

Con questo semplice titolo, «Sonetti di Shake-speare, mai pubblicati prima», l'editore Thomas Thorpe fece iscrivere nello *Stationers' Register* il 20 maggio 1609, e subito stampare dal tipografo G. Eld, un volumetto in-quarto contenente una serie di sonetti numerati da 1 a 154 e, in appendice, il poemetto *A Lover's Complaint*. La raccolta è preceduta da una dedica estremamente ambigua, in quanto firmata con le iniziali non dell'autore ma dell'editore (T.T.), nella quale il dedicatario è indicato a sua volta da una sigla, *M. W. H.*, ossia *Master*, appellativo usato per le persone di mezzi indipendenti ma non gentiluomini, e di lui si dice che è *the only begetter*, cioè «colui da cui hanno avuto origine» i sonetti stessi, e gli si augura «quella eternità promessa dal nostro sempre-vivo poeta». L'editore si autodefinisce poi «il bene-augurante mercante di ventura» all'inizio del suo viaggio. Una dedica cosiffatta può far sospettare che l'iniziativa fosse esclusivamente dell'editore, non autorizzata dall'autore, e che con la parola *begetter* l'editore intendesse indicare non l'«ispiratore» dei sonetti, ma colui che glieli aveva procurati. Comunque sia, l'enigmatica indicazione del dedicatario ha scatenato una ridda di ipotesi e proposte destinate a rimanere senza alcuna convalida. Fra i molti presunti dedicatari, i candidati più accreditati sono Henry Wriothesley, conte di Southampton, al quale Shakespeare aveva dedicato nel 1593-94 i suoi due poemi *Venus and Adonis* e *Lucrece* (ma le iniziali appaiono invertite, e non gli si addice il semplice appellativo di *Master*), o William Herbert, nato nel 1580, che solo nel 1601 ebbe il titolo di conte di Pembroke, ed al quale (insieme al fratello Philip) i compilatori dedicarono la raccolta postuma dei drammi di Shakespeare nel 1623 (ma anch'egli nel 1609 aveva ormai un titolo nobiliare); va anche menzionata la fantasiosa ipotesi risalente al Settecento e ripresa con grande eleganza in un racconto di Oscar Wilde nel 1889, secondo cui *Master W.H.* sarebbe un ragazzo-attore nella compagnia di Shakespeare con il possibile nome di William Hughes.

L'identificazione del dedicatario rimane problema insolubile e, del resto, ha un certo rilievo solo in vista dell'accenno al fatto che è la persona cui il poeta augurava «eternità». L'augurio si ricollega alla tematica di taluni dei sonetti e indirettamente alla questione della loro datazione. Che alcuni o molti di essi risalissero a prima del 1598 è testimoniato non soltanto dall'inclusione di due nella raccolta *The Passionate Pilgrim* (1599), ma anche dalla menzione, già più volte citata, dei «suoi zuccherosi sonetti» da parte di Francis Meres in *Palladis Tamia* (1598). Del resto il Meres celebra la fama poetica di Shakespeare anche in altri passi del suo trattato:

Come Pindaro, Anacreonte e Callimaco fra i greci, e Orazio e Catullo fra i latini, sono i migliori poeti lirici; così in questa capacità i migliori fra i nostri poeti sono Spenser (che eccelle in tutti i generi), Daniel, Drayton, Shakespeare, Breton.

[...]

Come Epio Stolone ebbe a dire che le Muse, se avessero parlato il latino,

lo avrebbero fatto con la lingua di Plauto; così io dico che se parlassero in inglese lo farebbero con il raffinato stile di Shakespeare...

E ancora, accomunando i maggiori sonettisti inglesi del tempo:

Come Ovidio dice della propria opera

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira, nec ignis,
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas;

e come Orazio dice della sua

Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Possit diruere, aut innumerabilis
Annorum series, et fuga temporum;

così io dico singolarmente delle opere di Sir Philip Sidney, di Spenser, di Daniel, di Drayton, di Shakespeare, di Warner:

Non Iovis ira, imbres, Mars, ferrum, flamma, senectus,
Hoc opus unda, lues, turbo, venena ruent. ...

C'è da domandarsi se queste frasi siano state scritte prima o dopo che Shakespeare avesse composto uno dei più splendidi fra i suoi sonetti:

Né marmo, né gli aurei monumenti
di Principi, vivranno quanto questi versi possenti,
ma in essi brillerete di più vivo splendore
che in pietra sconciata dalle sozzure del Tempo.
Quando la guerra rovinosa travolgerà le statue,
e tumulti sradicheranno grandi opere murarie,
né la spada di Marte, né il suo vivido fuoco struggerà
la vivente testimonianza della vostra memoria.
Contro la morte e l'ostilità dell'oblio,
voi avanzerete, la vostra lode troverà luogo
sempre agli occhi di tutti i posteri
che consumeranno questo mondo fino alla condanna finale.
Così, sin quando sorgerete in persona al Giudizio,
vivrete in questi versi, abitando gli occhi degli amanti.

Il tema dell'immortalità della (o conferita dalla) poesia è appunto fra quelli che ricorrono con insistenza nel canzoniere shakespeariano, ed è stato ampiamente illustrato da Alessandro Serpieri (*I sonetti dell'immortalità*, 1975), che ha anche fornito nella sua edizione e traduzione con ricco commento dell'opera (*I sonetti*, 1991), una guida preziosa alla lettura. Per quanto riguarda la datazione, sicuramente la sequenza dei sonetti nel volume non rispecchia la loro successione cronologica di composizione. Se è vero che probabilmente la maggior parte risale agli anni fra il 1590 e il 1598, altri, anche in vista di certe allusioni interne, possono essere stati scritti anche dopo l'inizio del secolo. I vari tentativi di riordinare il canzoniere cercando di stabilire precedenze di composizione e, ancor più, di disporli in modo da far loro raccontare una storia autobiografica, e di trattarli come materiali di una indagine psicologica sull'autore, sono affatto aleatori. La maggior parte sono componimenti singoli scritti in tempi diversi e suggeriti da circostanze diverse, senza legami interni, il che rende impossibile dire se la disposizione nel volume sia stata voluta dall'autore o decisa arbitrariamente dal compilatore della raccolta.

La grande stagione del sonetto d'amore in Inghilterra ebbe inizio con la pubblicazione postuma nel 1591 del grande canzoniere di Sir Philip Sidney (morto nel 1586), *Astrophil and Stella*, ispirato al canzoniere petrarchesco, in cui ai sonetti si alternano canzoni per raccontare la storia interiore del suo amore per una gentildonna. Nel giro di meno di un decennio esso fu seguito da almeno un'altra quindicina di collane di sonetti, quasi tutte intitolate a nomi femminili, fra le quali fanno spicco gli *Amoretti* di Edmund Spenser (1595). Il modello è naturalmente quello italiano — non tanto l'originale petrarchesco quanto i suoi sviluppi più recenti nel Tasso e nel Guarini — ma, a partire dalla raccolta *Delia* di Samuel Daniel (1592), la forma prosodica stessa del sonetto venne modificata: la struttura sillogistica del sonetto italiano, costituito di due quartine che ne sono le premesse e due terzine che fungono da conclusione, viene rimpiazzata dal Daniel con una sequenza di tre quartine più un distico finale, ossia un'argomentazione svolta in tre tempi e conclusa da un distico epigrammatico. È questa la forma seguita da Shakespeare nei suoi sonetti, eppure in molti casi egli ha intuito la funzione originaria del sonetto italiano, facendo delle prime due quartine la preme-

sa maggiore, della terza la minore e del distico finale la conclusione di una rigorosa struttura sillogistica (e si veda il citato sonetto sulla sfida al Tempo).

Sta di fatto che quella di Shakespeare non si presenta come una «collana» di sonetti intesi a celebrare l'amore per una donna, ma come una raccolta di componimenti scritti in varie occasioni, divisa sommariamente in due parti: i primi centoventisei (ma l'ultimo, n. 126, non è un sonetto bensì una sequenza di sei distici a rima baciata) sono rivolti o relativi ad un giovane amico del poeta; i rimanenti (tranne gli ultimi due, che sono illustrazioni di emblemi sulla figura di Cupido) sono rivolti o relativi ad una donna, la cosiddetta *Dark Lady*, scura di occhi, di capelli, di carnagione e di qualità morali. Ma nulla vieta di pensare che diversi dei sonetti della prima parte siano rivolti a una o più donne, e nella seconda parte si distacca nettamente il 146, che potrebbe essere definito «sonetto sacro» alla maniera di John Donne, mentre altri sono puri esercizi retorici su temi frusti. Come si diceva, non esiste un legame logico costante fra i sonetti, se si eccettuino taluni gruppi facilmente individuabili: i primi diciassette invitano il giovane amico a sposarsi per non lasciar perire la bellezza — tema che si ricollega a quello della sfida al Tempo distruttore, cui si rifà anche il più nobile tema dell'immortalità conferita dalla poesia che compare in molti sonetti sparsi nell'intera raccolta; un altro gruppo (sonetti 77-80 e 82-86) riguarda la rivalità di un altro poeta nel favore del giovane amico; taluni sonetti, in entrambe le parti della raccolta (nn. 40-42, 133-134, 144), parlano della seduzione dell'amico da parte della donna. Ma più che di sequenze allusive a precisi eventi (è vano cercare di identificare storicamente chi sia il giovane, o la donna, o il poeta rivale) si tratta di raggruppamenti di due, tre, quattro o cinque sonetti inseriti in vari punti della raccolta, che esplorano variamente la tematica dei sentimenti: l'indegnità della donna amata, che non diminuisce l'amore del poeta per lei; l'autorequisitoria del poeta per un suo oscuro errore (sonetti 109-112 e 117-120); le colpe dell'amico (33-35, 67-70, 94-96); l'assenza della persona amata (24, 27-28, 43-47, 50-51, 61). Temi che s'intrecciano e si alternano variamente, formando un fitto tessuto in cui si fondono sensualità, passione idealizzata, senso profondo della caducità della condizione umana, sfida al tempo, orgogliosa esaltazione della poesia.

Per molto tempo i *Sonetti* sono stati considerati alla stregua

di confessioni private del poeta. Nel primo Ottocento William Wordsworth scriveva nel suo *Sonetto sul sonetto*:

con questa chiave
Shakespeare aprì il suo cuore...

ma sul finire del secolo Robert Browning obiettò:

«con questa chiave
Shakespeare aprì il suo cuore», un'altra volta!
Shakespeare lo fece? Se così è, è tanto meno Shakespeare.

La poesia autentica non è fatto personale, rivelazione biografica; è sempre visione intuitiva e rappresentazione estetica, non sfogo privato o rappresentazione letterale della realtà. Come osservava giustamente J. Walter Lever nel suo fondamentale *The Elizabethan Love Sonnet* (1955):

Il Poeta che parla nei Sonetti non è più l'«Io» di un'autobiografia o di un diario privato. È trasformato dalle esigenze del mezzo letterario impiegato, tanto da divenire egli stesso una creazione poetica, concepita con l'universalità della caratterizzazione immaginativa.

Shakespeare è in primo luogo un drammaturgo. Egli non ha inventato né la forma né la materia dei suoi sonetti, come non ha inventato né forma né materia dei suoi drammi: nell'uno e nell'altro caso ha preso forme preesistenti e situazioni già note, ma, in virtù di un linguaggio, letterario o scenico, autenticamente suo, le ha rivissute immaginativamente rendendole nuove e vere. Così nei sonetti v'è certo un fondo di emozioni sperimentate dal poeta in seguito a vicende personali, ma c'è soprattutto l'intuizione dell'«io», del personaggio dello scrittore di sonetti che parla in prima persona. Insomma, egli ha creato, accanto ai personaggi dei suoi drammi, quello del poeta e dell'uomo che compone quelle poesie.

La prova che anche i sonetti sono una creazione drammatica viene da uno studio delle incidenze delle locuzioni pronominali nei sonetti di Shakespeare in confronto con quelle nelle raccolte degli altri maggiori sonettisti del tempo, quelli appunto menzionati dal Meres in *Palladis Tamia* (si veda G. Melchiori, *L'uomo e il potere: indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Sha-*

kespeare, 1973). Nella maggior parte dei casi i pronomi dominanti (intorno al 50 per cento) sono quelli di prima persona, ossia l'io parlante dell'autore, seguiti a distanza (intorno al 30 per cento) da quelli di terza (la celebrazione e la descrizione dell'amata), mentre quelli di seconda persona (il discorso diretto) incidono solo per il 20 per cento. Fa eccezione lo Spenser, poeta di corte, che usa soprattutto la terza persona (48 per cento) per mantenere rispettose distanze dal soggetto da lui celebrato, e riduce l'affermazione del suo «io», la prima persona, al solo 36 per cento, mentre le convenzioni sociali lo inducono a usare raramente (16 per cento) la seconda persona. Ben diversa è la distribuzione delle espressioni pronominali nei sonetti di Shakespeare: la prima e la seconda persona praticamente si equivalgono (intorno al 40 per cento ciascuna), mentre è la terza persona che incide assai meno — «io» e «tu» sono gli interlocutori in quel dramma che è ciascun sonetto.

In vista di questa nuova norma che governa la raccolta dei sonetti di Shakespeare, tanto più significato acquistano quelli in cui tale norma è infranta. Ciò è vero in primo luogo dei diciassette sonetti che aprono la raccolta, i cosiddetti sonetti matrimoniali, in cui il poeta invita il giovane amico a sposarsi e a generare figli: in essi l'incidenza della prima persona è minima, mentre domina in maniera assoluta la seconda; abbandonando la forma dialogica, l'«io» del poeta vuole essere soltanto una voce che esorta un interlocutore muto, il sollecito intendente che promuove gli interessi del suo signore, e non per nulla in questi sonetti ricompaiono con insistenza quelle metafore e immagini tratte dal mondo dell'economia e della buona amministrazione dei beni della natura che caratterizzavano il discorso seduttore di Venere in *Venus and Adonis*. D'altra parte ve ne sono altri in cui quella che scompare totalmente (o in un caso diviene mera personificazione dell'anima del poeta stesso) è la seconda persona, il «tu». Si tratta di quattro sonetti variamente collocati nel corpo della raccolta, due (94 e 121) nella prima parte, e due (129 e 146) nella seconda, e in nessuno di essi figura il termine dominante in questa come in tutte le altre collane di sonetti del tempo, la parola «Amore». Il dramma in questo caso non ha due interlocutori, si svolge tutto all'interno dell'«io» parlante. Sono l'esplorazione di quella chiamata in causa dei valori etici tradizionali nell'età elisabettiana così potentemente riflessa in tanti drammi di Shake-

speare. Le contraddizioni insite in questo dibattito sono di per se stesse drammatiche, tanto più che vengono colte nel loro momento dialettico, conflittuale, senza proporre una soluzione, ma con acuta coscienza di tutti i loro risvolti. Ecco nel sonetto 94 (già citato a proposito dell'*Edward III*) la riflessione sugli atteggiamenti verso l'esercizio del potere; nel 121 l'«io» si confronta con gli «altri» nel campo del comportamento sociale:

No, io sono chi sono, e coloro che bollano
i miei eccessi, non fanno che il conto dei propri;
io forse sono retto, benché loro sian torti;
i miei atti non vanno interpretati dai loro turpi pensieri,
a meno che essi non sostengano questo male generale:
tutti gli uomini sono cattivi e regnano nella loro cattiveria.

Il sonetto 129 affronta l'etica del sesso con uno squisito gioco sui suoi tre tempi, «avuto, avendo, e in cerca di averlo, [...] prima, una gioia promessa, dopo, un sogno»,

tutto questo il mondo ben sa, eppure nessuno sa bene
come evitare il paradiso che porta gli uomini a questo inferno.

Infine il sonetto 146 indaga con uno straordinario movimento avvolgente e spiralato l'etica religiosa, e, rivolgendosi alla «povera anima, centro della mia terra peccaminosa», conclude:

così ti nutrirai della morte, che si nutre degli uomini,
e, una volta morta la Morte, non ci sarà più morire.

Il linguaggio dei sonetti ha una pregnanza eccezionale per ricchezza interna e facoltà di irradiazione dei sensi della parola. Ogni parola è nuova proprio perché è vecchia ed ha assommato in sé infinite sfumature di significato. È questa l'autentica originalità dei sonetti di Shakespeare rispetto a quelli dei suoi contemporanei, e non il fatto di essere indirizzati in gran parte ad un uomo anziché ad una donna. Del resto è stata più volte notata la loro affinità tematica con le *Rime* di Michelangelo, e soprattutto con i suoi sonetti a Tomaso de' Cavalieri: la celebrazione dell'amicizia maschile, la concezione della bellezza esteriore come riflesso di quella interiore, e ancor più il senso tanto possentemente comunicato dell'inesorabile trascorrere del tempo, dei suoi

guasti, della rivolta dell'uomo a tale sua sorte; insomma l'acuta coscienza, dolente e insieme ribelle, della condizione umana. Le affinità fra i sonetti di Shakespeare e quelli di Michelangelo sono ancor più strette sul piano stilistico. L'uno e l'altro operano quando nei rispettivi paesi la forma del sonetto aveva raggiunto una sua squisita politezza; ma come rispetto ad essa i sonetti di Michelangelo appaiono dissonanti e tortuosi, pieni di asperità, di una ruvidezza vigorosa ma inelegante, così, a paragone dell'*Astrophil and Stella* di Sidney e degli *Amoretti* di Spenser, i sonetti di Shakespeare sembrano spesso più rudemente sbazzati, talora inarmonici o involuti, con frequenti rotture di ritmo e dissonanze improvvise. Ma la frattura dell'equilibrio metrico e musicale è manifestazione di una frattura di ordine interiore e spirituale che crea, attraverso la pregnanza del linguaggio e il vigore dell'enunciato, una nuova musica dissonante, un'intima drammaticità a specchio dell'aggrovigliato sentire del tempo.

A livello stilistico, dunque, i Sonetti di Shakespeare, insieme alle poesie del suo contemporaneo John Donne (e alle opere anche figurative dell'ultima fase di Michelangelo) sono le più alte espressioni di una nuova complessa sensibilità, quella che si è voluta chiamare sensibilità manierista, che mette in discussione le certezze appena raggiunte nella grande stagione rinascimentale, per suggerire quanto sia complessa, e perciò drammatica, la condizione di uomo — quanto, insomma, il mondo sia teatro.