

Prospero

DIRETTORE RESPONSABILE – GENERAL EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORI EDITORIALI – EDITORS IN CHIEF

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Michael Dallapiazza – Università di Urbino

Giovanni Dotoli – Università di Bari

Claire Fennell – Università di Trieste

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Marco Piccat – Università di Trieste

Claudio Magris – Università di Trieste

Marija Mitrovic – Università di Trieste

Lorenza Rega – Università di Trieste

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Roberta Gefter Wondrich

Cristiana Baldazzi

Gabrielle Barfoot

Renata Caruzzi

Laura Pelaschiar

Ana Cecilia Prentz

Anna Zoppellari

© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2011.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT - Edizioni Università di Trieste

via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>

Prospero

INDICE – INDEX – INHALT

Médiation critique & Poétique du regard Daniel-Henry Pageaux	5
Ricezione e misconoscimento dell'assurdo Dario Calimani	17
La rosa e il monumento: i Sonetti shakesperiani e la poesia visiva Rocco Coronato	27
In/Security and Discursive Appropriation in Chuck Palahniuk's <i>Fight Club</i> Serena Fusco	45
One Last Austrian Cigarette: Italo Svevo and Habsburg Triest Salvatore Pappalardo	67
Recensioni, Reviews, Rezensionen	89
Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs, Notes on Contributors, Die Autoren	103

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



La rosa e il monumento: i Sonetti shakesperiani e la poesia visiva

*Rocco
Coronato*

Università di Padova

*I*n giro per la Londra shakespeariana, ricca di suoni e rumori, non dovevano vedersi molte immagini. La spoliatura iconoclasta del già scarso repertorio visivo presente in chiese, monasteri ed abbazie, unita alla permanenza di una produzione meramente ornamentale e per di più visibile solo nelle dimore nobili (Evet), nonché al basso livello delle riproduzioni tipografiche, limitate a crudi frontespizi di *pamphlet* e in-quarto, e alla minore circolazione di emblemi rispetto al continente (Innocenti, 20), dovevano rendere l'esperienza visuale di un londinese medio ben magra rispetto alla sovrabbondanza di immagini presenti in una qualsiasi città rinascimentale europea.

Non stupisce pertanto che, a seguire la definizione di poesia figurata fornita da Giovanni Pozzi come un'entità dove lingua e icona non sono semplicemente giustapposti ma convivono in una specie di ipostasi, verrebbe da concludere che sotto questo risguardo la produzione inglese tra Cinque e Seicento appare sporadica, imitativa ed effimera. Anche adottando la definizione più lasca di *iconismo occulto*, Pozzi cita unicamente il *Paradise Lost* di Milton e il suo principio distributivo di bipartizione secondo un moto di discesa e risalita (25, 81). I risultati non aumentano nemmeno adottando definizioni più liberali come quelle che circolano in campo anglosassone, secondo cui il *technopeignion* secentesco annovera qualunque sfoggio di virtuosità tecnica, non necessariamente limitato alla visualità (Higgins 25)¹.

Tuttavia, con altrettanta evidenza si può argomentare una tesi apparentemente opposta: il maggiore ciclo poetico di quell'epoca, i *Sonetti* di Shakespeare, sublime conoscitore e creatore di emblemi e concetti, indagano proprio la natura iconica dell'immaginazione ricorrendo ad immagini precipue della poesia visiva tradizionale quali la rosa e il monumento. Shakespeare riprende le forme della poesia figurata, col risultato però di concepire la poesia stessa, intesa come grafia e monumento, quale emblema moderno del pensiero.

Prima di affrontare le poesie figurate vere e proprie, è necessario chiedersi se gli elisabettiani leggessero coll'occhio o coll'orecchio. Puttenham, nella *Arte of Englishe Poesie* (1589, f. Miiij^v p. 92), avverte che se all'inizio le poesie figurate potranno non sembrare piacevoli, col tempo e l'uso diventeranno sufficientemente accettabili, come accade per tutte le nuove mode: "time and vsage wil make them acceptable inough, as it doth in all other new guises, be it for wearing of apparell or other wise". Il riferimento all'abbigliamento farebbe pensare all'aspetto visivo: in realtà Puttenham dice che queste poesie potranno non sembrare piacevoli all'orecchio degli inglesi ("nothing pleasant to an English eare").

Se ai cultori della poesia figurata interessava proprio la simpatia e l'affinità tra orecchio ed occhio (Cook 1979, 8), espressioni come questa di Puttenham spingono a chiedersi con quale dei due organi leggessero gli elisabettiani. L'occhio parrebbe favorito. Riprendendo l'immagine aristotelica del sigillo impresso sulla cera, i trattatisti inglesi raccomandano ossessivamente l'uso delle immagini più vivide come luoghi dell'arte della memoria. L'immagine, avverte Thomas Wilson nell'*Arte of Rhetorique* (1553), è qualsiasi figura o forma che dichiari una determinata cosa ("An Image is any picture or shape, to declare some certayne thing therby"); le immagini scelte devono essere vivide ("liuely") e capaci quasi di saltare agli occhi ("stirring", "raumping"), in modo da creare una forte impressione delle cose sulla nostra mente: "they must be made of things notable, suche as maye cause earnest impression of thinges in our mind". Infatti, conclude Wilson parafrasando Cicerone, se è vero che apprendiamo alcune cose mediante la comprensione, e altre coi sensi, quelle che meglio ricordiamo sono quelle che abbiamo conosciuto con la vista e che abbiamo ben notato cogli occhi: "For where as we knowe some thinges [...]"

onellie by understandinge, and some by the sence of seyng, those we kepe best in our mindes which we knowe by sight, & haue marked with our eyes” (114r-114v). John Willis, autore della *Art of Memory* (1621), definisce l’idea come una rappresentazione visibile di ciò che si deve ricordare (“a visible representation of ought to be remembered”, cit. in Bath, 49). Analogamente Bacon (*Advancement on Learning*, II. xv. 3) riconosce due intenzioni nell’arte della memoria: la *prenotion*, che si occupa della ricerca indefinita di ciò che vogliamo ricordare e ci dirige a cercare in un ambito più ristretto (“in a narrow compass”); e l’*emblem*, che riduce i concetti intellettuali in immagini sensibili, che più colpiscono la memoria (cit. in Bath 48-9). L’arte della memoria, il precetto di Quintiliano circa l’obbligo per il rétoire di mostrare *ante oculos* i fatti di cui parla e l’insistenza di Erasmo sulla *enargeia* formano una triade potente, alla cui luce si ripara il medesimo Shakespeare, maestro dell’*ekphrasis*.

Gli elisabettiani, però, leggevano le poesie anche coll’orecchio, come suggerisce il caso degli emblemi, verosimilmente percepiti come un’altra forma di poesia figurata. Puttenham inserisce un capitolo sugli emblemi proprio dopo quello dedicato ai carmi figurati. Andrew Willet, l’autore di una centuria di emblemi sacri (1591 o 1592), ovvia alla mancanza di un’incisione per la regina Elisabetta rappresentandola come un albero di versi che formano un doppio acrostico (Bath 52). Gli emblemi ovviamente si rivolgono come dei *rebus* all’occhio, spiega Thomas Whitney, autore di una delle non numerose raccolte inglesi di emblemi (1586): si tratta di figure incise su tavola o sul marmo di pavimenti o muri per adornare il luogo (“suche figures, or workes, as are wrought in plate, or in stones in the pauements, or on the waules, or suche like, for the adorning of the place”); l’emblema contiene in generale un ingegnoso espediente espresso con astuta maestria, dove qualcosa di inizialmente oscuro procura al suo osservatore maggior piacere al momento del riconoscimento: “some wittie deuice expressed with cunning woorkemanship, something obscure to be perceiued at the first, whereby when with further consideration it is understood, it maie the greater deligthe the behoulder” (*To the Reader*). Ma l’emblema è anche un termine retorico da usare in classe per addestrarsi alla *copia*, e quindi all’imitazione della natura, alla scoperta della *proprietas* mediante l’analogia, come insegna nel 1508 l’Erasmo di *Parabolae sive similia* (Bath 45-6). È un tropo che indica l’ornamento mediante similitudine di un concetto o di una cosa, secondo i termini usati da Robert Cawdrey nella sua raccolta (letteralmente ‘magazzi-

no') *Treasurie or Storehouse of Similies* (1600) per definire le similitudini: "Similes are never set out to confirme or confute, but to adorne, and to make a matter more plaine; and yet is evermore inferiour to the matter in hand" (Bath 47).

Gli emblemi, poi, parlano. I primi, ad esempio quelli di Alciati e Ripa, erano in origine verbali. Francis Quarles, autore degli *Hieroglyphickes* (1638), definisce l'emblema una parabola silenziosa ("silent parable"), riprendendo il termine erasmiano. Proprio a proposito del più celebre autore di parabole, Gesù, Quarles invita a non temere di esemplificarlo mediante degli emblemi: già nelle Sacre Scritture Egli viene presentato come un seminatore, un pescatore o un dottore – e allora perché non presentarlo così, tanto all'occhio quanto all'orecchio, "presented so as well to the eye as to the ear?" (f. A3r, *To the Reader*). L'*illustration* secentesca, poi, non indica l'immagine incisa ma l'epigramma in versi. Il frontespizio della raccolta di emblemi di George Wither (1635) li descrive come resi vivi ("quickened") con illustrazioni metriche ("Metricall illustrations"). Simili spie hanno indotto alcuni studiosi a pensare che fossero in fondo le parole, e non le immagini, a dare la rappresentazione più sincera, e che solo quando le immagini parlavano allora diventavano vive (Bath, 54). Gli scarsi carmi figurati inglesi non sembrano far molto per scoraggiare questa impressione.

Nell'esordio convenzionale della letteratura anglosassone, il *Dream of the Rood*, campeggia la visione del sacro albero su cui è impressa un'immagine, la scena della Passione. Nonostante questo inizio promettente, la poesia visiva inglese tra Cinque e Seicento mostra un carattere ripetitivo e privo di ispirazione. La quasi totalità delle forme deriva dai modelli ellenistici e compare di norma in libri, con l'accompagnamento di pochi perentori versi d'occasione (Higgins 11, 52, 95-105). I primi esempi, poi, sono in latino: si tratta delle otto forme già note almeno dai tempi di Simmia e Ottaziano Porfirio (altare, spada, uovo, pera, siringhe, ali, piramide rovesciata, accetta) che ricompaiono nel *Poematum Liber* di Richard Willis (1573). La fonte di ispirazione di Willis, in aggiunta, proveniva dal reticolo gesuita invisibile agli inglesi riformati. Dopo aver frequentato il seminario di Mainz tra il 1565 e il 1568, Willis insegnò all'università gesuita di Treviri. Allontanato dalla Società nel 1572, ritornò in

Inghilterra e licenziò il testo, accompagnato da una difesa della poesia ove ricordava che il primo a usare un metro era stato Dio, creatore del mondo “certa ratione, quasi metro” (f. Avii^r, p. 62; Rypson 4-5). Forse deluso dai gesuiti o dalla poesia figurata, si dedicò poi ad allevare polli.

Nonostante l'esiguità e la ripetitività degli esempi elisabettiani, gli inglesi disponevano comunque di una buona trattazione teorica dell'argomento. Una sezione dell'*Arte of Englishe Poesie* (1589) di George Puttenham è infatti dedicata alla proporzione della figura (“proportion of figure”). Puttenham cita questo genere di componimenti come una produzione tipicamente orientale (per qualche ragione li assegna ai Tartari), e riferisce di avere incontrato in una locanda italiana un viaggiatore che veniva da quelle parti e di avergli domandato proprio di cotali “subtillities”, termine a metà fra ‘sottigliezze’ e ‘astruserie’. La proporzione della figura, specifica Puttenham accludendo le immagini delle varie configurazioni possibili, è così chiamata perché fornisce una rappresentazione visiva (“ocular representation”); i versi vengono ridotti con buona simmetria in alcune figure geometriche, mediante le quali il poeta è costretto a mantenersi entro tali limiti; ciò non solo mostra maggior arte, ma funziona anche egregiamente in termini di concisione e sottigliezza dell'espedito: “it yeelds an ocular representation, your meeters being by good symmetrie reduced into certayne geometricall figures, whereby the maker is restrained to keepe him within his bounds, and sheweth not onely more art, but serueth also much better for briefenesse and subtiltie of deuice”. Puttenham aggiunge che, proprio per queste caratteristiche, la poesia visiva è quanto mai indicata perché i graziosi amoretto di Corte (“prettie amourets”) intrattengano i servi e facciano passare il tempo, visto che i loro delicati ingegni (“delicate wits”) richiedono esercizi per non impigrirsi (f. Miiij^r, p. 91). Gli esempi citati da Puttenham sono poi in larga parte traduzioni di componimenti preesistenti o adattamenti di forme note, come la piramide tronca e rovesciata, con forzosa aderenza della lingua inglese alla forma geometrica.

Maggiore fantasia dimostra il primo componimento visivo in inglese, la colonna di Pasquino composta in disprezzo dell'amore da Thomas Watson (1582). Il carme, composto come una colonna crescente e poi decrescente per numero di sillabe, retta da un acrostico formante la scritta *AmareEstInsanire*, e presentata anche nella forma convenzionale di sonetto mediante una successiva *expansio*, mostra un pregevole lavoro artistico, o se non altro un lavorio artigianale (LXXXI-LXXXII, “My Love is Past”).

Uno schema iconico che risponde alla definizione di Pozzi è il componimento anonimo “Man’s Life” (*The New Penguin Book of English Verse*, p. 201), comparso in una chiesa del Dorset nello stesso anno in cui vengono pubblicati i *Sonetti shakespeariani* (1609). Qui la fragilità della vita umana viene paragonata visivamente al vetro, a un vaso dalle pareti sottili pieno di acqua; il peccato procura la morte, la morte rompe il vaso, e l’acqua fuoriesce, in una strozzatura iconica che determina la *finis* del componimento e della vita:

Man’s Life

Man is a Glas: Life is
A water that’s weakly
walled about: sinne bring
es death: death breakes
the Glas: so runnes
the water out
finis

L’austerità di questa poesia anonima non sembra preludere a ciò che invece succederà poco dopo: l’autentica fioritura secentesca della poesia figurata, divisa fra il preponderante gusto per il capriccio e il ritorno di un tema classico dell’antico epigramma, il monumento. Esempi di inventiva capricciosa sono il carne circolare rappresentato dal “lover’s knot”, quale quello contenuto in *Britannia’s Pastorales* (1613-14) di William Browne, il sospiro amoroso ideato dal prete anglicano Joseph Beaumont (1616-99), e il più austero fiore i cui petali sono formati dai cerchi dei comandamenti intrecciati fra loro, presente nei *Manuscript Examples* (1620) di R. Jackman (Higgins 97, 99, 104). Componimenti simili figuravano in successi editoriali che già dal titolo facevano appello al capriccio, come le *Facetiae: Musarum Deliciae* di John Mennes (1658). Come Puttenham aveva predetto, si trattava di “subtillities”.

Il lato monumentale trionfa in George Herbert e Robert Herrick, due poeti ricordati non solo come autori di capricci iconici. Le celebri *Easter Wings* (1633) del primo sposano felicemente il modello antico con l’espressione della minorità dell’uomo e del poeta, iconicamente presentato come “most poore” e “most thinne” nei due punti centrali di restringimento delle stanze (si veda Bowler 9-11). Ma è soprattutto il tema epigrammatico del monumento che ritorna in auge. È noto come anticamen-

te, ad esempio nella *Anthologia Graeca*, la poesia figurata venisse identificata con l'epigramma, ovvero con la scrittura impressa sulla pietra, la quale, che fosse monumento, urna o colonna funeraria, spesso si rivolgeva direttamente al visitatore². Un celebre monumento era stato l'altare di parole comparso in elegia di Sidney nel 1587 per mano di William Gager. Altri esempi di poesia iconica ispirata al monumento erano comparsi in Puttenham, il quale presenta ad esempio due colonne (o altari) giustapposti in lode della maestà regale, da leggere quello a sinistra dal basso in alto e quello a destra in direzione opposta. L'intenzione epigrammatica e monumentale compare anche nella dedica dei sonetti shakespeariani (1609) al misterioso W.H., nonché nei frontespizi delle prime edizioni complete delle opere di Jonson (1616) e Shakespeare (1623). Altri noti esempi secenteschi sono l'*Altar* di Herrick (cfr. Ernst 1991, 100 ss.) e l'iconico *Pillar of Fame*, posto orgogliosamente dal poeta alla fine delle *Hesperides* (1648) quale riassunto della fama duratura, superiore in durata al marmo, al bronzo e al giascio. Componenti di fattura popolare, in forma di colonna ed epitaffio, anche burlesco, compaiono nelle *Facetiae*. William Drummond, lo scozzese con cui Ben Jonson scambiò delle conversazioni in tema di poetica, nella pagina finale dei suoi *Poems* (1616) reca un poema a forma di piramide (1.39, figura 15), sulla cui sommità troneggia una corona, e dove si argomenta che non saranno materiali apparentemente duraturi come il porfido, il bianco marmo di Paros o le meraviglie egizie, ma le lacrime delle muse, di Apollo e di Amore a far sorgere una "chrystall Tombe", secondo un tema ovidiano e oraziano che si ritrova nei sonetti shakespeariani dedicati all'immortalità del poeta. Dopo l'acme secentesca, la poesia visiva, stroncata da Hobbes come un esempio di concettosità metrica inadatta al predominante genere epico (Cook, "Figured Poetry", 8), scompare, per riapparire solo nell'Ottocento come forma comica minore, ad esempio nel *Tale of a Mouse* in *Alice's Adventures in Wonderland* (Higgins 6).

A fronte di questa eclissi del capriccio e del monumento, e in genere della marginalità sperimentale e faceta della poesia figurata inglese, la poesia dichiaratamente iconica interpella da vicino l'immaginazione moderna del poeta, in particolare di Shakespeare, poeta forse interessato più al *paragone*, alla competizione tra modalità verbali e visive, che alla loro collaborazione emblematica. La curiosa coabitazione tra occhio e orecchio, tra *pictura* e *scriptura*, introduce alla metafora visiva dell'idea e dell'immaginazione e del suo rapporto colla scrittura, e a una diversa con-

cezione del testo come immagine che i *Sonetti* di Shakespeare prospettano tra ritratti, penne, rose e monumenti. La modernità della mente poetica in Shakespeare si coglie anche nella sua rielaborazione dell'iconismo tradizionale: non più capriccio di immagini e artifici, ma l'inabissarsi nella figura più irrapresentabile e invisibile, il pensiero stesso che agita il poeta.

Nel 1613 Leonard Digges scriveva su una copia delle *Rimas* di Lope de Vega che quel libro di sonetti era onorato dagli spagnoli quanto in Inghilterra avrebbe dovuto esserlo quello del “nostro William Shakespeare” (Roberts, 164). L'iscrizione testimonia l'alta fama che i Sonetti avevano presso i letterati, e insieme la loro scarsa o nulla circolazione al di fuori di quella cerchia. Il noto riferimento del *Palladis Tamia* (1598) di Francis Meres al giovane Shakespeare cita in proposito la circolazione dei “sugared Sonnets among his private friends” (*Elizabethan Critical Essays* II.317). Dell'edizione del 1609 vennero stampate solo tra le cinquecento e le ottocento copie, presto sparite. Solo due sonetti (138 e 144, più altri tre tratti da *Love's Labour's Lost*) vennero ripubblicati nell'apocrifo *The Passionate Pilgrim* (1599, 1612). La successiva riedizione degli *Shakespeare's Poems* (1640) per mano di John Benson, fra le numerose libertà editoriali, spesso li ripresenta o unendoli con altri sonetti (anche di altri autori), o, all'opposto, smembrandoli in tre stanze seguite dal distico finale; l'ordine viene modificato (in qualche caso insieme con i pronomi maschili dei sonetti dedicati al bel giovane) e i sonetti vengono raggruppati attorno a riflessioni su temi generici (“The glory of beautie”, “Loves crueltie”) o modelli letterari (“An invocation to his Muse”, “A Valediction”). Da alcuni *marginalia* secenteschi si desume inoltre che i lettori dell'epoca, in costante ricerca dei luoghi comuni, selezionavano i passi che giudicavano notevoli, li emendavano, ne aggiungevano altri, e addirittura riscrivevano i titoli – dimostrazione questa, e non unica, che il libro pubblicato non veniva all'epoca necessariamente considerato come un oggetto finito, fissato nella stampa (Roberts 161, 167-69). Quand'anche Shakespeare avesse voluto comporre carmi figurati, con simili incertezze tipografiche, culturali ed editoriali non li avrebbe potuti recapitare contemporaneamente all'occhio e all'orecchio dei suoi pochi lettori.

Tuttavia i temi della poesia figurata rispuntano prepotentemente in Shakespeare. I suoi poemetti narrativi spesso si incentrano su immagini, siano esse un tema unico come la caccia in *Venus and Adonis* (Allen, 42-57) o icone ricorrenti come il gladio di Tarquinio nel *Rape of Lucrece*. Per non parlare del profluvio di concetti dei *Sonetti*: in un rapidissimo elenco, vi figurano temi comuni come il giorno d'estate del Sonetto 18 e la stella polare che guida il vero amore privo di alterazioni nel sonetto 116, e insieme concetti più arditi, quasi impoetici, ad esempio l'immagine, degna di un abile speculatore immobiliare come Shakespeare, del breve contratto ("lease") che regola l'affidamento della bellezza terrena all'uomo (Sonetto 13) – insomma, una infinità di concetti che con verosimiglianza una studiosa della poesia figurata inglese, Elizabeth Cook, riconduce a quella *vis imaginativa* della psicologia avicenniana che permette di creare immagini nuove e inesistenti, come una montagna di smeraldi o un uomo che vola, partendo da quelle degli oggetti di esperienza comune accumulate nella memoria. Le immagini usate nei Sonetti sono illuminanti solo se si avverte la possibilità di "immaginarle", non di riconoscerle come appropriate (Cook, *Studies* 12, 22). Proprio a partire dalla capacità dell'immaginazione e della poesia di raffigurare la mente, i sonetti shakespeariani rielaborano il tentativo dell'ipostasi fra parola e immagine, apportandovi il moderno primato dell'invisibile musicale a scapito delle immagini più tradizionali e concettose.

I sonetti shakespeariani, soprattutto nella parte iniziale del ciclo, dedicata a cantare la bellezza del giovane, abbondano di immagini convenzionali, quasi emblemi, che vengono sottoposte ad amplificazioni concettose. Un esempio proviene da un simbolo della poesia figurata, la rosa (Pozzi, 131), presente fin dal sonetto di apertura come convenzionale similitudine per indicare il giovane che dovrebbe comportarsi come le creature più belle, di cui desideriamo la moltiplicazione, affinché la rosa della bellezza possa non morire: "From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty's rose might never die" (1.1-2). Ma il giovane è avaro della sua bellezza, narcisisticamente fidanzato solo coi suoi stessi occhi ("contracted to thine own bright eyes", 1.5). È come una rosa che, fresco ornamento del mondo, e unica messaggera della primavera, nasconde il suo *content* (al contempo, felicità e contenuto, cioè la prole futura)

dentro il proprio bocciolo: “Thou that art now the world’s fresh ornament, / And only herald to the gaudy spring, / Within thine own bud buriest thy content” (1.9-11). Non volendo moltiplicare se stesso, il giovane promette a se stesso una duplice distruzione, per mano della tomba e di se stesso, “by the grave and thee” (1.14). Il tema della bellezza che deve sopravvivere al temibile monumento finale, la tomba, è già enunciato.

Il poeta, con fare quasi da nominalista o da iconoclasta del simbolo, precisa però che queste immagini sono tanto convenzionali quanto pericolose: a forza di seguire l’immagine, la similitudine, si finisce per copiarne i difetti. L’iniziale emblema della rosa si scinde nell’ossessiva opposizione tra *rose* e *canker*, la quale ingloba quella tra la rosa curata e quella canina, parimenti bella ma priva di odore, e quella tra la rosa e una sua malattia (Duncan-Jones). Nel sonetto 35 il poeta scusa le marachelle del giovane: è stato lui stesso ad autorizzare il giovane a corrompersi, paragonandolo a una rosa. Ai limiti della banalità, aggiunge che ogni rosa ha la sua spina, le fontane d’argento nascondono il fango, luna e sole sono insozzati da nuvole ed eclissi e il male più insidioso, il *canker*, si nasconde nel bocciolo più delicato:

No more be grieved at that which thou hast done:
Roses have thorns, and silver fountains mud,
Clouds and eclipses stain both moon and sun,
And loathsome canker lives in sweetest bud.
All men make faults, and even I in this,
Authorizing thy trespass with compare,
Myself corrupting salving thy amiss,
Excusing thy sins more than my sins are (35.1-8)

“Authorizing thy trespass with compare”: Shakespeare è il primo a usare il verbo *authorize*, quasi che essere poeta, creatore, colui che “makes faults”, voglia dire anche creare immagini viziate, imperfette, create solo per comparare, fare paragoni (Freinkel 188). La bellezza, immagine ed emblema, è apparenza. In quanto immagine, è falsa e nasconde il male: l’ornamento della bellezza è il sospetto (70.3), e il *canker* predilige proprio i boccioli più belli (70.7). Le cose più dolci diventano amare a causa delle loro azioni, e i gigli che marciscono puzzano peggio delle erbacce, secondo la chiusa proverbiale del sonetto 94: “sweetest things turn sourest by their deeds, / Lilies that fester smell far worse than weeds” (94.13-14).

La metafora dell'odore comunica ora non un attributo convenzionale della bellezza, quanto la sua evanescenza nel tempo, la sua mutevolezza e di converso l'autentica interiorità, il *content* che la semplice immagine emblematica non può significare. La contrapposizione tra le rose curate e quelle canine configura nel sonetto 54 una critica della semplice *pittura* che all'inizio del ciclo tratteggiava l'immagine dolce e armoniosa del giovane. Il sonetto aggiorna la teoria della bellezza come immagine: lo "sweet ornament" recato dalla verità rende la bellezza ancor più bella; la rosa sembra bella, ma ancor più bella ci sembra per quel dolce profumo che vive in lei:

O how much more doth beauty beauteous seem
By that sweet ornament which truth doth give.
The rose looks fair, but fairer we it deem
For that sweet odour which doth in it live. (54.1-4)

Anche i boccioli di *canker* (da intendersi come rose canine o, più inverosimilmente, papaveri selvatici) dispiegano una tinta profonda come quel profumo delle rose che non possiedono ("the canker-blooms have full as deep a dye / As the perfumed tincture of the roses", 54.5-6); possiedono uguale, se non più seducente bellezza, ma la loro virtù è solo nel mostrarsi: "their virtue only is their show" (54.9). Non così le dolci rose, che grazie alla morte si tramutano in profumi altrettanto dolci. Lo stesso succederà al giovane, aggiunge il poeta: quando la sua gioventù e la sua bellezza spariranno, saranno questi versi a distillare la sua verità:

Sweet roses do not so;
Of their sweet deaths are sweetest odours made:
And so of you, beauteous and lovely youth:
When that shall vade, by verse distils your truth. (54.11-14)

L'immateriale dolce profumo della verità e della virtù, metaforica e medicinale acqua di rosa che si ottiene per cottura nello zucchero e distillazione fino a restituire il colore, il profumo e le virtù del fiore, può essere colto e reso solo dalla poesia, che distilla la bellezza del giovane che altrimenti svanisce ("vade") nell'aria. Vendler nota in questa progressione un abbandono del linguaggio spettacolarmente visivo della risonanza estetica, espresso con le immagini delle rose, a favore di un linguaggio ridondante e interiore di invisibile dolcezza (Vendler 266). Un altro attento let-

tore dei Sonetti, Joel Fineman, vi legge un passaggio dalla convenzionalità elisabettiana degli *schemata* petrarchisti della lode visionaria e della sussistenza degli *eidola* dell'amata a una nuova autoconsapevolezza, dove il linguaggio poetico è soprattutto verbale e i sonetti riguardano eminentemente l'orecchio, e non l'occhio, secondo una movenza che richiama la cattura lacaniana dell'Immaginario per mano del Simbolico. Ma vi è anche un superamento dell'immagine schiacciata, bidimensionale, della *pittura*, e quindi anche dei tentativi di creare un'ipostasi fra immagine e parola: in questo paragone tra arti, la poesia eterna l'invisibile virtù dissolvendo (distillando) le immagini emblematiche della bellezza del giovane proprio nel momento in cui questa bellezza apparentemente scompare e la sua natura iconica ed effimera si confronta con la pretesa della poesia di poter creare gli unici monumenti duraturi.

Si giunge così ai sonetti raggruppati attorno all'altra principale forma mimetica della poesia visiva inglese, il monumento. Non solo Shakespeare rifiuta la forma mimetica e simbolica della poesia visiva, la poesia in forma di monumento. Gli stessi monumenti che i carmi figurati cercano iconicamente di imitare sono sottoposti al *tempus edax* di Ovidio (*Metamorfosi* 15.234), al "Devouring Time", come traduce il poeta nell'*incipit* del sonetto 19, invitandolo a consumare ogni cosa ma a non incidere le ore sulla bella fronte del giovane con la sua penna antica: "O carve not with thy hours my love's fair brow, / Nor draw no lines there with thine antique pen" (19.9-10). La crudele mano del Tempo sfigura l'inutile sfarzo esteriore dei monumenti funebri ("By Time's fell hand defaced / The rich proud cost of outworn buried age", 64.1-2), e rende perfino il bronzo eterno schiavo della sua rabbia portatrice di morte ("eternal slave to mortal rage", 64.4); a questo potere non resistono i materiali o gli elementi più duri o sconfinati, e le loro immagini – "Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea, / But sad mortality o'ersways their power" (65.1-2).

In questo panorama di spoliazione e gravosa incisione sul volto delle cose e delle persone, il poeta incide con la penna su un materiale che resiste al tempo e alla morte. Sulla scorta di Ovidio (*Metamorfosi* 15.871-9) e di Orazio (*Odi* 3.30.1-9) la poesia, intesa qui non come divina visione ma come testo inciso, è il monumento che resiste più a lungo del bronzo. Già nei primi sonetti il poeta aveva paragonato i suoi versi a una tomba incompleta del giovane, che cela la sua vita e mostra neanche la metà delle sue doti: "it is but as a tombe / Which hides your life, and shewes not halfe your parts" (17.3-4). Nei sonetti più tardi, che celebrano l'eternità della

poesia più che la bellezza del giovane lontano, la poesia diventa iconicamente il monumento che rende immortale il giovane, secondo un gioco di parole permesso dalla pronuncia elisabettiana (T.W. Herbert): tomba (*tomb*), spesso rimato con il grembo (*womb*) che dà vita, veniva probabilmente pronunciato allo stesso modo di *tome* (“tomo”). Il libro è la tomba, il monumento. La terra, argomenta il poeta, può anche concedergli una tomba comune, purché il giovane giaccia “entombèd in men’s eyes” (81.8), nella tomba offerta agli occhi degli uomini (la poesia) e insieme nella tomba costituita dagli occhi degli uomini. Il suo monumento saranno quei versi gentili, che occhi non ancora creati leggeranno, e lingue future ripeteranno, secondo la shakespeariana ipostasi occhio-orecchio:

The earth can yield me but a common grave
When you entombèd in men’s eyes shall lie:
Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o’er-read,
And tongues to be your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead (81.7-12)

Il giovane continuerà a vivere “in the mouths of men” (81.14): gli occhi leggono, e la lingua ricrea acusticamente la poesia nelle bocche degli uomini. Nel sonetto 107, di fronte alla distruzione dei monumenti terreni, il poeta addita *questi* versi, *questa* poesia, dove anch’egli continuerà a vivere a dispetto della morte, padrona di quei popoli ottusi e senza loquela, secondo la consueta nota aurale, e dove il giovane continuerà a trovare il suo monumento anche quando i monumenti ai tiranni e le tombe di bronzo saranno state consumate:

I’ll live in this poor rhyme,
While he insults o’er dull and speechless tribes.
And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants crests and tombs of brass are spent (107.11-14)

L’altrettanto celebre sonetto 55, immediatamente successivo a quello sull’odore della rosa, ricapitola analogamente il tema della permanenza di *questa* potente rima, di *questi* contenuti, con disprezzo verso gli artefatti e le immagini che dovrebbero arrestare il tempo. È in questi versi che il giovane continuerà a splendere, è tramite essi che dimorerà negli occhi degli amanti:

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes shall out live this pow'rful rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmeared with sluttish time [...]
You live in this, and dwell in lovers' eyes (55.1-4, 14).

La poesia-monumento di Shakespeare ribalta anche il luogo comune sulla memoria come cera su cui si imprinono le immagini più vivide, fondamento apparente del primato delle figure e degli emblemi. L'impresione resta, ma cambia il supporto. Il sostrato vivente su cui si registra il ricordo del giovane è infatti la poesia, unica "living record of your memory" (55.8). Lo prova l'immagine più importante e autentica, quella del giovane uomo, presente per tradizione dentro gli occhi, la mente e il cuore del poeta. Questa "true image" compariva in uno dei primi sonetti come un ritratto da cogliere "perspective", come a sbirciare dentro (*per-spicio*) il cuore del poeta-pittore e gli occhi che lo propagano:

Mine eye hath play'd the painter and hath stelled
Thy beauty's form in table of my heart;
My body is the frame wherein 'tis held,
And perspective it is best painter's art. (24.1-4)

In uno degli ultimi sonetti del ciclo, il poeta risponde al giovane che gli chiede perché abbia dato ad altri il suo dono, le "tables" (il quaderno), argomentando che il suo ritratto è scritto ("charactered") su un sostrato più duraturo, la sua memoria: "Thy gift, thy tables, are within my brain / Full charactered with lasting memory" (122.1-2). Ecco l'immagine più occulta e ardita fra quelle impiegate da Shakespeare nel suo rigetto dell'antica e artificiosa poesia visiva: la mente moderna, tradotta dall'inchiostro e dai caratteri della scrittura. La poesia supera le forme antiche (la convenzione petrarchista) che ha assunto l'idolo della persona amata da quando la mente ha appunto cominciato a essere resa con la scrittura, letteralmente con i caratteri ("since mind at first in character was done", 59.8). La sua bellezza verrà scorta ora proprio in queste "black lines" (63.13). È il nero inchiostro che per miracoloso contrasto dà carattere e figura alla mente del poeta e al suo lucente amore: "in black ink my love may still shine bright" (65.4). E cosa c'è nel cervello cui l'inchiostro non possa dare caratteri, che non abbia già figurato al giovane lo spirito sincero del poeta: "What's in the brain that ink may character / Which hath not figured to thee my true

spirit?” (18.1-2). L'impressione della scrittura, del “character”, originario referente per la metafora della memoria come impressione di immagini, è il nuovo monumento visivo e lapidario. La poesia moderna di Shakespeare ha per suo emblema la stessa scrittura di cui incessantemente si compone, alla ricerca dell'invisibile bellezza. La scrittura dà forma e carattere alla mente: ne è il monumento, l'epigrafe. E non sorprende che lo status iconico e monumentale di due sonetti shakespeariani venisse percepito dai primi lettori secenteschi. Il sonetto 107 viene intitolato *A Monument* in un manoscritto che risale circa al 1660; in una miscellanea di versi compilata attorno al 1650, il sonetto 71, accostato con la consueta libertà a dei versi licenziosi sull'amore eterosessuale, compare sotto l'iconico *The Altar* di Herbert (Roberts 170, 174).

La mente moderna è fonte del *character*, della scrittura, dell'incisione epigrammatica, lapidaria, simbolica. La scrittura è l'immagine nascosta, impossibile da rappresentare, il carne figurato senza figura attorno a cui si esercita Shakespeare. Figura di questo carne è lo stesso mezzo materiale della scrittura, l'inchiostro, che crea i caratteri e insieme denota il carattere umano. Il testo diventa immagine nel senso letterale del termine, in alternativa al predominio dell'idea intesa etimologicamente come immagine, all'immaginazione intesa come specchio e riflesso di immagini. In questa progressione si passa dal *carne figurato* alla poesia *aggiunta* alla figura (emblema), alla poesia *sulla* figura (i concetti dei sonetti) e infine alla poesia *come* figura, al testo come simbolo dell'invenzione scritta, verbale, e aurale del poeta. Il *Timon of Athens*, che comincia con una classica disputa tra un pittore e un poeta, termina con un soldato che chiede ad Alcibiade di leggergli la “leggera impressione” (“soft impression”) dell'epitaffio inciso sul monumento di Timone che, non potendo leggere, ha pensato bene di copiarci con della cera (5.5.66-70), in una inconscia percezione che il testo, inteso nei suoi caratteri lapidari come “insculpture”, fosse pronto a sua volta a divenire eloquente simbolo ed epigramma dell'immaginazione.



- 1 Una definizione analoga è quella di Ernst, secondo cui un poema figurato è “in the broadest sense a lyrical text [...] constructed in such a way that the words-sometimes with the help of purely pictorial means-form a graphic figure in relation to the verbal utterance”, con evidenti funzioni mimetiche e simboliche (*The Figured Poem* 9).
- 2 Sono comunque privi di iconismo tanto il componimento *Church Monuments* di Herbert quanto la poesia di Crashaw sul sepolcro di Cristo (*Upon Our Saviours Tombe Wherein Never Man Was Laid*).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Allen, Don Cameron. *Image and Meaning: Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*. Baltimore: Hopkins University Press, 1968.
- Bath, Michael. *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*. London-New York: Longman, 1994.
- Bowler, Verjouihi. *The Word As Image*. London: Studio Vista, 1970.
- Cook, Elizabeth. "Figured Poetry". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979), 1-15.
- . *Studies in the Registration of Mental Images in Poetry from Shakespeare to Marvell*. London: The Warburg Institute, 1991.
- The Poetical Works of William Drummond of Hawthornden*. A cura di L.E. Kestner. Manchester: Victoria University, 1913.
- Duncan-Jones, Katherine. "Deep-Dyed Canker Blooms: Botanical Reference in Shakespeare's Sonnet 54". *The Review of English Studies* 46: 184(1995), 521-25.
- Elizabethan Critical Essays*. A cura di G. Gregory Smith. Oxford: Oxford University Press, 1904.
- Ernst, Ulrich. "The Figured Poem: Towards A Definition of the Genre", *Visible Language* 20: 1(1986), pp. 8-27;
- . *Carmen Figuratum*. Köln-Weimar-Wien: Boehlan Verlag, 1991.
- Evelt, David. "Plane Style: The Tudor Art of Surfaces". In *Literature and the Visual Arts in Tudor England*. Athens-London: University of Georgia Press, 1990, 10-46.
- Fineman, Joel. "Shakespeare's 'Perjur'd Eye'". *Representations* 7(1984), 65-71.
- Freinkel, Lisa. *Reading Shakespeare's Will: The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Gager, William. *Exequiae Illustrissimi Equitis, D. Philippi Sidnaei*. Oxford: 1587.
- Herbert, T. Walter. "Shakespeare's Word-Play on Tombe". *Modern Language Notes* 64: 4(1949), 235-41.
- Higgins, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press, 1981.
- Hunt, John Dixon. "Pictura, Scriptura, and Theatrum: Shakespeare and the Emblem". *Poetics Today* 10: 1(1989), 15-71.

- Innocenti, Loretta. *Vis Eloquentiae. Emblematica e persuasione*. Venezia: Marsilio, 1983.
- The New Penguin Book of English Verse*. A cura di Paul Keegan. London: Penguin, 2001.
- Pozzi, Giovanni. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 2002³.
- Puttenham, George. *The Arte of English Poesie*. A cura di G. Doidge Willcock e A. Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Quarles, Francis. *Emblems*. Cambridge: 1643 (1639).
- Roberts, Sasha. *Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England*. Basingstoke: Palgrave, 2003.
- Rypson, Piotr. "Visual? Emblematic? Poetry?," *Emblematica* 10: 1(1996), pp. 1-13.
- Shakespeare, William. *Timon of Athens*. In *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. A cura di G. Taylor e S. Wells. Oxford: Clarendon Press, 1988 (1998).
- . *Complete Sonnets and Poems*. A cura di Colin Burrow. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Vendler, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.
- Watson, Thomas. *Ekatompathia*. London: 1582.
- Willis, Richard. *De re poetica* (1573). A cura di ADS Fowler. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
- Whitney, Geoffrey. *A Choice of Emblemes*. London, 1586.
- Wilson, Thomas. *The Arte of Rhetorique* (1553). Amsterdam-New York: Da Capo Press, Theatrum Orbis terrarum, 1969.