *L'età elisabettiana e l'eufuismo*

La situazione della letteratura inglese alla fine del Cinquecento è anche troppo nota: chi non ha sentito parlare dell'«età elisabettiana» o, come spesso vien definito, del «rinascimento elisabettiano»? Una fioritura improvvisa di poesia che ha i suoi maggiori esponenti in Sidney e Spenser, e una miracolosa stagione teatrale che non trova termine di paragone se non con l'età aurea del dramma greco. Ma conviene tener presenti due fatti: anzitutto che la maggior parte di quei drammi che vengono chiamati comunemente «elisabettia-

ni» (molte delle opere di Shakespeare, Chapman, Marston, Webster, Tourner, Jonson, ecc.) non appartengono al periodo elisabettiano propriamente detto (1558-1603), ma a quello immediatamente successivo; rappresentano cioè una fase successiva nell'evoluzione della letteratura e della sensibilità inglese, fase che coincide con l'affermarsi della poesia metafisica. In secondo luogo, che è improprio parlare di «rinascimento» anche nei confronti della letteratura veramente elisabettiana, ossia di opere come *Euphues* di Lyly (1578), come l'*Arcadia* e i sonetti di *Astrophil and Stella* di Sidney, come *The Shepheards Calender* (1579), *The Faerie Queene* (1590-6) e le altre opere poetiche di Spenser, o i drammi di Marlowe, e del primo Shakespeare.

L'equivoco è provocato dall'idea che in Inghilterra vi sia stato una specie di rinascimento a scoppio ritardato, per cui quel che in Italia era avvenuto nel Quattrocento, in Inghilterra accadde più di un secolo dopo. Idee e forme, modi di vita e manifestazioni di civiltà, sarebbero stati trapiantati con un certo ritardo dal continente europeo nell'isola britannica.

In verità, l'evoluzione della letteratura inglese seguì un corso affatto diverso da quello delle altre letterature europee. Il periodo di più stretto ravvicinamento con la cultura italiana e francese si ebbe forse nella seconda metà del Trecento, con la figura pressoché isolata di Chaucer, in alcune delle cui opere è davvero possibile scoprire uno spirito assai affine a quello del Boccaccio e del Petrarca. Ma questi albori di umanesimo non furono seguiti da quella piena e ricca maturità che si ebbe invece in Italia; anzi andarono dispersi in un ritorno all'allegorismo e al romanzo cavalleresco medievale. Al Chaucer dei *Canterbury Tales* si preferiva quello legato ancora alle convenzioni del *Roman de la Rose*, al Boccaccio del *Decamerone* quello del *De casibus virorum illustrium*; e non per nulla l'opera tuttora più viva del Quattrocento inglese è il ciclo dei romanzi della Tavola Rotonda di Sir Thomas Malory. Quello inglese è dunque un Quattrocento senza Rinascimento.

E lo stesso potrà dirsi del secolo successivo, se si guardino le citate opere maggiori del periodo elisabettiano. Nonostante le somiglianze formali fra *The Faerie Queene* e i poemi dell'Ariosto e del Tasso, lo Spenser è ben lontano da quello spirito umanistico e classico che anima i cinquecentisti italiani; la complessa struttura allegorica del suo poema è assai più vicina, poniamo, a quella dei *Trionfi* petrarcheschi, di quei *Trionfi* in cui, come ben dice il Sapegno, il Petrarca «pagò il suo tributo alla concezione medievale del-

la poesia, intesa come rappresentazione di verità morali, inquadrata in schemi vasi e solenni». Il poema spenseriano è infatti il più alto esempio di quella tenace sopravvivenza di schemi di pensiero medievale che durerà nella letteratura inglese per gran parte del Seicento, e sarà tutt'altro che estranea alla stessa poesia metafisica. Al medievalismo della *Faerie Queene* si vuole opporre, a testimonianza dell'influenza del rinascimento continentale sulla letteratura elisabettiana, la voga del sonetto in quel periodo: a cominciare dai tentativi di Wyatt nella prima metà del secolo, fino all'*Astrophil and Stella* di Sidney e agli *Amoretti* dello stesso Spenser. Ma il sonetto fu importato in Inghilterra in forme che non diremmo già petrarchesche, bensì «petrarchiste», nel senso che tale aggettivo ha ormai, di tarda imitazione post-rinascimentale, piuttosto che di creazione dello spirito proto-rinascimentale del grande poeta italiano. E dello stesso Wyatt, primo ad introdurre il sonetto in Inghilterra, ha ben detto Sergio Baldi: «*Le Rime Nuove* non sono che una miniera di frasi e di concetti nella quale il Wyatt scava per rendere più convincenti e più gradite, con la novità delle parole, le descrizioni dei suoi affanni e le sue profferte di eterno amore». Egli le usa insomma allo stesso modo dei cosiddetti «Seccentisti del Quattrocento» italiani, ed infatti forse ancor più profondo di quello del Petrarca fu sul Wyatt l'influsso (essenzialmente stilistico) di Serafino Aquilano. E a Serafino, al Cariteo, al Tebaldeo, al raffinato manierismo di Ronsard e dei poeti della *Pléiade* si rifanno i più tardi lirici elisabettiani.

Se da una parte dunque la poesia elisabettiana è ancora legata all'allegorismo medievale, dall'altra è già calata stilisticamente in moduli manieristici post-rinascimentali: Essa non tocca mai la classicità dello stile rinascimentale italiano: dopo la sua prima manifestazione di vitalità alla fine del Medio Evo, la letteratura inglese rifinasse in forme già manieriste. Il Rinascimento italiano è riaffermazione della dignità della condizione umana, della libertà e dell'individualità dell'uomo, il quale ritrova in sé e nel proprio passato le ragioni e i movimenti della vita estetica, per questo le forme letterarie e artistiche del Quattrocento e del primo Cinquecento ritrovano una classica serenità, pur interpretando la vita dell'uomo in tutta la sua pienezza e varietà di aspetti e atteggiamenti. Lo stesso non accade in Inghilterra: la poesia elisabettiana non esalta più l'uomo nella pienezza delle sue capacità intellettuali, psicologiche ed emotive, ma (al pari di quella dei tardi petrarchisti) intesse eleganti e preziose variazioni su certi raffinati convenzionali del senti-

mento, espressi in graziose e soprattutto curiose figure emblematiche. E, insomma, già marinista.

E non si dimentichi che per tutto il Quattrocento e gran parte del Cinquecento, ossia nell'età propriamente rinascimentale, la stessa lingua inglese era ancora in processo di sviluppo e di stabilizzazione, ancora incerta, fluida e composita, e perciò ben poco adatta ad adottare forme poetiche solidamente architetrate e in sé conchuse, quali ad esempio il sonetto e l'ottava italiani, forme che avevano raggiunto un raro equilibrio espressivo, un'insuperata armonia interiore. Quando finalmente la lingua inglese parve veramente del tutto formata, lingua capace di produrre e sostenere complesse espressioni letterarie (e cioè nell'età elisabettiana) il Rinascimento era già trascorso nel resto dell'Europa: la maturità letteraria dell'inglese coincide con una fase di decadente impreciosismo dello stile negli altri paesi. E, come sempre accade, la nuova lingua, ansiosa di mostrare le sue possibilità di strumento espressivo letterario, adottò subito le caratteristiche più ardite e preziose di tale stile: allitterazioni, assonanze, frasi bilanciate, contrasti retorici, ingegnose invenzioni verbali, nomi esotici e nozioni curiose. Tale è appunto il tessuto verbale e stilistico dell'opera che diede il nome a questa maniera letteraria, l'*Euphues* del Lyly, romanzo pubblicato quando colui che doveva dare il suo nome allo stile corrispondente nella letteratura italiana, il Marino, aveva soltanto nove anni. L'«eufuismo» dunque precede cronologicamente il «marinismo»; ma in verità si tratta soltanto di nomi mutui più tardi da quelle che sembrarono le personalità o le opere più caratteristiche di una determinata maniera. Di fatto si può ben parlare di contemporaneaità dei due movimenti.

E che la coscienza delle particolari qualità del nuovo stile fosse ben presente ai letterati dell'ambiente universitario cui apparteneva il Lyly, appare chiaro dal sottotitolo stesso di *Euphues: The Anatomy of Wit*. Le *Anatomie* cominciano ad essere fra i titoli favoriti dagli scrittori inglesi. La scelta della parola è significativa: è una metafora piuttosto lugubre per indicare l'analisi, la disamina di una questione o di un problema di attualità. Ma forse proprio per questo suo sapore ad un tempo macabro e scientifico faceva presa sull'immaginazione in un'età in cui, insieme ad un attivissimo spirito di ricerca in ogni campo, incominciava a diffondersi un certo senso di dubbio, un vago pessimismo; e in cui sopravviveva ancora, e anzi riacquistava vigore, lo spirito che aveva generato le medievali danze della morte. Il titolo dato dal Lyly al suo romanzo ebbe for-

tuna immediata, e nel giro di pochi anni fiorirono gli opuscoli polemici con titoli come *The Anatomy of Abuses* (contro la corruzione dei costumi) o *The Anatomy of Absurdity* (contro l'eccessivo moralismo). E nel primo ventennio del Seicento due delle opere più significative sono appunto «anatomie»: *An Anatomie of the World* di John Donne e *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, lo studio di quella che potremmo chiamare la malattia del secolo. Eccessi e assurdità, melanconia e condizione del mondo: basterebbe allineare i titoli delle varie «anatomie» per rendersi conto di quali fossero le preoccupazioni principali del tempo. Ed è naturale che il maggior pensatore inglese in quegli anni, Francesco Bacone, dichiarasse che era sua intenzione fare «una diligentissima dissezione e anatomia del mondo». Ma si badi che la prima di tutta questa serie di anatomie è l'anatomia del *wit*. *Euphues* è in un certo senso l'atto di nascita del *wit* letterario, di quel *wit* che rimase per due secoli una parola-chiave, la pietra di paragone dell'opera letteraria, la preoccupazione maggiore di ogni scrittore.

La parola seguì tutta una evoluzione di pari passo con l'evoluzione del gusto, e la citata pagina del dottor Johnson può dare un'idea di alcune delle accezioni che essa ebbe nel Sei e nel Settecento. Ma parlando di *Euphues* una precisazione è necessaria: il Lyly scrisse il suo romanzo non per celebrare i meriti del *wit*, né per dargli una definizione positiva; al contrario, si proponeva di «sezionarlo» per mostrarne l'intima inconsistenza, di satirizzare l'eccesso di intelligenza e di sottigliezza da lui riscontrato nei letterati che lo circondavano. Per far questo però gli parve bene di adottare una forma ancora più *witty* di quella che voleva mettere alla berlina, a cominciare dal titolo del suo libro, che ostenta la civetteria di una voce greca e si compiace della sua già osservata metafora chirurgica. Così quel che doveva essere un attacco contro un eccessivo e freddo raffinemento letterario divenne invece la consacrazione ufficiale di uno stile che rispecchia appieno quel raffinemento. E nel caso del Lyly dovrà davvero intendersi per *wit* il puro gioco d'ingegno, il sapientissimo uso dell'arguzia e del concetto. Per gli scrittori dell'ultimo ventennio del Cinquecento, per lo stesso Shakespeare dei drammi giovanili, si potrà così parlare di vero e proprio concettismo, di trionfo del linguaggio metaforico fine a se stesso. Del resto l'uso intensivo del linguaggio metaforico ben si accordava con le già accennate sopravvivenze medievali. Che altro è la metafora, il parlar figurato, se non un modo di rendere in immagini concrete e fisiche concetti astratti? Il medesimo intento, di rappresentare con-

cretamente, visivamente, delle astrazioni, ispirata, sia pur con altri mezzi, l'allegorismo medievale. Il *wit* di *Euphues* e l'allegorismo della *Faerie Queene* non sono in contrasto, ma mirano ad un unico fine.

È stato detto più volte che la poesia metafisica segna il vertice del *wit*, che ne è la deliberata esasperazione. Varrà la pena però di vedere se si tratti in effetti di una intensificazione di quel *wit*, o piuttosto di una sottile trasformazione, che è possibile cogliere nelle sue varie fasi anche nello stile di un unico scrittore. (Quando naturalmente si tratti di uno scrittore di inesauribile facoltà creativa come Shakespeare.)

### Wit *euphuistic* e *wit metafisico*

Il *wit* euphuistico corrisponde esattamente al concettismo del tardo Cinquecento, come quello del famoso madrigale del Guarini, che mette conto riportare qui perché si vedrà come l'identico tema riappaia trasformato nella poesia metafisica del Donne.

Anime pellegrine, che bramate  
amando esser amate,  
se volete gioir, morendo in vui  
riuscete in altrui.  
Non vi divida mai né tuo, né mio,  
sian confusi i voleri,  
le speranze, i pensieri,  
faccia una sola fede, un sol desio,  
di due alme e due cori un'alma, un core,  
né sia premio d'Amore, altro che Amore.

Ora, il marinismo italiano altro non è che un progressivo complicarsi e appesantirsi di tal genere di scrittura, fino alle elaboratissime architetture di concetti di un Prefi, di un Arriale, di un Battista, di un Lubrano. Lo sviluppo è tuttavia coerente: quel che nel Guarini o nel Marino stesso era dapprima estro irregolare e occasionale, si organizza nei loro seguaci in sapienti strutture simmetriche: dal gioco al limite dell'irrazionale, che ravvivava l'uso primitivo del concetto e del paradosso, si passa ad una nuova e rigidissima struttura logica dell'irrazionale, allo stesso modo che in architettura dal sovvertimento della logica degli elementi strutturali nelle tarde opere di Michelangelo, o in quelle del Vignola, si passa al colossale «concetto» berniniano della colonnata di San Pietro o al fiorito barocco borrominiano, così razionale nello sviluppare fino all'esasperazione le sue concezioni estrose. Nella poesia come nell'arte italiana la transizione dal concettismo manierista a quello barocco avviene dunque per sviluppo progressivo da forme estrose a forme sempre più solidamente organizzate pur nello loro assurdità: dal paradosso geniale alla logica del paradosso.

Lo stesso non si può dire del *wit* inglese, che, prima di giungere (partendo dalle stesse premesse) alla logica paradossale barocca, attraversò una fase ben più complessa: la fase che vorremmo appunto chiamare «metafisica». Il *wit* del giovane Shakespeare, ad esempio, è ancora del tutto euphuistico. Romeo, affascinato alla vista di Giulietta, può uscire in queste esclamazioni (I. v. 46-49):

O, she doth teach the torches to burn bright!  
It seems she hangs upon the cheek of night  
like a rich jewel in an Ethiope's ear:  
beauty too rich for use, for earth too dear!

Una genuina profondità sentimentale si esprime qui in euphuistici contrasti (fra bianco e nero nell'equazione: Giulietta sta alla notte come un gioiello sta ad un etiope), in paradossali concetti (la fanciulla insegna alle torce a risplendere), in bilanciate inversioni (*too rich for use* — *for earth too dear*): il tutto racchiuso in due distici perfetti a rima baciata, aperti e chiusi da esclamazioni retoriche. Ma meno di dieci anni dopo Shakespeare stesso, cercando di esprimere un concetto analogo in *Troilus and Cressida*, ricorre ad un tipo di metafora ben più condensata e drammatica (I. i. 57-61):

Handest in the discourse, O, that her hand,  
in whose comparison all whites are ink,  
writing their own reproach; to whose soft seizure  
the cygnet's down is harsh, and spirit of sense  
hard as the palm of ploughman.

Il contrasto è pur sempre fra il candor della pelle, identificato con la bellezza, e il color nero, il suo opposto. E tuttavia la semplice equazione (fanciulla: notte = gioiello: etiope), in cui tale contrasto si esprimeva in *Romeo and Juliet*, è scomparsa. Questa volta si ha invece un'identificazione degli opposti (il bianco è nero inchiostro, la piuma di cigno è rvida, la quintessenza dei sensi è dura e callosa) per sottolineare i singolarissimi pregi dell'unica cosa (la mano della fanciulla) che conviene esaltare. E l'esotico preziosismo dell'immagine del gioiello all'orecchio di un etiope ha dato luogo ad oggetti ben più concreti e quotidiani: l'inchiostro, le piume di un cigno, la mano di un bifolco. Per di più le immagini sono



presentate non staticamente ma in azione: non si parla di morbidezza della mano, ma di una «morbida stretta», e l'inchiodato è visto nell'atto di scrivere. Quest'ultima immagine, anzi, dà singolare risalto al contrasto di bianco e nero: l'idea stessa dello scrivere ci presenta inconsciamente ai sensi il nero dell'inchiodato sul bianco della pagina. Così, senza che ce ne rendiamo neppure conto razionalmente, l'astratto concetto di bianchezza si materializza ai nostri occhi; e si intensifica la nostra partecipazione fisica, sensuosa, al contenuto intellettuale dell'immagine.

Concretezza, sensuosità, ossia immediatezza di comunicazione attraverso sensazioni fisiche anziché attraverso meccanismi logici e razionali, caratterizzano il *wit* dello Shakespeare maturo. Siamo ben lontani sia dai giochi retorici dell'eufuismo e dalle sue astrazioni verbali, sia dalla logica paradossale di quello che sarà il concettismo barocco.

Ma in un'opera ancor più tarda di Shakespeare, la penultima delle sue commedie, ritornano fuse insieme le immagini dell'Etioppe e delle piume, per celebrare la bellezza di un'altra mano femminile, quella della Perdita di *The Winter's Tale* (IV, iv. 373-6):

I take thy hand, this hand,  
as soft as dove's down, and as white as it,  
or Ethiopian's tooth, or the fan'd snow,  
that's bolted  
by th'Northern blasts, twice o'er.

Ma qui l'immagine dell'etioppe non è elaborata come in *Romeo and Juliet*, bensì accennata in due sole parole: un rapido baglior di denti contro la pelle scura; e le altre similitudini si seguono rapide, contando piuttosto sul loro effetto cumulativo anziché sul gioco di corrispondenze e contrasti delle singole immagini. Tanto rapide da rientrar l'una nell'altra come nel caso della neve «abburrattata due volte dalle raffiche del nord». Con una transizione non dichiarata, l'aveve viene descritta in termini di fior di farina, aggiungendo così un'ulteriore immagine di bianchezza. Alla concretezza e alla sensuosità si aggiungono dunque, nell'ultima fase dell'attività shakespeariana, gli effetti della pluralità e della concentrazione delle immagini, il salto dei nessi logici per raggiungere una sempre maggiore immediatezza espressiva, una maggiore drammaticità, che si ripercuote anche nelle spezzature del metro, adeguatosi ai ritmi della lingua quotidiana: tanto da far pensare allo *spring rhythm* usato da Hopkins, il maggior poeta del secondo Ottocento, e alla definizione da lui data del linguaggio poetico: *current language heightened*, «linguaggio corrente intensificato, in qualsiasi misura inten-

sificato e diverso da se stesso, ma non linguaggio antiquato».

Mi sembra significativo che per illustrare l'evoluzione del *wit*, e, più, delle forme poetiche sullo scorcio del Cinquecento e ai primi del Seicento, venga naturale far ricorso per l'esemplificazione a testi drammatici. Sta di fatto che la forma espressiva più importante delle età elisabettiana e giacomiana non fu la poesia o la narrativa, ma il teatro. Il teatro sorge da una esigenza istintiva di comunicazione, ed ha perciò radici popolari. La strada che porta dalle prime sacre rappresentazioni nelle chiese o sui sagrati fino al teatro regolare organizzato commercialmente durante il regno di Elisabetta, è lunga; ma pur attraverso le varie trasformazioni e gli apporti culturali e dottrine che il dramma ricevette dalle Università e dalla Corte, il suo carattere rimase sostanzialmente immutato. Lo spettacolo teatrale non si rivolgeva (come il poema di Spenser o il romanzo di Sidney) ad una minoranza intellettuale, ma alla maggioranza popolare. Duplice era l'esigenza cui esso doveva soddisfare: da una parte quella della poesia, poiché il sentimento collettivo si esprime sempre innanzitutto attraverso il ritmo e la frase musicale, e perciò attraverso la forma poetica; dall'altra quella di un linguaggio vivo e veramente «parlato», che rispecchiasse le forme e i costrutti del dialogo di ogni giorno. L'adozione del *blank verse* (pentapodia giambica, ossia decasillabo con cinque accenti principali, non ritmata, modellata sull'endecasillabo sciolto italiano), risolse il problema sul piano della metrica: la pentapodia giambica istituiva un fondamento ritmico stabile e costante, sul quale si scoprì ben presto che era possibile operare infinite variazioni; e se ne vedano gli esempi appena forniti.

Nell'ultimo di essi lo schema della pentapodia giambica è insieme rispettato e superato creando una sorta di contrappunto interno al verso: gli accenti metrici su ogni seconda sillaba costituiscono un basso continuo sul quale poggia una melodia libera e varia, con accenti propri: tale impressione di libertà e varietà e, insomma, di naturalezza poetica, è rafforzata dall'ampio uso dell'*enjambement*. La varietà era tanto più possibile in una poesia come quella inglese, la cui metrica aveva ancora formalmente una base quantitativa, sebbene in effetti la struttura del verso si fondasse non sulla lunghezza delle sillabe ma sugli accenti. Infatti il primo poeta inglese che possa chiamarsi veramente rinascimentale, Sir Thomas Wyatt, aveva adottato uno schema di pentametro giambico che permetteva questa straordinaria varietà accentuativa e ritmica (e sul Wyatt si dovrà tornare parlando della metrica di John Donne). La mag-

giore regolarità metrica introdotta dal Sidney e dallo Spenser fece considerare la dutilità dei metri di Wyatt come frutto di inesperienza; è per questo che lo sviluppo della pentapodia giambica nel teatro elisabettiano acquisì tanta importanza: la necessità insita nella forma drammatica di variare continuamente il ritmo del discorso, fece sì che quel metro ritrovasse, quasi involontariamente, la libertà primitiva che non aveva più in Sidney e in Spenser: e ritornasse così trasformato dal dramma alla lirica, e più precisamente alla lirica di Donne.

Strettamente collegato a quello metrico, per il teatro, è il problema del linguaggio, della dizione, del lessico stesso. È il teatro che concilia la lingua letteraria inglese, quale si era andata definendo nelle prose e nelle poesie di autori come Sidney e Spenser, con le esigenze della pur ricca e varia dizione popolare, si da operare una nuova sintesi, fornendo alla letteratura inglese uno strumento espressivo estremamente dutille: un linguaggio colorito e abbondante in cui accanto al termine colto o latineggiante si trova la parola derivata dal gergo della strada, accanto alla complessità sintattica del periodo modellato sui classici antichi, si trova la dizione propria della conversazione di ogni giorno, che non rispetta alcuna norma grammaticale.

Va notato infine che se il teatro divenne la massima forma espressiva nell'Inghilterra di quest'epoca, ciò lo si deve al fatto che il teatro è rappresentazione di conflitto. Rappresentazione in termini preminentemente visivi. Il palcoscenico è metafora del mondo, i personaggi che su di esso si scontrano sono la proiezione in forma concreta di idee e atteggiamenti in contrasto dialettico. In altre parole la rappresentazione teatrale adempie alla stessa funzione che avevano avuto un tempo le figurazioni allegoriche ed emblematiche — la differenza stava semmai nel fatto che queste ultime rispecchiavano un mondo di certezze: ad ogni figura allegorica corrispondeva un unico concetto, un'unica verità; nel dramma invece la situazione è conflittuale, la complessità di ogni singolo personaggio impedisce identificazioni univoche.

*Dallo specchio all'anatomia: universo medievale e «nuova filosofia»*

Il Medioevo era venuto creando un suo universo allegorico che ne definiva in figurazioni precise e ricorrenti limiti e contenuti ideolo-

gici; l'umanesimo del Quattrocento aveva però in qualche modo intaccato questo mondo di certezze. E tuttavia in Inghilterra le allegorie emblematiche del *Totentanz* e del *Narrenschiff*, con quel tanto di macabro e di morboso che contengono, seguirono ad essere popolari per tutto il Cinquecento, quando in Italia invece l'arte e la letteratura celebravano quella felice e armoniosa unione di cristianesimo e classicità che segnò il vertice della cultura rinascimentale. Fu la Riforma a stroncare sul nascere l'avvento dell'armonia rinascimentale in Inghilterra, sì che l'allegorismo medievale trascorse insensibilmente nell'emblematismo morale, senza che si avesse quella ribellione individualista, quell'affermazione della personalità umana, che fu il fondamento del Rinascimento italiano. In tal modo, il Cinquecento inglese seguì a produrre una letteratura ispirata agli *exempla* medievali, e il teatro stesso, che doveva costituire la più alta espressione poetica dell'Inghilterra elisabettiana, trovò appunto negli *exempla* la sua origine, e li va adattando nei *moralità plays* e li trasferisce nelle prime tragedie. Sul *De Casibus* di Boccaccio (un Boccaccio del tutto medievale), filtrato attraverso il *Fall of Princes* del quattrocentista Lydgate, è modellata una delle opere più fortunate e imitate della seconda metà del Cinquecento, il *Mirror for Magistrates* (*Specchio per Magistrati*).

Dal *Mirror for Magistrates*, raccolta di lunghe narrazioni in versi definite «tragedie», attinsero ampiamente i drammaturghi elisabettiani, non ultimo Shakespeare per la storia di *King Lear*. Ma il *Mirror*, che non fa che ripetere all'infinito il tema della caduta dei grandi, è appunto una collezione di esempi morali, di illustrazioni dell'instabilità della condizione umana, della vanità della grandezza terrena, dei motivi appunto della danza della morte o della nave degli stolti. Lo *speculum* medievale è forma letteraria ben viva per tutto il XVI secolo, e si potrebbe fare un lungo elenco di *specula*, o *mirrors*, o *glasses* composti fra il 1502 (*Speculum Principis*, di Skelton) e il 1594 (*Mirror of Man*, di Churchyard), passando dal *Mirror of Good Manners*, il *Mirror of Mutability*, il *Mirror of Modesty*, il *Mirror of True Honor*, il *Mirror of Monsters*, e così via.

Lo «specchio» ricorre dunque con tanta frequenza nei titoli delle opere cinquecentesche, quanto la «anatomia» in quelle dell'ultima parte dell'età elisabettiana e del primo Seicento. Si potrebbe vedere anzi nelle due metafore dello «specchio» e dell'«anatomia», da una parte la costanza e la continuità del gusto per l'allegoria e per il linguaggio figurato, dall'altra una variazione di atteggiamento con l'avanzar degli anni. Prima lo specchio, ossia una rappresentazione

obiettiva di fatti in cui il lettore possa ritrovarsi a trarne ammonimento ed edificazione. Poi l'anatomia, ossia non più l'accettazione di modelli e di esempi posti sotto i suoi occhi senza discuterne la validità, ma l'indagine precisa, la dissezione di quegli stessi fatti per scoprirne la natura. Non si tratta più di accettare principi fissati dogmaticamente, ma di esaminarli e discuterli, per cercare di comprenderli. La superficie polita dello specchio era infranta: si doveva cercare ben più addentro.

Non per nulla nel 1543 Andrea Vesalio aveva pubblicato il suo *De humani corporis fabrica*, gettando le basi della ricerca anatomica e scientifica moderna. E nello stesso anno (è bene ricordarlo) appariva il *De Revolutionibus Orbium* di Copernico. Eran gettati così i semi di una profonda rivoluzione nel campo delle cognizioni scientifiche e della concezione stessa dell'universo. Gli echi nel campo letterario di queste nuove scoperte tarderanno ancora a farsi sentire, come tardano a farsi sentire quelli delle nuove scoperte geografiche. Ma la sostituzione della metafora dell'anatomia a quella dello specchio è già un segno dei nuovi tempi. E sarà proprio nella sua *Anatomia del Mondo*, nel 1611, che il Donne darà voce al turbamento provocato dalle nuove scoperte:

And new philosophy calls all in doubt...

La concezione dell'universo nel Cinquecento era ancora quella tolemaica e scolastica, era l'universo di Dante, con il suo geocentrismo, le sue sfere celesti governate dalle intelligenze angeliche, i quattro elementi e i quattro umori del corpo umano, la rigida gerarchia degli esseri, dal divino all'inanimato, le precise corrispondenze fra il macrocosmo, il *body politic* (lo stato) e il microcosmo umano. Un universo la cui caratteristica principale era appunto l'ordine gerarchico, garanzia assoluta dell'armonia del creato, quell'armonia espressa dalla inaudibile musica delle sfere.

Questa concezione dell'universo la ritroveremo ancora tal quale nella poesia metafisica; ma non più affermata con serena certezza, anzi, continuamente discussa e contraddetta dalla consapevolezza delle indagini della «nuova filosofia», ossia della nuova scienza. Tutto veniva in effetti messo in dubbio. E nell'Inghilterra elisabettiana il dubbio generato dalle nuove scoperte che sovvertivano l'ordine stabilito dell'universo era rafforzato da altri due fattori di carattere forse più locale.

Anzitutto la natura della Riforma inglese, suggerita più da ragioni politiche che religiose, e che perciò non ebbe inizialmente alcun

solido fondamento dottrinario; donde un profondo turbamento della coscienza religiosa del paese che stentava a comprendere la natura stessa dell'anglicanesimo. In secondo luogo il ritardato afflusso di scrittori come Machiavelli, Pietro Aretino e Baldassarre Castiglione, che giunsero solo verso la fine del Cinquecento, come frutti fuori stagione. Le loro opere furon lette perciò al di fuori del contesto rinascimentale, e interpretate non come mature affermazioni del valore della personalità umana, ma come violente ribellioni, in un'età di crisi della fede, all'ordine tradizionale (l'ordine medievale) nel campo politico, morale e sociale. Il Machiavelli e l'Aretino ebbero segreti ammiratori nelle università inglesi: studiosi che professavano pubblicamente di aborrire le presunte eresie, ma che di fatto proprio quelle apprezzavano. Gli scrittori italiani si trovavano così nella paradossale situazione di essere ad un tempo pubblicamente vilipesi e segretamente esaltati per idee e principi che non erano i loro, ma che erano loro attribuiti dai lettori inglesi e che erano il frutto del senso di insoddisfazione e di incertezza di questi ultimi.

Una idea chiara di questo turbato clima culturale pieno di fermenti e incertezze può darla la lettera indirizzata nel 1580 da uno dei «machiavellisti segreti», Gabriel Harvey, a Edmund Spenser, e nella quale vengono descritte le opinioni correnti a Cambridge:

Machiavelli, un grand' uomo; Castiglione, di non poca reputazione; Petrarca e Boccaccio, sulla bocca di tutti; Galateo e Guazzo, mai così felicitati; moltissimi a conoscenza dell'Aretino. Quando mai il francese e l'italiano godettero di tanta stima da parte degli studiosi? E il latino e il greco di tanto poca? ... Tutti alla ricerca di novità: nuovi libri, nuove mode, nuove leggi, nuovi funzionari; e taluni alla ricerca di nuovi elementi, e taluni di nuovi Cieli e perfino Inferni. Gli affari della Turchia si conoscono a menadito; si seppelliscono castelli in aria; molto baccano e poco costrutto; qualsiasi zoticco vorrebbe farla da gentiluomo; mai si è fatto tanto con tanto poco; ciascuno ha un'altissima opinione di se stesso e ritiene che tutto l'argento genuino degli altri non valga un solo dei suoi pennies. Si fa qualcosa di nulla, a dispetto della Natura; si fan numeri dagli zeri, a dispetto dell'Arte; la proporzione geometrica si usa di rado o mai, mentre di quella aritmetica si abusa; buoi ed asini (nonostante che a Plauto sembrasse una assurdità) sono attaccati allo stesso giogo; *conclusio fere sequitur deteriorum partem*. Il Vangelo lo si insegna, ma non lo si impara; la Carità è congelata; non v'è nulla di buono se non per imputazione; il Diritto cerimoniale abrogato a parole, quello giudiziario annullato di fatto, quello morale abbandonato per davvero; la Luce, la Luce sulle labbra di tutti, ma guarda un po' i loro occhi, e dimmi se non

sembrano occhi di civette o di pipistrelli piuttosto che di aquile. Come dei libri antichi, così dell'anica virtù, la onestà, la fedeltà, la giustizia, se ne fanno nuovi estratti. Ogni giorno si generano di fresco nuove opinioni: eresia in Teologia, in Filosofia, in Letteratura, nei costumi, e il tutto fondato sul sentito-dire. I Dottori della Chiesa son disprezzati; i testi sacri sono noti ai più, ma compresi da pochi, esaltati da tutti, ma praticati da nessuno, non si odia tanto il Diavolo quanto il Papa...

È in questa atmosfera che nasce il superuomo marlowiano. Marlowe viene appunto da Cambridge, è uno dei segreti ammiratori di Machiavelli (che, «machiavellicamente», presenta in luce sinistra sulla scena a recitare il prologo del suo *Ebreo di Malta*), ed è informato delle più recenti correnti di pensiero. È Marlowe che trasforma la leggenda di Faust, appena giunta dalla Germania, in un simbolo dell'insoddisfazione spirituale dell'uomo, facendosi interprete del sentimento che andava diffondendosi nel suo tempo. Marlowe ha perduto la fede nell'uomo, le cui debolezze e incertezze, torture e storture psicologiche rivela con tanta sottigliezza nel suo *Edoardo II*. Dal dubbio cerca di evadere attraverso il titanismo di Faust con la sua insaziata sete di sapere, dell'Ebreo di Malta, con la sua insaziata sete di ricchezza, di Tamerlano con la sua insaziata sete di potere. L'idea del superuomo è sempre la prima istintiva reazione di chi abbia perduto ogni fede positiva, di chi viva in un mondo di incertezza.

Ma accanto alla dottrina del superuomo, di presunta derivazione machiavelliana, ecco affermarsi lo scetticismo di Montaigne, cui, come è noto, è indebitata la figura di Amleto. Dal canto suo, Bacone trasferisce alla filosofia il nuovo metodo sperimentale e induttivo ricavato dai nuovi sistemi scientifici e getta le basi di quell'empirismo che dominerà per secoli il pensiero inglese; e Lord Herbert di Cherbury (che è appunto uno dei primi poeti metafisici) cerca scampo ai suoi dubbi religiosi e a quelli dei suoi contemporanei in un misticismo astratto che è l'origine del deismo inglese. Il sorgere di queste correnti di pensiero segna invero la fine del Medioevo in Inghilterra; ma nelle nature appassionatamente religiose come quelle dei poeti metafisici è fonte di nuovi conflitti interiori fra le ancor salde fondamenta scolastiche e quella che ora si può chiamare «nuova filosofia» nel senso moderno della parola, anziché nell'accezione di «nuova scienza» che il Donne dava al termine.

In questo periodo di crisi di ogni valore stabile e tradizionale non fa meraviglia che, accanto ad un certo gusto per il macabro, per la contemplazione della morte (derivato in parte del resto dall'ancor

viva tradizione medievale), sorgesse anche la tendenza a coltivare una certa oscurità nella scrittura. L'ermesismo letterario non è vizio gratuito, ma una naturale forma espressiva che conserva le oscurità e le involuzioni del pensiero che sostanzia quella scrittura. Si ritiene che ad una forma di ermetismo mirassero i componenti del gruppo di letterati e scienziati radunato intorno a Sir Walter Raleigh, e comprendente Marlowe, George Chapman, Thomas Harriot e altri, gruppo cui è stato ora dato (forse arbitrariamente) il nome di «Scuola della notte», e che certo fu chiamato dai contemporanei malevoli «Scuola di ateismo». La poetica della presunta scuola sarebbe contenuta in qualche frase di Chapman nella prefazione al suo *Ovid's Banquet of Sense*:

L'oscurità nell'affettazione delle parole, e negli indigesti concetti, è pedantesca e infantile; ma laddove essa si cela nel cuor dell'argomento, espressa con accorte figure ed epiteti espressivi — con tale oscurità io seguirò a sforzarmi di adombrarmi: i minerali preziosi si scavano dal seno della terra, e non si trovano già sulla sua superficie o nella sua polvere.

La poesia di Chapman ha invero una sua torturata oscurità, un suo movimento tortuoso e inarmonico, un suo uso di immagini ricercate e contorte, che superficialmente sembrano preludere alla complessità della poesia metafisica. Ma l'oscurità appare spesso fine a se stessa, frutto di una falsa interpretazione di un noto passo del *Cortegiano* di Castiglione:

...Se le parole che usa il scrittore portan seco un poco, non dirò di difficoltà, ma d'acutezza recondita, e non così nota come quelle che si dicono parlando ordinariamente, danno una certa maggior autorità alla scrittura, e fanno che il lettore va più ritenuto e sopra di sé, e meglio considera, e si diletta della dottrina di chi scrive; e col buon giudizio affaticandosi un poco, gusta quel piacere che s'ha nel conseguir cose difficili.

L'«acutezza recondita» del resto è il piacere supremo che cinquecentisti e secentisti trassero dall'ampio impiego dell'emblematica. Il simbolo accompagnato o meno dal motto o dai versetti esplicativi è una metafora grafica che esercita l'ingegno sia dell'inventore che dell'interprete.

Dopo quanto si è detto le ragioni della fortuna dei libri d'emblemi anche in Inghilterra dovrebbero essere chiare: si trovano in essi sia il gusto allegorico medievale, sia il trasferimento del concetto dal piano astratto a quello sensuoso, sia infine la preziosa oscurità auspicata dalla «Scuola della notte». E molti emblemi verranno

impiegati dai poeti metafisici. Ma sarebbe errato pensare che la poesia metafisica abbia un carattere eminentemente emblematico: al contrario, anche laddove il poeta prenda un emblema come suo punto di partenza, esso viene subito trasformato (per adottare la frase usata con tono di riprovazione dal dottor Johnson) in qualcosa di veramente nuovo e strano. È ben vero che la seconda generazione di metafisici, verso la metà del Seicento, ripiegherà a volte sull'emblema puro e semplice: ma solo quando quella poesia avrà oltrepassato la sua fase di esplorazione intensa e avventurosa, e si sarà adagiata in forme più quiete e concluse. Quando insomma sarà passata dall'irrequietezza del manierismo alle bilanciate formule del Barocco.

### Il linguaggio del manierismo

Per chiarire il suggerimento or ora avanzato che la poesia di John Donne e dei suoi contemporanei — incluso Shakespeare — sia riconducibile ai modi dell'arte manierista, mi sembra opportuno rifarsi all'accostamento che Mario Praz per primo propose nel 1931 in un suo saggio incluso nel volume collettivo *A Garland for John Donne*. Fra la poesia appunto del Donne e quella di Michelangelo.

Benché Donne certamente non conoscesse le poesie dell'italiano, la somiglianza di temi e di modi espressivi è sorprendente. È stato sottolineato come fossero vicini i motivi della lirica religiosa dei due poeti, e come perfino il famoso concetto michelangelesco dell'opera d'arte già preesistente e nascosta nel blocco di marmo donde lo scultore la estrae («Non ha l'ottimo artista alcun concetto / Ch' un marmo solo in sé non circoscriva / Col suo soverchio, e solo a quello arriva / La man, che ubbidisce all'intelletto») si ritrovi in Donne (*The Crosse*: «... Carvers do not faces make, / But that away, which hid them there, do take»). Motivi derivati probabilmente da fonti platoniche comuni, e che tuttavia colpiscono per l'identità della scelta operata dai due scrittori. Ma ancor più sorprendono le affinità stilistiche. Si guardi infatti la struttura e la direzione di questo sonetto di Michelangelo:

Sol pur col foco il fabbro il ferro stende  
al concetto suo caro e bel lavoro,  
né senza foco alcuno artista l'oro  
al sommo grado suo raffina e rende,  
né l'unica fenice sé riprende,

se non prim'arsa, ond'io, s'ardendo moro,  
spero più chiar resurger tra coloro  
che morie accresce, e 'l tempo non offende.

Del foco, di ch'io parlo, o gran ventura,  
c'ancor per rinnovarmi abbi in me loco,  
sendo già quasi nel numer de' morti.

Over, s' al ciel ascende per natura,  
al suo elemento, e ch'io converso in foco  
sìe, come s'ie che seco non mi porti?

A parte le immagini che ritornano in Donne (l'oro battuto in sfo-  
glia in *Commiato: divieto di dolersi*, la Fenice in *La Canonizzazione*  
e in altre poesie) e che sono probabilmente dovute a fonti comuni — soprattutto la seconda, presente in Petrarca quanto in un poemetto medievale inglese — si noti l'asprezza del linguaggio, ben lontano dalla levigata armonia petrarchesca. È un linguaggio dissonante, pieno di faticose e deliberate allitterazioni, di irregolarità metriche, con una progressione di immagini che risulta affannosa e non risolta dal punto interrogativo finale. Ma proprio questo suo andamento tortuoso, queste sue asprezze, e l'ansioso interrogativo con cui il sonetto si chiude, conferiscono ad esso un vigore e una immediatezza espressiva che si cercherebbero invano nella poesia dei petrarchisti del Cinquecento.

Sarà facile (basti guardare qualcuno dei suoi *Holy Sonnets*) ritrovare le stesse caratteristiche in Donne: v'è nella sua poesia la stessa ansia e lo stesso vigore, vi sono le stesse dissonanze e le stesse irregolarità metriche. È vero che Michelangelo, al pari di Donne, si rese interprete di una particolare fase del sentimento del suo tempo con assoluta sincerità; e tale sincerità lo costrinse ad usare un linguaggio che anche formalmente esprimesse il senso di conflitto e di turbamento che caratterizzava l'epoca in cui visse: un linguaggio, uno stile, che è appunto quello che si affaccia nelle ultime delle sue opere architettoniche e figurative e che si conviene ormai di chiamare manierista.

Ma sta di fatto che la poesia di Michelangelo può essere considerata come un fenomeno isolato nella letteratura italiana: tanto è vero che essa ha avuto in fondo più fortuna nei paesi di civiltà e tradizione anglo-sassone che fra noi. Oggi la critica italiana più autorevole, pur riconoscendo le alte qualità della sua poesia, non tralascia mai di sottolineare la sua «mancanza di un'adeguata educazione letteraria», e il carattere «scultoreo» (ossia non letterario) dei suoi

versi. In verità, il carattere anomalo di questa poesia rispetto alla corrente poetica maggiore del Cinquecento italiano mi sembra dovuta proprio al fatto che la lingua italiana mal si adatta ad uno stile come quello michelangiottesco, frammentario ed energico, pieno di impennate improvvisate, di quelle che il Sapegno ha chiamato «contorsioni e durezze».

L'italiano è stato definito una lingua cantante; e infatti è una lingua che possiede fin dalle origini una solida ed estremamente articolata e armoniosa struttura sintattica, una lingua che esige un discorso ampio ed equilibrato, vario ed armonico. Lingua, dunque, adatta quanta altra mai alla serena ampiezza dello stile rinascimentale; ma non in grado di esprimere il mondo di pensiero e di sentimento composto, frammentario, disarticolato che caratterizzò la crisi spirituale della seconda metà del Cinquecento e dei primi anni del Seicento. Per questo la poesia italiana preferì in quel periodo evadere nella semplice estrosità formale, nel raffinato gioco di concetti; e solo pochissimi poeti (appunto i più istintivi) furono indotti ad esprimersi nelle forme aspre e contrastate che eran proprie del disorientamento spirituale del loro tempo e che avevan trovato già piena manifestazione nell'architettura, nelle arti figurative e perfino nella musica. (Si pensi ai drammatici recitativi cantati delle prime opere, che infrangevano le forme armoniche e la linea melodica tradizionale.) La lingua italiana, con la sua sapiente ed elaborata struttura formale di diretta derivazione latina, non si prestava ai discorsi spezzati e alle frasi lasciate in aria: con una tale lingua parve meglio sfruttare, per scopi di puro divertimento elegante, i contrasti interiori che sostanziano lo stile del tempo (Guarini), o cercare di risolverli ricorrendo ad un deliberato compromesso classicista (Tasso).

Le caratteristiche della lingua inglese sono invece affatto diverse. Non è nata sulla base di una lingua precedente ben sviluppata, ma si è formata per accumulazione, per stratificazioni successive durate fino all'epoca di Shakespeare. L'inglese non è un «volgare»: è una formazione del tutto nuova ed estremamente composta, senza precedenti letterari ed ispirata esclusivamente da criteri di praticità, concretezza, concisione strutturale e fonetica, schematicità morfologica, libertà ritmica e metrica, fluidità lessicale. È inutile ora esaminare paritariamente questi tratti caratteristici dell'inglese, e le loro ragioni: basterà osservare come una lingua siffatta fosse la meno adatta — soprattutto nella particolare fase di sviluppo raggiunta allora — a riprodurre le elaborate ed ampie armonie della prosa rinascimentale, mentre si prestava ad uno stile dal frasteggiare breve e

affannoso, in cui si accentuano le asprezze ritmiche e verbali, in cui allo sviluppo armonico ed equilibrato del discorso, si preferiscono gli avvolgimenti e le tortuosità formali e concettuali. E dunque soltanto logico che la letteratura inglese trovi le sue espressioni più alte non nella età rinascimentale ma in quella manierista, e che Shakespeare sia fiorito appunto in tale periodo. L'eccezionale istinto poetico di Shakespeare seppe giovarsi appunto delle risorse stilistiche di una lingua che era particolarmente adatta ad esprimere uno stato d'animo turbato e dubbioso, ad esprimere conflitti ed esitazioni piutosto che certezze e serenità. E seppe individuare per di più nella forma drammatica l'ideale forma letteraria per una lingua così concreta, così pratica e diretta.

E questa in parte la grandezza di Shakespeare; e se la poesia di Donne subì invece un'eclissi nei secoli successivi, lo si deve al fatto che egli scrisse liriche anziché drammi; ma la sostanza di tale poesia è la medesima. Nella poesia metafisica del primo Seicento confluiscono tutti i motivi essenziali della cultura inglese del tempo. E la loro fusione ed espressione avviene attraverso una lingua che aveva raggiunto il più adatto stadio di sviluppo, una lingua vigorosa e instabile, concreta e inquietata, dissonante e contorta.

Con una felice intuizione Marjorie Nicolson ha definito la crisi spirituale della fine del Cinquecento e del primo Seicento in Inghilterra con l'espressione: *The breaking of the circle* (il cerchio si spezza). Infatti il cerchio, il perfetto «O» di Giotto, era stato da secoli, e sarà ancora per tutto il Seicento, l'emblema della perfezione divina ed umana. L'emblema di un universo in sé concluso e ordinato, con i suoi corpi sferici governati da un complesso sistema di perfetti moti circolari; il cerchio era l'emblema dell'infinito e dell'eterno. Ma in Donne e nei suoi contemporanei si era diffusa la coscienza della irraggiungibilità di tale perfezione. Gli stessi progressi compiuti nello studio dell'astronomia avevano dimostrato come neppure i moti celesti fossero ispirati ad una perfetta circolarità. All'uomo era precluso il godimento della suprema armonia universale: l'armonia stessa era infranta, il cerchio era spezzato. E al cerchio si sostituiva, per l'uomo, il moto lungo una linea serpentina, spirale, emblematica dei suoi dubbi e delle sue incertezze, del suo vagare alla ricerca di una suprema verità, del suo ondeggiare fra le varie dottrine, e fra spirito e senso. Così Donne dice nella *Anatomia del Mondo*:

Noi crediamo che i cieli godano della forma sferica,  
tutto abbracciando la loro circolare proporzione.

M. Nicolson "The making of the circle"

Eppure il loro corso variato e dubbio, osservato nelle diverse epoche, costringe gli uomini e scoprire tante parti eccentriche, tante diverse linee verticali, tante trasversali, da sproporzionare quella pura forma...

... né può il sole descrivere un cerchio perfetto, o mantenere diritta la sua via neppure per un pollice; ma dove è sotto oggi non passa più, e invece con ingannevole linea passa accanto a quel punto, e così è serpentino.

L'universo, il moto dei pianeti, lo spirito dell'uomo, il suo pensiero, la sua poesia non eran più dunque rappresentate da un cerchio perfetto, ma da quella linea serpentina che, non a caso, era proprio, nel campo figurativo, l'elemento più caratteristico dell'arte manierista, quell'avvolgimento lineare che il *Lomazzo* faceva risalire ad un insegnamento di Michelangelo stesso:

Dicesi dunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena suo discepolo: che dovesse sempre fare la pittura piramidale, serpentinata, e moltiplicata per una, due, e tre... Ma perché sono due forme di piramidi, l'una retta come quella che è presso S. Pietro in Roma, e l'altra di figura di fiamma di fuoco, e questa chiama Michelangelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che è la propria forma della fiamma del fuoco che ondeggia...

Michelangelo invero, che può essere considerato in più di un senso come il fondatore dello stile manierista, sembra aver applicato questo suo principio non solo alle sue opere figurative, ma anche alla sua poesia: nella tortuosità della sua dizione poetica. Tortuosità che è comune sia allo stile che al linguaggio della prima generazione dei poeti metafisici inglesi.

Caratteristiche stilistiche e linguistiche apparentemente esteriori rispecchiano dunque ben più profondi motivi spirituali. Non solo, se vorremo trovare in Italia un equivalente di questa maniera poetica, non dovremo ricercarlo nella poesia marinista (e si son viste le ragioni per cui la lingua italiana mal si prestava ad uno stile del genere), ma piuttosto nelle arti figurative degli stessi anni, nelle tarde opere di Michelangelo o in quelle di Tintoretto, nel Pontormo e nel Parmigianino, in Niccolò dell'Abbate o nel Beccafumi, nel Bronzino o in Francesco del Cairo. La loro arte rivela le stesse preoccupazioni, lo stesso turbamento, le stesse tensioni interiori, le stesse estasi sensuose, il voluttuoso e il macabro, che troviamo, in varia

misura, nella poesia di Donne, dei due Herbert, di Henry King.

La poesia metafisica comincia dunque come manifestazione dell'essenza stessa dello spirito e dello stile manierista — intendendo tale parola come utile approssimazione per definire la somma delle caratteristiche delle espressioni artistiche di quel preciso periodo storico. Ma scorrendo i versi dei poeti oggi classificati come «metafisici» ci si avvedrà che tali caratteristiche non rimangono invariate in tutti; e le variazioni non sono dovute soltanto agli apporti delle singole personalità degli autori, bensì ad una graduale evoluzione del sentimento e del clima spirituale in cui i poeti vivevano.

Se infatti il termine «manierismo» sta ad indicare una fase stilistica, il termine «poesia metafisica» è invece la designazione di una corrente poetica particolare, che può continuare attraverso più di una fase stilistica e sussistere accanto ad altre correnti. Nella lirica inglese del primo Seicento, ad esempio, accanto ai poeti già nominati vi sono le figure tutt'altro che trascurabili di Ben Jonson, di Robert Herrick, dei cosiddetti «poeti cavalieri», il cui linguaggio del resto non era molto diverso da quello dei «metafisici», tanto che, come si è visto, il Dr. Johnson poneva accanto al Donne, come originatore di quel «genere di scrittura» da lui condannato, proprio Ben Jonson, e considerava entrambi come seguaci del Marino.

In verità la differenza sostanziale fra «cavalieri» e «metafisici» non è tanto stilistica quanto di intensità emotiva e di impegno intellettuale, così che per i primi si può ben parlare di marinismo, anche se talvolta, come nel caso di Herrick, la loro poesia mosri una maggiore sincerità sentimentale di quella dei loro contemporanei italiani. Ed altre correnti si potrebbero citare: i sonettisti alla maniera di Sidney e Spenser, i seguaci dell'allegorismo spenseriano, gli imitatori del ridondante mitologismo dei poemetti giovanili di Chapman, Marlowe, Marston e Shakespeare, e infine gli «emblematici», come George Wither e Francis Quarles, per più versi collegati con i metafisici.

### *L'arte della meditazione*

Si sono andate finora elencando le caratteristiche più ovvie della poesia metafisica: la drammaticità del linguaggio che sostituisce la musicalità ricercata dai petrarchisiti; il carattere composito della dizione che fonde insieme le locuzioni più pedestri con le più squisite

Louis Martz è un'importante figura di poeta  
e studioso di spiritualità e di spiritualità  
e di spiritualità e di spiritualità

raffinatezze intellettuali; la fusione del sensorio e dello spirituale, del quotidiano e del cosmico. Ma tali caratteri, o almeno alcuni di essi, sono comuni anche ad altre correnti della poesia dei loro contemporanei. Quel che distingue la corrente metafisica è piuttosto una particolare facoltà di penetrazione, al di là dal dato sensorio, fino a raggiungere l'essenza stessa dei problemi relativi alla condizione umana e alla ambiguità fondamentale di tale condizione. Ciò avviene mediante l'assiduo esercizio di una capacità di indagine intellettuale ed emotiva a un tempo, che prende come punto di partenza il dato sensoriale per giungere a quello spirituale.

Il critico americano Louis Martz, nel suo studio *The Poetry of Meditation* (1954), volle vedere in questa capacità il risultato della pratica della cosiddetta «arte della meditazione», frutto della Contro-riforma, che ha la sua espressione più tipica negli esercizi spirituali dei Gesuiti. Gli esercizi spirituali, diffusi come metodo di meditazione religiosa in tutta una serie di trattati nella seconda metà del Cinquecento, hanno indubbiamente influenzato non solo la prosa ma anche la poesia del gesuita Robert Southwell, ed erano certo noti all'ex-carrolico Donne. Non solo, ma tale pratica, con i necessari benché minimi mutamenti, fu adottata dalla stessa Chiesa anglicana, e i manuali di esercizi spirituali erano ampiamente diffusi in Inghilterra al principio del Seicento. Il Martz suggerisce addirittura di rinunziare all'ambigua definizione di «poesia metafisica», sostituendo ad essa quella di «poesia di meditazione». La tesi è in verità sostenibile nei confronti di poesie di un certo respiro: *An Anatomy of the World* di Donne, ad esempio, può ben essere considerata come una serie di meditazioni secondo lo schema suggerito dai manuali di devozione; ma nelle poesie brevi di Donne o Herbert, o Crashaw o Vaughan lo schema della meditazione è tanto concentrato da apparire inesistente: la transizione dall'oggetto concreto, donde la meditazione dovrebbe prendere le mosse, al suo significato metafisico è istantanea, ed avviene in forma estremamente ellittica — mentre gran parte della funzione dell'esercizio spirituale è quella di far indugiare a lungo la mente sul soggetto prescelto, passando per lenti gradi successivi dal piano sensoriale a quello mistico.

Sarà dunque bene attenersi alla vecchia definizione di «poesia metafisica», pur riconoscendo la sua analogia con l'esercizio spirituale nella sua capacità di penetrare al di là del dato sensorio iniziale, e identificando in tale capacità il carattere che distingue la corrente metafisica dalle altre correnti poetiche del Seicento. L'altra

sua caratteristica distintiva è appunto l'istantaneità del trapasso dal piano sensorio a quello spirituale, istantaneità tale da provocare una fusione e un'identificazione dei due piani, un'apprensione contemporanea dell'uno e dell'altro. Per tornare alla già citata definizione dell'Eliot, essi «sentono il pensiero con la stessa immediatezza con cui sentono il profumo di una rosa».

Novembre

Apr. di Louisa B. i  
con madama

La poesia di John Donne

Fra i molti modi nei quali ci si può avvicinare alla poesia di John Donne, il più efficace è forse quello di considerarla come la trasposizione nella lirica di quella tensione ad un tempo intellettuale e fisica di cui si è parlato a proposito del teatro elisabettiano e delle forme nelle quali esso si espresse. Come ha ben detto Allen Tate, John Donne prende le idee e «le pone in conflitto l'una con l'altra, come se fossero i personaggi di un dramma». Mentre fino a quel momento la lirica (nel Wyatt come in Spenser, nel Sidney e perfino nei purtanti vigorosi sonetti di Shakespeare) era stata essenzialmente effusione del sentimento, nel Donne essa diviene espressione di un conflitto interiore, intellettuale più che sentimentale. La poesia di John Donne, al pari della sua vita, è la costante espressione di contraddizioni. Come nella vita egli fu a volta a volta libertino ed ascetico, opportunista e nemico del compromesso con la propria coscienza, terrorizzato e affascinato dalla morte, così nella sua poesia egli istituisce continuamente contrasti fra opposti pensieri e concezioni, fra opposti sentimenti, fra opposti vocaboli e metri e costrutti. Proprio a questo la poesia del Donne deve la sua vitalità e la sua drammaticità. La lirica diviene con lui dramma: e ciò comporta una profonda rivoluzione nel linguaggio stesso della poesia quale si era venuto fino allora configurando in Inghilterra. Il Donne riprende indubbiamente i sapienti giochi di contrasti retorici di cui si compiacevano petrarchisti e eufuisti nel tardo Cinquecento, ma mentre costoro li usavano soltanto per giungere ad un effetto di piacevole benché acrobatica sorpresa, il Donne invece si impegna a tal punto nel gioco da renderlo affatto serio.

È in questo che si manifesta l'individualità del poeta: nel prendere le forme espressive già note al suo tempo (nel caso specifico, forme estremamente raffinate, espressione dell'estrema fase di una cultura fiorita un secolo prima, e di per sé decadenti) e calare in esse una nuova vita, rendendole nuove e rivoluzionarie. Si crea così



una tensione fra i moduli concettistici adottati, di per se stessi freddi e ripetitivi, e l'intensità sentimentale e intellettuale che il Donne in essi introduce esasperando e imbevendo di umana passione quel gusto tutto secentesco per l'argomentare. Se è ben vero che i letterati del tempo si compiacevano di introdurre nella poesia la tecnica del sillogismo, ed in questo Donne è assai vicino a loro, è vero d'altra parte che essi se ne giovavano per giungere ad una conclusione, per paradossale che fosse, mentre Donne in molti casi usa tale tecnica per il gusto di porre la questione, di presentare e discutere un problema, ma non per risolverlo; anzi, la dimostrazione che egli ricerca dal suo argomentare è dimostrazione dell'impossibilità di giungere ad una soluzione universalmente valida, di giungere alla verità. Come ha osservato giustamente il Tillyard, commentando la poesia *Loves Infiniteness*, il Donne in essa «ci presenta tutta una serie di alternative in contrasto l'una con l'altra, e il significato della poesia sta appunto nel fatto che tali alternative siano in contrasto, e che non venga operata alcuna scelta», che non venga raggiunta alcuna decisione.

Dopo quanto si è detto dell'atmosfera ideologica in cui il Donne operò, piena di incertezze, di instabilità, di conflitti, si intenderà che la sua poesia possa esser considerata (insieme a quella di Shakespeare) come l'espressione più autentica dell'atteggiamento spirituale dei suoi contemporanei. Sia Donne che Shakespeare non sono filosofi, ma (forse proprio per questo) sono entrambi pienamente coscienti della crisi del pensiero contemporaneo. Shakespeare rappresenta tale crisi nei contrasti, che non sono soltanto materiali ma soprattutto morali e di pensiero, fra i personaggi dei suoi drammi; Donne, con la sua preparazione universitaria e legale e la sua vastissima cultura filosofica e teologica, usa il linguaggio stesso della filosofia e tratta le idee come personaggi dei suoi drammi; e come in Shakespeare i personaggi divengono propriamente personificazioni sul piano dei sentimenti umani di un mondo di pensieri in conflitto, così in Donne gli astratti pensieri in conflitto divengono sentimenti e passioni umane. Accade perciò che egli impieghi spesso immagini di prepotente evidenza fisica e sensoria per esprimere concetti metafisici, mentre altrove esprima sentimenti e sensazioni puramente fisiche con il linguaggio dei dibattiti teologici o delle dispute filosofiche e legali. È appunto questo un altro aspetto della costante tensione nella sua poesia: l'unione e il conflitto in essa del sacro e del profano, del sensuale e del metafisico.

La drammaticità insita in questo atteggiamento può fornirci la

chiave alla novità essenziale della poesia del Donne rispetto alla lirica dei suoi predecessori. Anziché rifarsi alle convenzioni poetiche classicistiche o post-rinascimentali, il Donne deve usare nella poesia un nuovo linguaggio, una nuova dizione e perfino nuove forme metriche più ricche, complesse e soprattutto vive. Deve unire alle forme dotte, alle nozioni ricercate di cui già gli eufuisti del tardo Cinquecento erano appassionati, altre immagini, altre espressioni che abbiano ancora tutto il sapore e l'immediatezza del modo di parlare di ogni giorno, del linguaggio della strada. È facile vedere come il problema del linguaggio da usare si ponesse per lui quasi esattamente negli stessi termini in cui si era posto per i drammaturghi suoi contemporanei. E infatti il Donne introduce nella lirica i modi espressivi propri del dramma. Si vedano gli inizi di talune sue poesie:

I wonder by my troth, what thou, and I  
Did, till we lov'd?...

(*The Good-morrow*)

For Godsake hold your tongue, and let me love....  
(*The Canonization*)

He is starke mad, who ever sayes,  
That he hath beene in love an houre...

(*The Broken Heart*)

in cui si sente la concitazione dell'uomo che si rivolge ad un ben concreto interlocutore. E si veda anche la concretezza del suo linguaggio, che trasferisce nella poesia le sprezzature e le esclamazioni della lingua parlata, sia che si rivolga al sole:

Busie old foole, untruly Sunne,  
Why dost thou thus,

Through windowes, and through curtaines call on us?  
(*The Sunne Rising*)

sia che parli a Dio stesso:

Batter my heart, three person'd God; for you  
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;...

(*Holy Sonnets, XVII*)

Sono modi tipici del teatro, che però trovano immediatamente cittadinanza nella poesia, quando siano usati come dirette espressioni di un sentimento profondo e personale, di un dramma interiore. Ma se i personaggi di Shakespeare avevano abituato il pubblico contemporaneo a questo linguaggio, esso era tuttavia in pieno

contrasto con le convenzioni della lirica, sia quella dei grandi poeti elisabettiani, sia quella della scuola di Ben Jonson, legata a norme classicistiche di «decoro» anche laddove il concettismo era più arditto. Di ciò si avvide anche un contemporaneo di Donne, il poeta Thomas Carew, che ha saputo in una elegia per la morte del Decano di San Paolo, definire le caratteristiche innovatrici dell'arte del Donne con un acume che ancor oggi si può dire insuperato:

Il Giardino delle Muse, di pedantesche gramigie  
 cosperso, fu da te purgato; le pigre sementi  
 della servile imitazione furon gettate via,  
 e fu piantata la fresca invenzione; tu pagasti  
 i debiti della nostra indigente età bancarottiera;  
 i licenziosi furti, che fan del furor poetico  
 una furtiva mimetica, si che l'anime nostre devon essere  
 possedute o dall'estasi di Anacreonte  
 o da quella di Pindaro, e non dalla loro; il sottile inganno  
 di astuti scambi, e i giochi di prestigio  
 di parole a doppio taglio, o qualsiasi torto  
 fatto dalla nostra alla lingua greca o latina,  
 tu l'hai riscattato, e ci hai aperto una miniera  
 di ricca e pregnante fantasia; hai tracciato una linea  
 di espressione virile....

Tu non riconoscerai ad alcuno diritto di precedenza, se non al  
 e al cieco faro della lingua il cui armonioso concento [tempo  
 più incanta i sensi esteriori; eppur tu puoi rivendicare  
 da sì grande svantaggio maggior fama,  
 dacché al timore del tuo ingegno imperioso  
 la nostra lingua caparbia si piega, unicamente adatta  
 con le sue dure cerchie dalle possenti coste a ricingere  
 la tua titanica fantasia...

Il Carew in questi versi riesce a sottolineare quelle che sono le qualità vere e permanenti della poesia del Donne: la mascolinità di espressione, la sua reazione contro le imitazioni classicistiche, e contro l'uso enfustico di acrobazie verbali fin a se stesse (Donne ricorre a tali acrobazie, ma nel suo caso sono davvero pregnanti di significato); e infine quella che fu forse la maggiore conquista del Donne da un punto di vista puramente letterario: l'aver espresso lo spirito stesso della lingua inglese, o meglio, l'aver trovato forme poetiche perfettamente adeguate a tale spirito.

Al fattore linguistico è strettamente collegato quello metrico. Anche in questo caso giova tener presente quanto accadeva nel teatro contemporaneo, e quanto si è già detto a proposito della evolu-

zione della forma metrica usata nel dramma. Infatti la poesia del Donne reagisce alle forme tradizionali nel campo metrico come aveva reagito in quello linguistico. Si intendono così le già menzionate critiche di Ben Jonson al poco rispetto per gli accenti da parte del Donne. Donne infatti non rispettava la metrica seguita da Spenser e Sidney, come del resto non la rispettava Shakespeare nelle sue opere più mature (anche di Shakespeare il Jonson ebbe a dire che egli «wanted Art», non seguiva le regole dell'arte). La drammaticità della sua poesia lo aveva indotto a variare i rigidi schemi accentuativi, seguendo in tutto invece quella libertà, quel sistema di contrappunto fra accenti logici e accenti metrici che abbiamo già illustrato parlando del teatro. I versi del Donne perciò non si possono dire irregolari o difettosi; anzi, egli è pienamente consapevole delle possibilità contrappuntistiche offerte dalla lingua inglese. Del resto, come si è accennato, tale tipo di metrica era già stato usato dal Wyatt che si era forse ispirato alla varietà di accenti dell'endecasillabo italiano trasferendola nella pentapodia giambica di origine chauceriana. Si potrebbe ripetere a proposito della metrica di Donne quel che il Baldi ha detto a proposito della struttura del verso del Wyatt: «L'espressione del sentimento in Sir Thomas Wyatt non va mai disgiunta da un andamento musicale del verso e non può in nessun modo adattarsi a forme rigidamente chiuse», la sua è «una musica più che un rimo. E questa musicalità veramente il ritmo interiore del Wyatt: la sua poesia senza colori, senza figure, senza paesaggi, contentutisticamente discorsiva... non trova altra espressione che nella difficile musicalità dei suoi versi». Si può davvero parlare di «difficile musicalità» a proposito del verso di John Donne: un cangiante atteggiarsi del verso che segue e seconda il vario moto del sentimento, e, nei *Songs and Sonets*, una straordinaria varietà nella struttura delle strofe (solo due poesie hanno un medesimo schema strofico), si che i versi son variamente raggruppati a seconda del movimento interiore delle immagini. L'esempio più citato della duplicità rimitica nella poesia del Donne è il primo verso di *Twickenm Garden*, che, secondo lo schema metrico della poesia, dovrebbe essere una pentapodia giambica: ma sarebbe assurdo pronunciare il verso con gli accenti normali della pentapodia giambica:

Blastéd with sighs, and surrounded with teares.

È chiaro che gli accenti logici sono ben diversi:

Blastéd with sighs, and surrounded with teares,

contorno pentapodia e contorno pentapodia  
 Michi.

che (segnando con un trattino le sillabe accentate e con un x quelle non accentate) ci dà, anziché lo schema normale della pentapodia ( $\times - / \times - / \times - / \times - / \times - /$ ) lo schema seguente:

— x x — / x x / — x x —,

ossia, come ben osserva il Redpath, due coriambi intramezzati da un pirrichio. Ma sarebbe inutile cercare di «fissare» questa nuova struttura, poiché è indubbio che il resto della poesia segue un ritmo fondamentale giambico; la transizione dal ritmo coriambico a quello giambico avviene già nel secondo verso:

— x x — / x — / x — / x —

Hither I come to seeke the spring.

e l'alterazione degli accenti nel primo verso si rivela pertanto nella sua vera funzione, che è eminentemente drammatica: è l'istintiva adozione di una forma melodica sovrapposta e «in tensione» con il fondamento ritmico per esprimere una particolare effusione di sentimento. Per singolare coincidenza, il Wyatt aveva adottato una analogia «musicale» verbale (due coriambi) per esprimere una simile condizione sentimentale (poesia 168 nella edizione di K. Muir, Londra, 1949):

— x x x — / — x x —

Syghes ar my foode, drynke are my teares.

Non si suggerisce questo confronto per affermare che il Donne si rifacesse direttamente alla maniera metrica del Wyatt, ma piuttosto per sottolineare che egli, con istinto simile a quello del poeta prece-dente, riscoprì l'efficacia di tale maniera, che è sia propria dell'inglese, sia particolarmente alta ad esprimere quel senso drammatico che sostanzia tutta la sua poesia.

Questo esame della metrica del Donne dovrebbe avere sufficientemente illustrato quanto per lui la forma si identificasse con il sentimento: tale identificazione è di per se stessa garanzia della raggiunta espressione poetica. La sensibilità per la sempre varia forma poetica è d'altro canto indicazione dell'importanza che l'elemento sensuoso, esteriore, rivestiva per il Donne, al di là del suo gusto naturale per l'esplorazione dei più riposti od astratti svolgimenti del pensiero. Si può ripetere con Eliot che quella del Donne è «apprensione sensuosa del pensiero», e con il Donne stesso che in lui si trova

a naked thinking heart.

Il cuore, ossia il sentimento di Donne, è davvero messo a nudo, rivelato ed esplorato con sincerità quasi brutale in molte sue poesie, ma si tratta pur sempre di un cuore «pensante», di un sentimento che indaga se stesso ricorrendo alle più sottili operazioni della intelligenza. Tanto sottili da far pensare a una deliberata oscurità, a un compiaciuto gioco intellettuale. Si ricorderà che Ben Jonson aveva detto «that Donne himself for not being understood would perish»; ed infatti, se in un primo tempo la poesia del Donne trovò diversi che ne imitarono i più appariscenti aspetti esteriori, le allusioni dotte e recondite, le complesse strutture di immagini, la curiosa fusione di misticismo e sensibilità, essa ben presto divenne troppo oscura per i suoi lettori, e rimase ignorata. Sembra (ed è sembrata anche a critici recenti) l'estremo sviluppo del gusto concettistico cinquecentesco, filtrato forse attraverso l'oscurità deliberata, la «acutezza recondita» del Chapman e della sua scuola. E ne è infatti uno sviluppo, ma al tempo stesso un arricchimento e una trasformazione. Mentre il *wit* eufuisico (o il suo equivalente italiano, l'arguzia del Guarini) è una raffinata decorazione formale — mentre il *wit* dei tardi epigoni del Donne, come ad esempio il Cowley (in Italia si potrebbero citare il Marino e i marinisti), è soltanto sviluppo di tale decorazione, così da arrivare a creare elaboratissime strutture di concetti, apparentemente fantasistiche e irrazionali, ma in effetti sostenute da una rigidissima struttura logica — nel caso del Donne il *wit* non è decorazione, ma è la struttura stessa del pensiero, è il modo in cui naturalmente si esprime l'interno colloquio e conflitto fra intelligenza e sensi, colto e rappresentato con assoluta immediatezza.

Si è avuta ampia occasione di illustrare nelle pagine precedenti l'appartenenza della poesia del Donne al pieno ambito manierista per quello che il Praz ha definito il suo andamento tortuoso e serpen-tinato. Vale la pena però notare che invece la prosa dei suoi ser-moni, scritti negli ultimi anni della sua vita, in un tempo in cui il barocco si affermava nell'arte europea e quando si andava superando la crisi di fede che caratterizzò lo scorcio del Cinquecento (e quando anche il Donne aveva abbracciato, sia pur fra tante incertezze, una precisa credenza religiosa), presenta un assai maggiore equilibrio strutturale. Come si dirà a suo tempo nelle note a *Death's Duel*, il sermone del Donne è costruito secondo sapienti norme architettoniche, e pur nella sovrabbondanza delle decorazioni retoriche, ha una compiutezza, un equilibrio, una simmetrica distribuzione delle parti assai lontana dallo sviluppo struttu-

rale delle poesie. Ha insomma tutte le caratteristiche del barocco. Ancora una volta, dunque, lo svolgimento stilistico corrisponde allo svolgimento spirituale dell'autore. Lo spirito combattuto del Donne «profano» aveva trovato piena e perfetta espressione nella manierista (ma non manierata) complessità dei versi della sua giovinezza e della sua maturità; quando il suo spirito raggiunse o si impose una più ferma disciplina troviamo nelle sue prose e nei *Divine Poems* la conchiusa grandiosità del barocco, anche se fino alla fine la sua opera sarà percorsa da brividi di dubbio, da improvvisi terrori, che danno tanto risalto al suo senso ad un tempo umano e metafisico della morte.

1572

Nasce a Londra nella prima metà dell'anno, terzo dei sei figli di John Donne, di origine gallese, esponente della corporazione dei fabbri. La madre Elizabeth era un ardente cattolica, figlia del drammaturgo John Heywood, nipote del noto autore di interludi edificanti John Rastell, e pronipote di Sir Thomas More. I fratelli di lei, Ellis e Jasper Heywood (quest'ultimo traduttore in inglese dei drammi di Seneca) si fecero gesuiti e morirono in esilio.

1576

Muore il padre e la madre si risposa con il dottor John Symynges, noto medico.

1584-89

Studia a Oxford e poi a Cambridge, ma non consegue alcun titolo, probabilmente perché rifiuta il giuramento di fedeltà alla sovrana come capo della chiesa.

1591

Dopo la morte del patrigno nel 1588 la madre sposa il cattolico Richard Rainsford; John Donne si avvia agli studi legali alle Inns of Court.

1592-94

Pratica l'avvocatura nella Lincoln's Inn, di cui diviene Maestro di Cerimonie. Nel 1593 suo fratello Henry Donne muore di peste nella prigione di Newgate dove era stato rinchiuso per aver ospitato un prete cattolico. In questi anni John aveva già cominciato a scrivere le sue prime satire ed elegie, e molte delle sue liriche amorose.

1595

La repressione anticattolica si fa più intensa con l'esecuzione del poeta gesuita Robert Southwell, considerato ora uno dei precursori della poesia co-

1595  
siddetta metafisica; John Donne, che nella sua poesia rischeggerà temi e modi del Southwell, proprio in questo anno si stacca dalla religione cattolica per intraprendere la carriera di corrie.

1596  
Al seguito del Conte di Essex e di Sir Walter Raleigh partecipa alla spedizione navale contro Cadice.

1597  
Partecipa a due spedizioni navali alle isole Azzorre. Compone le epistole poetiche *The Storm* e *The Calm*.

1598-1601  
È segretario del Lord Keeper of England (Guardasigilli), Sir Thomas Egerton e conosce i maggiori esponenti dell'aristocrazia colta inglese, tra cui Magdalen Herbert, la madre dei poeti Edward Herbert of Chertbury e George Herbert. Nella casa di Sir Thomas Egerton conosce Anne More, figlia del cognato di Egerton, Sir George More, Governatore della Torre di Londra e Cancelliere dell'ordine della Giarretiera. Nel dicembre 1601 sposa segretamente Anne More.

1602  
Nel febbraio rivela il matrimonio segreto e viene per questo imprigionato insieme ai testimoni alle nozze, e licenziato da Egerton. Nell'aprile viene liberato ma è costretto a lasciare Londra con la moglie.

1603-10  
È il periodo più tormentato della vita di Donne, fra ristrettezze economiche, e dovendo mantenere una famiglia sempre più numerosa.

Trasferitosi nel villaggio di Mitcham, presso Londra, dal 1606 collaborò con l'ecclesiastico anglicano Thomas Morton (destinato a ricoprire alte cariche nella chiesa d'Inghilterra) nella campagna di propaganda anticattolica intrapresa da quest'ultimo. Sollecitato da lui nel 1607 a prendere gli ordini nella chiesa anglicana, disse di non sentirsi ancora pronto. Scrisse allora, ma non pubblicato, il trattato *Bianthantos* in difesa del suicidio. Nel gennaio 1610 uscì la prima opera a stampa di Donne, il trattato *Pseudo-Martyr*, nel quale, mentre attacca i cattolici per la loro smodata sete di martirio, inviva i protestanti a mostrare maggiore tolleranza per le altre professioni religiose. Anche in grazia di questa opera, nell'aprile dello stesso anno l'Università di Oxford conferì a Donne il titolo onorario di Master of Arts.

1611  
Pubblica il violento libello antigesuita *Jenatus his Conclave*. Pubblica anche una dedica in versi del libro di Thomas Coryat, *Cruicities*.

1611-12  
Dal novembre 1611 al settembre 1612 è al seguito di Sir Robert Drury in un suo viaggio in Francia, Germania e Belgio. Compone in tale occasione due lunghi poemetti, *An Anatomy of the World* e *The Progress of the Soul*, in memoria della figlia di Sir Robert, morta a quindici anni. Essi vengono pubblicati con il titolo rispettivamente di *First* e *Second Anniversary*.

1613  
Pubblica un'elegia funebre per la morte del principe Enrico, l'erede della corona d'Inghilterra, avvenuta il 6 novembre 1612.

1614  
Per due mesi è membro del parlamento inglese, ma non riesce poi ad assicurarsi altre cariche cui aspirava, e nello stesso anno muoiono due dei suoi sette figli.

1615  
Il 23 gennaio viene ordinato diacono della cattedrale di S. Paolo, e subito dopo nominato Cappellano Reale, godendo della protezione personale del sovrano Giacomo I che gli ottiene il dottorato onorario in teologia dell'Università di Cambridge. Ha inizio così la sua carriera di predicatore, mentre accumula prebende e cariche ecclesiastiche e viene spesso incaricato anche di missioni politiche all'estero.

1617  
In agosto muore la moglie Anne al suo dodicesimo parto.

1621  
Donne, ormai predicatore ufficiale della corte d'Inghilterra e lettore in teologia a Lincoln's Inn, viene nominato Decano della cattedrale di S. Paolo, una delle più alte cariche della chiesa d'Inghilterra, che manterrà fino alla morte.

1622  
Comincia a pubblicare alcuni dei suoi sermoni.

1624  
Dopo una grave malattia che lo aveva colpito l'anno precedente, pubblica una raccolta di meditazioni religiose, *Devotions upon Emergent Occasions*. A questo periodo risalgono anche alcuni dei suoi ultimi inni sacri.

1630  
Viene proposta la sua nomina a vescovo, ma nell'autunno si ammala gravemente, tanto che in dicembre fa testamento.

1631

Nel gennaio muore sua madre, ottantasettenne. Il 25 febbraio, in occasione dell'inizio della quarantina, pronuncia il suo ultimo sermone davanti alla corte, che venne poi pubblicato sotto il titolo *Death's Duell*. Consumato dalla malattia, nei giorni successivi si fece ritrarre avvolto nel sudario. Muore il 31 marzo, e viene sepolto nella cattedrale di S. Paolo.

1633

Viene pubblicata per la prima volta una raccolta delle sue poesie sacre e profane che prima d'allora erano circolate soltanto in manoscritto. Altre sei edizioni, con aggiunte e omissioni e comprendenti spesso materiale spurio, apparvero fra il 1635 e il 1669.

1640

Viene pubblicata una raccolta di ottanta sermoni ai quali nel 1660 ne seguono altri ventisei.

## A) Opere di John Donne

*Edizioni secentesche*

*Pseudo-Martyr*. 1610 (Facsimile, New York 1974).

*Ignatius his Conclave*. 1611 (Facsimile, London 1941 e Amsterdam 1977).

*Conclave Ignatii*. 1611 (versione latina del precedente).

*An Anatomie of the World*. 1611. Ristampata insieme a *Of the Progres of the Soule come First e Second Anniversary*, 1612, 1621, 1625. (Facsimile, London 1934).

Elegia per la morte del Principe Enrico, in *Lachrymae Lachrymarum*, di vari, a cura di J. Silvester, 1613.

*Devotions upon Emergent Occasions*. 1624.

*Five Sermons upon Special Occasions*. 1626. Facsimile, Menston 1970 (altri sermoni furono pubblicati singolarmente in altre occasioni).

*Deaths Duell*. 1632. Facsimile, Menston 1969.

*Poems by J.D., With Elegies on the Authors Death*. 1633. (Facsimile, Menston 1970 e Amsterdam 1970). Questa raccolta di poesie, contenente diverso materiale spurio, fu ripubblicata con aggiunte ed omissioni negli anni 1635, 1639, 1649, 1650, 1654, 1669, 1719.

*Juvenilia: or Certaine Paradoxes and Problems*. 1633. (Facsimile, London 1936 e Amsterdam 1970).

*Six Sermons*. 1634.

*LXXX Sermons*. 1640.

*Biathanatos*. 1646. (Facsimile, London 1930).

*Fifty Sermons*. 1649.

*Essays in Divinity*. 1651.

*Letters to Several Persons of Honour*. 1651. (Facsimile, Hildesheim 1974 e New York 1977).

*XXVI Sermons*. 1660/1.

And though it in the center sit, *posse*  
 Yet when the other far doth come,  
 It leans, and hearkens after it,  
 And growes erect, as it comes home.

Such wilt thou be to mee, who must  
 Like th'other foot, obliquely runne;  
 Thy firmnes makes my circle just,  
 And makes me end, where I begunne.

### The Exstasie

Where, like a pillow on a bed,  
 A Pregnant banke swel'd up, to rest  
 The violets reclining head,  
 Sat we two, one anothers best;

Our hands were firmly cimented  
 With a fast balme, which thence did spring,  
 Our eye-beames twisted, and did thred  
 Our eyes, upon one double string;

*due teste*  
 So to entergraff our hands, as yet  
 Was all our meanes to make us one,  
 And pictures on our eyes to get  
 Was all our propagation.

As 'twixt two equal Armies, Fate  
 Suspends uncertaine victorie,  
 Our soules, (which to advance their state,  
 Were gone out,) hung 'twixt her, and mee.

And whil'st our soules negotiate there,  
 Wee like sepulchrall statues lay;  
 All day, the same our postures were,  
 And wee said nothing, all the day.

If any, so by love refin'd,  
 That he soules language understood,  
 And by good love were grown all minde,  
 Within convenient distance stood,

E benché essa sia fissata al centro,  
 pur, quando l'altra gira più lontana,  
 s'inclina e si protende verso quella,  
 e si raddrizza quando l'altra torna.

Tale sarai per me, che devo,  
 come l'altra gamba, obliquamente aggirarmi:  
 la tua fermezza rende il mio cerchio esatto,  
 e mi fa terminare là dove ho incominciato.

### L'estasi

Laddove, come guanciaie sopra un letto,  
 sorgeva una turgida sponda, a offrir riposo  
 al capo recclinato della violetta,  
 sedevamo noi due, prediletti l'uno dell'altro.

Le nostre mani eran fermamente cementate  
 da un saldo balsamo, che da esse sgorgava:  
 i nostri sguardi si intrecciavano ed infilzavano  
 i nostri occhi su un solo doppio filo;

l'innestare così le nostre mani, fino allora,  
 era l'unico mezzo di far di noi due, uno,  
 e il generar ritratti nei nostri occhi  
 era l'unica nostra via di riproduzione.

Come fra due eguali Eserciti, il Fato  
 tiene in sospenso incerta vittoria,  
 così l'anime nostre (che per estendere il loro stato  
 avevan fatto una sortita) eran sospese fra lei e me.

E mentre le nostre anime stavan là negoziando,  
 rimanevamo noi come statue tombali:  
 tutto il giorno, le nostre pose rimasero immutate,  
 e noi nulla dicemmo, tutto il giorno.

Se alcuno, dall'amore raffinato a tal punto  
 da comprendere il linguaggio delle anime,  
 e divenuto tutto animo per virtù dell'ortimo amore,  
 si fosse trovato ad acconcia distanza,

He (though he knew not which soule spake,  
Because both meant, both spake the same)  
Might thence a new concoction take,  
And part farre purer then he came.

25

This Extrase doth unperplex

(We said) and tell us what we love,

Wee see by this, it was not sexe,

Wee see, we saw not what did move:

30

But as all severall soules containe

Mixture of things, they know not what,

Love, these mixt soules, doth mixe againe,

And makes both one, each this and that.

35

A single violet transplant,

The strength, the colour, and the size,

(All which before was poore, and scant,)

Redoubles still, and multiplies.

40

When love, with one another so

Interanimates two soules,

That abler soule, which thence doth flow,

Defects of lonelnesse controules.

Wee then, who are this new soule, know,

Of what we are compos'd, and made,

For, th'Atomies of which we grow,

Are soules, whom no change can invade.

45

But O alas, so long, so farre

Our bodies why doe wee forebear?

They're ours, though they're not wee, Wee are

Th'intelligences, they the sphære.

50

We owe them thanks, because they thus,

Did us, to us, at first convey,

Yielded their forces, sense, to us,

Nor are drosse to us, but ally. *legge*

55

egli (pur non sapendo quale anima parlasse,  
giacché entrambe intendevano e dicevan lo stesso)  
avrebbe potuto trarre di là una nuova sublimazione  
e dipartirsi assai più puro di quando era venuto.

Questa Estrasi (noi dicevamo) fuga la perplessità  
e ci dice cosa sia quel che noi amiamo;  
vediamo grazie ad essa che non era il sesso,  
vediamo che non avevamo visto il movente d'amore;

ma, giacché le varie anime contengono  
mescolanza di cose, che non sanno che siano,  
l'amore rimescola queste anime miste  
e fa di due una, e ciascuna sia questa che quella.

Trapianta una violetta solitaria:  
la sua forza, il colore, e la grandezza  
(che tutte prima eran misere e stente)  
si raddoppiano ancora, e si moltiplicano.

Quando amore così l'una con l'altra  
anima mutuamente due anime,  
l'anima più gagliarda che d'esse scaturisce  
abolisce i difetti delle due separate.

Noi dunque, che siamo quest'anima nuova, sappiamo  
di che siamo composti e formati,  
poiché gli atomi da cui siamo sorti  
son anime, in cui nessun mutamento può penetrare.

Ma perché mai così a lungo separati  
teniamo, ahimè, i nostri corpi?  
son nostri, benché non sian noi; noi siamo  
le intelligenze, ed essi son le sfere.

Dobbiamo esser loro grati, poiché essi, così  
portarono dapprima noi a noi stessi,  
ci cedettero le loro forze, il senso,  
né sono essi scoria, bensì lega.



On man heavens influence workes not so,  
 But that it first imprints the ayre,  
 Soe soule into the soule may flow,  
 Though it to body first repaire.

60

As our blood labours to beget  
 Spirits, as like soules as it can,  
 Because such fingers need to knit  
 That subtile knot, which makes us man:

So must pure lovers soules descend

65

T'affections, and to faculties,  
 Which sense may reach and apprehend,  
 Else a great Prince in prison lies.

To'our bodies turne wee then, that so

Weake men on love reveal'd may looke;

70

Loves mysteries in soules doe grow,  
 But yet the body is his booke.

And if some lover, such as wee,

Have heard this dialogue of one,

Let him still marke us, he shall see

75

Small change, when we'are to bodiess gone.

### Loves Deitie

I long to talke with some old lovers ghost,

Who dyed before the god of Love was borne:

I cannot thinke that hee, who then lov'd most,

Sunke so low, as to love one which did scorne.

But since this god produc'd a destine,

And that vice-nature, custome, lets it be:

I must love her, that loves not mee.

5

Sure, they which made him god, meant not so much:

Nor he, in his young godhead practis'd it.

But when an even flame two hearts did touch,

His office was indugently to fit

Activies to passives: Correspondencie

10

L'influenza del cielo opera sull'uomo  
 non senza prima improntarne l'aria:  
 così l'anima fluisce nell'anima  
 benché prima ripari nel corpo.

Come il nostro sangue si affanna a generare  
 spiriti quanto può simili alle anime,  
 perché di tali dita è d'uopo onde annodare  
 quel sottile nodo che uomini ci fa;

così le anime degli amanti puri debbono discendere  
 a quegli affetti e a quelle facoltà  
 che il senso può raggiungere ed apprendere,  
 altrimenti un gran Principe è prigione.

Ai nostri corpi volgiamoci dunque, onde i deboli  
 uomini possan vedere amor rivelato;  
 i misteri d'amore son generati nell'animo,  
 ma il corpo ne è il libro.

E se un qualche amante, come noi,  
 abbia ascoltato questo dialogo ad una voce,  
 seguiti ad osservarci, ed ei vedrà  
 ben poco mutamento, quando saremo passati ai corpi.

### Divinità d'amore

Anelo di parlare con lo spirito di qualche antico amante,  
 morto prima che il dio d'Amore nascesse:

non posso credere che colui che allora amò più d'ogni altro  
 si avvilitte a tal punto da amare una che lo disprezzasse.

Ma dacché questo iddio determinò un fato  
 e la consuetudine, luogotenente della natura, lo sancisce,  
 io devo amar colei che non mi ama.

Di certo, coloro che lo fecero iddio non intendevano dargli tanto  
 né lui lo esercitò nella giovinezza della sua divinità; [potere,  
 ma quando un'egual fiamma si apprendeva a due cuori  
 il suo ufficio era quello di adatar come pronubo  
 la parte attiva alla passiva. La passione corrisposta

The Ekstasie. È questa l'esposizione più completa della metafisica d'amore di Donne, dottrina che rientra nella tradizione del platonismo italiano (Castiglione, *Il Cortigiano*; B. Varchi, *Lezioni sopra alcune questioni d'amore*); il concetto di estasi era stato esposto chiaramente da Plotino nelle *Enneadi*, che quasi certamente egli conosceva: «un abbandono di se stesso (cfr. i vv. 15-16 della poesia), una perfetta stasi (vv. 17-20), una semplificazione (*implex*, vv. 29-32), un desiderio di contatto, insomma un desiderio di fondere se stesso con quel che si contempla (vv. 33-36)». Donne al pari dei platonisti italiani del Rinascimento, volge questo concetto dal sacro al profano (è significativo per altro che egli riservi al sentimento religioso quel grado di contemplazione che S. Tommaso d'Aquino considerava superiore all'estasi, ossia il rapimento: «Exstasis importat simpliciter excessum a seipso... raptus super hoc addit violentiam quandam»); si veda in proposito l'uso del verbo *ravista* nell'ultimo verso del *Holy Sonnet XIV*. Dopo aver affermato questa concezione dell'estasi come fusione delle anime operata dall'amore, il poeta, come bene riassume il Praz, «tratta della mutua dipendenza del corpo e dell'anima: i corpi unificati sono la sfera in cui le due intelligenze s'incontrano e governano (vv. 49-52); non sono scorta, bensì lega: pel tramite dei loro poteri e funzioni, cioè il senso, l'anima percepisce e concepisce (vv. 53-56); come i corpi celesti influiscono sull'anima dell'uomo per tramite dell'aria, così un'anima entra in comunicazione con un'altra avendo il corpo ad intermediario (vv. 57 segg.)». La poesia si conclude con un invito a rivolgersi al corpo. Tale interpretazione è stata contestata da alcuni critici; si vedano in proposito le indicazioni fornite nella bibliografia e l'Appendix D nell'ediz. Gardner. Il metro della poesia è identico a quello di *A Valdition: forbidding Mourning*, sebbene le edizioni secentesche non la suddividano in quartine.

4. *best*: ha il senso di prediletto ('«ottimo»).

6. *fast*, adesivo, ma anche durevole, costante. La mano umida era considerata segno di sensibilità e generosità, vedi *Ohello*, III. iv. 33-40 ove si dice che la mano di Desdemona, umida e calda, «argues fruitfulness and liberal heart».

7-8. Il Praz suggerisce: «i nostri sguardi erano insieme conserti, e incuravano i nostri occhi su un doppio filo», e cita un passo del *Camdiario* di Giordano Bruno: «L'esser fascinato d'amore avviene, quando con frequentissimo over, benché istantaneo, intenso sguardo, un occhio con l'altro si riscontra, e lume con lume si accoppia. Allora si giorge spirito a spirito...». Il concetto dell'amore operante attraverso gli occhi era comune: il Rosati cita un passo del *Convivio* di Dante (II, 10), e si veda il sonetto del Petrarca citato sotto, in nota ai vv. 17-20. Ma l'immagine usata dal Donne, dell'incrociarsi degli sguardi raffigurato come due perle infilare su un doppio filo deve essere una reminiscenza delle illustrazioni dei trattati di ottica.

9. *entersraft*, inestare reciprocamente; cfr. *Inter-assured* in *A Valdition: forbidding Mourning*, v. 19.

11. *get* = *beget*, generare; per il ritratto riflesso nell'occhio vedi sopra. *The Good Morrow*, vv. 15-18, *A Valdition: of Weeping*, prima strofa, e *Witchcraft by a Picture*. L'immagine riflessa nella pupilla veniva chiamata *baby*, con un gioco di parole appunto sul latino *pupilla* (Gardner).

15. *to advance their state*, per accrescere il loro prestigio.

16. *Here gone out*, avevano compiuto una sortita (prosegue la metafora militare).

17-20. Il Praz rileva la somiglianza del concetto con quello del sonetto del Petrarca: «Quando giunge per gli occhi al cor profondo / L'immagine donna, ogni altra indi si parte; / E le virtù che l'anima compare / Lascian le membra quasi immobili pondo...». Le figure sulle pietre tombali erano rappresentate supine, distese fianco a fianco; gli amanti non sono dunque più «seduti».

21. *refin'd*: per questo «raffinamento» o sublimazione, prodotto dall'amore, cfr. sopra, *A Valdition: forbidding Mourning*, v. 17.

27. *concoction*, sublimazione o purificazione mediante il calore p.e. di un metallo nella fornace; è un ulteriore «raffinamento» rispetto a quello cui si accenna nel v. 21.

29. *unperplex*, togliere di perplessità, risolvere i dubbi.

32. Costruisi: *we see that [before] we did not see what moved us*: ossia fino ad allora gli amanti non si erano accorti della vera causa e natura del loro sentimento; anche in questo caso cfr. sopra, *A Valdition: forbidding Mourning*, v. 18.

33. *severall* = separate, singole.

36. Ciascuna delle due anime degli amanti è sia l'uno che l'altro di loro, essendo le due anime identiche e unite.

42. *interanimates*, interanimava, vivifica l'una con l'altra (Praz).

43. *That abster soule*: l'anima più gagliarda nata dalla fusione delle due. 44. Pone freno (*controules*) ai difetti che avevano le anime singole (prima della loro unione). Con il concetto espresso nel vv. 33-44, sull'unione delle anime, cfr. soprattutto le strofe seconda e terza di *The Good-morrow*.

45-48. Probabile allusione alla perfezione e immutabilità delle cose che siano una misura perfetta; vedi sopra, nota ai vv. 19-21 di *The Good-morrow*.

50. *forbear*, astenersi.

51-52. *Wee are... sphære*. Secondo l'interpretazione scolastica della cosmografia tolemaica, ognuna delle nove sfere celesti era governata da una Intelligenza angelica; il Donne afferma che le anime degli amanti nella loro unione corrispondono ad un'Intelligenza angelica, e pertanto i loro corpi uniti saranno la sfera che tale Intelligenza (anima) governa; il poeta usa la stessa immagine in *Good Friday, 1613*, ma in tal caso identifica la sfera con l'anima umana e l'Intelligenza con la devozione.

55. Le forze o facoltà del corpo sono costituite dal senso; seguo la lezione adottata dal Grerson sulla base dei manoscritti: le edizioni secentesche leggono invece *our senses force*, ossia «la facoltà dei nostri sensi».

56. *drosse*, scoria; *alloy* = *alloy*, lega.

57-58. Si credeva che l'influenza dei pianeti sugli uomini si esercitasse attraverso la mediazione dell'aria.

60. *repaire*, ricorrere.

61-64. Si credeva nell'esistenza dei cosiddetti spiriti umani (naturali, vitali, e animali), ossia sottili vapori generati dal sangue che agivano da intermediari fra corpo ed anima; per questo il poeta li paragona a dita intente ad

questi Anne → Amore  
210 Note → Amore

annodare insieme anima e corpo ed a renderci, mediante tale unione, compiutamente uomini.

65-68. Come gli spiriti umani agiscono da intermediari e legami fra anima e corpo, così nell'amore le passioni (*affections*) e le facoltà fisiche devono far da intermediari fra le anime degli amanti e i loro sensi, altrimenti l'Amore stesso (che è come un grande sovrano) rimane prigioniero e imobilizzato. Secondo un'altra interpretazione possibile, il *great Prince* è l'anima, prigioniera del corpo finché non sia liberata dalle passioni d'amore e dalle facoltà del corpo stesso. Il Donne esprime qua l'idea già enunciata da Benedetto Varchi (vedi nota introduttiva): «È impossibile che nell'amore umano, ciò è, quando alcun uomo ama alcuna donna ancora di buono amore, che corale amore sia perfetto, se non si congiungono ancora i corpi. Perché tutto il composto, ciò è la forma e la materia ed in somma l'anima e il corpo sono tanto uniti mentre viviamo, che niuna cosa è più una, che essi si siano; onde come il corpo non fa nulla da sé, non essendo il fare della materia, ma della forma, così l'anima, se bene è suo proprio il fare come forma, non però si può dire, che faccia da sé cosa niuna, ma tutte insieme col corpo per la colleganza che hanno le sentimenti e tutte le potenze dell'anima insieme». Al v. 67 la Gardner introduce il suggestivo emendamento di *Which in That*, nel senso di *so that*: è per permettere ai sensi di diventare razionali (*apprehend*) che l'anima deve discendere ad usare le facoltà sensuali.

69-72. Come in *The Canonization* e in diverse altre poesie, il Donne volge al profano il linguaggio della teologia: il corpo è ilibro sacro contenente i misteri della religione d'amore, ed attraverso di esso tale religione è «rivoltata»; cfr. *Elegie* [XIX], vv. 39-44.

74. *dialogue of one*: dialogo in cui i due interlocutori (ossia le anime dei due amanti, vedi sopra, vv. 25-26 e 30) non sono che uno solo, in quanto le due anime che parlano fra loro sono un'unica anima.

**Loves Deities.** Scritta con ogni probabilità prima del 1600 questa poesia fornisce la chiave della frequente trasposizione operata dal Donne della terminologia sacra e teologica ad argomenti amorosi profani (p.e. in *The Canonization*, *The Indifferent*, *The Dreeme*, *The Exstasy*): l'amore è concepito come una divinità, con tutti gli attributi relativi. La poesia è una variazione sul tema del disprezzo dell'amata, che non può corrispondere l'amore dell'amante. Il metro è molto semplice, simile a quello di *The Good-morrow*: strofe di sei pentapodie giambiche, chiuse però non da un verso più lungo ma da uno più breve, secondo lo schema di rime ABABCC.

1. *lovers*, genitivo singolare.  
6. *vice-nature*: l'abitudine (*custome*) è una specie di luogotemene della Natura.

- 8. *meant not so much*, non intendevano dargli tanto potere.
- 12. *Actives to passives*: l'amante è la parte attiva, l'amata la passiva.
- 12-14. Prendendo lo spunto dalla dottrina delle «corrispondenze», il poeta sostiene che l'amore esiste solo quando è corrisposto.
- 15. *moderne*, non «moderno», ma «segnaie dell'ultima moda».
- 18. *partlewe* = *partieu*, dominio. Il dio d'amore, divenuto dispotico, si ar-

roga diritti (elencati nel v. 17) che non gli spettano, anziché assicurare la reciprocità dell'amore.

- 20. *ungod*, spogliare della divinità.
- 21. *That I should love*, lez. dei manoscritti preferita dalla Gardner; nelle edizz. a stampa *I should love her*, sottintendendo *that*; il senso non cambia sostanzialmente.
- 22. *Rebell and Atheist*: nei confronti dell'amore sia come sovrano temporale che come divinità.

26. *since she loves before*, poiché ella ha già un altro amante: se la donna amasse il poeta sarebbe dunque infedele ad altri, e l'infedeltà (*falshtood*) è peggiore del disamore (*hate*); la situazione è dunque senza uscita, ed è affine a quella descritta negli ultimi versi di *Twickenham Garden* (vedi sopra).

**The Funerall.** Per il Grierson, questa fa parte di un gruppo di poesie (comprensente anche *The Blossome*, *The Primrose*, *The Relique*, e forse *The Damp*) che esaltano l'amore del poeta per una donna. Dato il tono maturo di tali poesie, e il fatto che *The Primrose* secondo il sottotitolo fu scritta a Montgomery Castle, residenza della famiglia Herbert, si vuole che esse siano dirette a Mrs. Magdalen Herbert (vedi sopra, nota introduttiva a *Elegie IX: the Autumnall*). Tale ipotesi tuttavia non è confortata da prove interne: *The Blossome* ha accenti sprezzanti, e *The Damp* è un chiaro invito all'amore fisico, in contrasto con il platonismo degli altri componimenti. Si può esser certi soltanto dello stretto legame esistente fra *The Funerall* e *The Relique*, entrambe fondate su una immagine dominante: una ciocca di capelli dell'amata che il poeta reca a mo' di braccialeto attorno al polso, e che diviene di volta in volta simbolo di mortalità, di schiavitù d'amore e di unione eterna. Sulle due liriche si veda lo studio di Alessandro Serpieri in «Strumenti Critici» IX, 3, Ottobre 1975, pp. 275-308. In *The Funerall* il ritmo giambico è costante e marcato, ma il variare dei moti inferiori è sottolineato dalla varia lunghezza dei singoli versi, che hanno da due a sette accenti ciascuno e rimano ABABCD.

- 3. Cfr. *The Relique*, sotto, v. 6.
- 6. *viceroj*: l'anima è considerata maschile; il braccialeto di capelli, suo simbolo, rimane sulla terra come suo luogotemene, dopo la morte, quando l'anima è salita al cielo.
- 9-10. Probabile allusione ai nervi (*sinewie thread*) che si dipartono dal cervello e collegano tutte le parti del corpo; dopo *thread* sottintendi *that*.
- 12. *air*, capacità.
- 19-20. Cfr. sotto *The Relique*, vv. 12-16.
- 21-22. come era segno di umiltà l'attribuire al braccialeto di capelli la facoltà di un'anima... (vedi sopra, v. 5).
- 23. *bravery*, smargiassata, esagerazione.
- 24. *have none of mee*: tale è la lezione delle prime edizz., e il significato è: «poiché non ne hai voluto sapere di me»; ma la maggior parte dei manoscritti hanno invece *save* (adottato dal Grierson, dalla Gardner, dal Hayward e dal Redpath), che significherebbe: «poiché non hai voluto tenere in vita nulla di me».