

Rosy Colombo  
Sapienza Università di Roma

## Il tema dell'arte nei *Sonetti* di Shakespeare

### Abstract

Starting with an appreciation of the metaliterary quality of modern writing, i.e. its ability to explore the author's relationship with his/her own language, the essay focuses on the original ontological paradigm provided by Shakespeare's Sonnets. Here, the lyric voice explicitly addresses the issues of poetic craft, while operating a decisive shift from the poetic tradition inaugurated by Petrarch. The analysis mainly touches on the "Dark Lady" section and highlights the importance of the verb "engraft" as a keyword in the author's depiction of the complex relationship between art and life. While referring to the value of the act of writing as both form – a symbol for beauty – and creative practice, "engrafting" the text also shows its "dark side", emblematically pointing to the original rift from the One. This accounts for Shakespeare's wilful refusal to sign his collection: if writing is a pharmakon that poisons and heals at the same time, not writing his name in the book stands as the ultimate attempt to maintain his freedom, in an existential quest for the self necessarily leading to the disappearance of the authorial "voice".

Scrive Henry James nella prefazione agli *Ambasciatori*, uno dei suoi ultimi prestigiosi romanzi: «[c'è] la storia del proprio eroe, e poi, grazie all'intima connessione delle cose, la storia della propria storia. [...] il secondo *imbroglio* mi pare, talvolta, veramente il più obiettivo dei due» (1986, 353).

L'altra storia è quella dell'artista nel corso della creazione di una particolare opera. Ed è questa qualità metaletteraria che era particolarmente cara ad Agostino Lombardo: vi leggeva non solo il culmine della maturità ed esperienza di James, ma il tema centrale dell'arte moderna, che sarà il "germe" – termine caro a James nel tentativo di ricattare le tappe del suo processo creativo – di questa raccolta di saggi. Perché, come diceva Lombardo, nel moderno «il vero oggetto della scrittura è precisamente la relazione e il conflitto dello scrittore con il suo linguaggio, la sua lotta con la *parola scritta*» (1992, 105) – qualcosa che, secondo James, ci prende «eternamente in giro» (*ibid.*). E qui, come non

pensare alla drammatica presa d'atto del poeta Shakespeare nel sonetto 119 «still losing when I saw myself to win»<sup>1</sup>? Su questo tornerò.

È un fatto che nella modernità l'avventura poetica deve di necessità essere affiancata dalla ricerca critica: Lombardo soleva ripetere le parole di Montale secondo cui un'arte senza una critica parallela muore. Il modo di questa critica, insegna Shakespeare, può talvolta essere indiretto, celato da maschere – e penso a Mercuzio, Iago, Prospero, Enobarbo, Amleto, il Fool. Ma il modo può anche essere esplicito, espresso da un io poetico come quello che nei *Sonetti* fa esperienza tanto esaltante quanto drammatica della parola scritta. Un io poetico consapevole di sé nel duplice senso storico e ontologico.

Consapevole, innanzitutto, della crisi del discorso d'amore del *Canzoniere* petrarchista, una tradizione ormai giunta a esaurimento in Inghilterra alla fine del '500, ancora imitata dal poeta dei *Sonetti* ma con sguardo ironico, e derisorio di uno stile percepito ormai come inautentico e artificioso, truccato<sup>2</sup>. Shakespeare guarda a quella produzione lirica con ironia pungente anche nelle commedie, ma si dispone a mettere in atto una pratica rivoluzionaria di scrit-

---

<sup>1</sup> William Shakespeare. *I Sonetti*. Traduzione, introduzione e commento di Alessandro Serpieri. Classici Rizzoli: Milano, 1991. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione, che ho scelto sia in quanto integrale, sia in quanto il commento insiste sul tema della rappresentazione. Nel corso della sua lunga carriera critica Serpieri compie un lungo viaggio testuale come traduttore e come commentatore della lirica shakespeariana, a partire dai *Sonetti dell'Immortalità* (Milano, 1975; terza edizione 1983). Fra gli altri studiosi italiani dei *Sonetti* si ricordano: Marcello Pagnini, per la sua *Lettura critica (e metacritica) del sonetto 20 di Shakespeare* (1969), poi in *Critica della funzionalità* (Torino: Einaudi, 1970); Giorgio Melchiori, la cui edizione nei tipi dell'Adriatica (1964) includeva il solo testo inglese con ampio apparato di note. Seguì, l'anno successivo (1965) una sua traduzione di 77 sonetti (Einaudi, a cura di Alberto Rossi). A Melchiori in quanto studioso dei *Sonetti* si deve anche *L'uomo e il potere* (Einaudi, 1973). Si segnalano inoltre le traduzioni di Ungaretti, *40 sonetti* (1946), testo che libera il sonetto di Shakespeare dal clima in cui i traduttori precedenti lo avevano imbalsamato; di Montale (1948) – il solo a usare l'endecasillabo senza stravolgere Shakespeare; di Gabriele Baldini (1963). Fra gli studi critici italiani, invero non numerosi, utile è Mario Martino, *Il problema del tempo nei Sonetti di Shakespeare* (Roma, 1985). Tra le edizioni inglesi di cui mi sono servita le più complete, anche dal punto di vista del commento, sono *The Arden Shakespeare, Shakespeare's Sonnets*, ed. Katherine Duncan-Jones (London, 1997) e *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. John Kerrigan (London: Penguin Books, [1986] 1999).

<sup>2</sup> Cfr. per esempio il sonetto 21 e 130, che sono un'esplicita parodia del sonetto post-petrarchista, deriso come convenzionale e falso.

tura poetica ben oltre il rovesciamento parodico, con risultato originale sia nel campo retorico-stilistico, sia in quello filosofico-ermeneutico.

L'impatto innovativo dello stile riguarda la costruzione dei *Sonetti* come una originale "storia drammatica", che comporta un cambiamento strutturale rispetto a Petrarca e alla tradizione lirica che ne era derivata. E al teatro rimanda la corposità e concretezza delle immagini.

La qualità drammatica dei *Sonetti* di Shakespeare non si riferisce solo all'essere legati al suo teatro – per immagini, situazioni e accenti – ma in quanto, più che espressioni liriche, sono essi stessi atti drammatici, un palcoscenico su cui vari personaggi recitano il proprio dramma: interpreti ne sono il poeta stesso, l'amico, il rivale, la donna. Attori, tuttavia, non sempre perfetti: il poeta, soprattutto, «as an imperfect actor on the stage» (sonetto 23).

Di questo, solo di recente la critica ha preso atto: di "meditazioni drammatiche" parla Melchiori per alcuni di essi (38-42), mentre Ian Kott sostiene con forza che, nel suo complesso, il canzoniere può essere letto come un dramma in quanto, secondo lui, l'azione si compone di sequenze liriche che sfociano progressivamente in tragedia. E un altro formidabile personaggio che agisce nel dramma è il Tempo, tiranno che tutto distrugge e divora, il nemico mortale degli amanti e della bellezza, l'Altro che, a dire di Kott, è l'attore principale (7-11). Generare un figlio e creare un'opera d'arte sono l'estrema difesa della bellezza dall'azione distruttiva del tempo, un agone con l'Altro destinato tragicamente a risolversi in una sconfitta per l'autore.

L'altro aspetto fortemente innovativo della poetica dei *Sonetti* è di carattere ermeneutico, e riguarda la ricerca di un nuovo modello conoscitivo, che tende ad assorbire in sé l'oscurità e la caducità. La Dark Lady, figura mobile e inconstante, nell'insieme dei *Sonetti* a lei dedicati, è oggetto ed emblema di questa ricerca radicale, che sfida il tempo sul suo stesso terreno e come tale fece scandalo fra i contemporanei<sup>3</sup>. Nella sua opaca nerezza, anche interiore, la Dark Lady sovverte il codice simbolico connaturato per secoli alla lirica d'amore e alla visione cristiana e neoplatonica. In questo modello conoscitivo si iscrive anche la figura del poeta, consapevole che alle soglie del moderno la verità non esiste di per sé come assoluto, ma va cercata nella contingenza e nel tem-

---

<sup>3</sup> Su questo tema cfr. il recente Caporicci.

po, nella realtà oscura della terra e del corpo. I *Sonetti* della Dark Lady costituiscono l'atto fondativo di questa reinvenzione del poetare pensante, contiguo alla contemporanea ricerca dei Poeti Metafisici. Una prospettiva moderna che non esclude l'Altro ma tende a integrarlo dentro di sé, assumendolo a principio generativo del fare poesia, come saranno poi per Leopardi l'ermo colle e la siepe – ostacoli che, anziché condannare al fallimento, scatenano la potenza dell'immaginazione e l'energia del desiderio.

Non a caso la fisicità della Dark Lady è il cuore del libro. L'accento batte sul nero come componente della bellezza, come sarà della «tawny front» di Cleopatra, della cui bellezza nell'atto di mostrarsi sul Cidno Enobarbo può solo dire l'incanto dell'apparire, senza poterne penetrare l'essenza, che rimane comunque inconoscibile.

Le liriche ispirate dalla Dark Lady terminano nel sonetto 152<sup>4</sup>, che è poi il penultimo dell'intera sequenza, ed è una sorta di commiato come lo è il 126 al Fair Youth. Il poeta fa qui il consuntivo del suo ruolo e la parola chiave è tradimento. Non solo sul piano tematico della storia d'amore nella quale entrambi risultano spergiuri, ma su quello del discorso d'amore. La colpa maggiore che l'amante si assume è infatti la menzogna del canto, “turpe” menzogna: «so foul a lie» (v. 14). Anche rispetto all'intera sequenza risuona la denuncia contro il suo poetare, reo di avere intonato una grande menzogna nei confronti dell'immagine veritiera; immagine che, al pari della donna, anche il poeta ha tradito.

La coscienza del tradimento coinvolge tutti i sonetti come variazioni di un unico inganno o autoinganno. «Ecco il terribile sospetto», commenta Alessandro Serpieri (50). Il poeta dubita della verità della sua stessa arte; e allora, forse, l'unico modo di non mentire sarebbe tacere, come Cordelia. Alla domanda di Lear, che ritiene l'amore quantificabile e in un certo senso lo degrada, le so-

---

<sup>4</sup> Si tratta di 25 sonetti, concentrati fra il 127 e il 152; mentre quelli dedicati al Fair Youth scorrono lungo un arco più lungo, modulato secondo sequenze diverse, e precisamente: 1-17 (sonetti matrimoniali – invitano il giovane al matrimonio come condizione per immortalarsi nella prole; questa è la sezione più compatta); 1-28 (il giovane diventa oggetto del canto, e la poesia sviluppa in termini essenziali il rapporto d'amore del poeta con lui); 59-75 (concentrati sul tema del Tempo e della Morte, ai quali può opporsi soltanto la poesia). Infine, a partire dal 127, inizia la serie focalizzata sulla Dark Lady, ma nel complesso meno compatta delle sequenze precedenti.

relle rispondono con un discorso convenzionale e decisamente inautentico, senza che Cordelia possa contrapporvi una parola vera, assoluta, epifanica, nella quale si sveli l'essenza dell'amore. Nel *King Lear*, dove esplodono tutti i codici – persino quelli dello stesso teatro elisabettiano –, il discorso sull'amore è il punto di avvio: l'amore assoluto, fin nell'incipit degradato da Lear nel precipizio della quantificazione si presenta come “la cosa” che lacanianamente resiste impervia alla simbolizzazione; sicché – per Cordelia – tacere è l'unico modo di non mentire. Nel *King Lear* la parola resta sempre al di qua della verità profonda delle cose – sia essa l'amore o il “niente”, il *nothing* che è poi la parola chiave dell'opera.

Eppure l'opera consente alla scrittura un'ulteriore possibilità. A suggerirla è il termine *engraft*, cioè innesto, il gesto dell'incisione con la penna/con la mano che, com'è noto, in questo canzoniere è parola chiave del rapporto fra arte e vita. È un gesto che ricorre lungo l'opera intera, e che è centrale nella poetica dei sonetti. Esso chiama in causa il senso e il valore della scrittura sia in quanto forma, sinonimo di bellezza, reso permanente dalla sua iscrizione sulla pagina, sia in quanto pratica generativa che prolunga nel tempo la memoria di un taglio originale, la cui essenza è tuttavia perduta. *Engraft* è un gesto fallico, potente e fin aggressivo – evocato da continui riferimenti agli strumenti dell'artista: la penna, la carta, l'inchiostro, le righe sulle quali si tracciano i segni del desiderio – correlativi oggettivi di quel *grafein* al quale *engraft* è etimologicamente riconducibile. Però, in quanto prodotta da un innesto, la bellezza lavorata nella scrittura si qualifica come ibrido, segnalando così l'impossibilità di una sua “purezza”, di una sua pur auspicata “incontaminazione”<sup>5</sup>; e ciò tanto più per la fisicità del gesto che vi si incide, che non solo in un manoscritto, ma ancor più nel passaggio alla stampa, permette a malapena di distinguere l'innestante dall'innestato. L'atteggiamento scettico di Shakespeare rispetto alla dislocazione del suo testo dal palcoscenico alla pagina, e ancor più nel medium

---

<sup>5</sup> Con questa questione, che appassiona l'intellighentsia contemporanea, Shakespeare non cesserà di confrontarsi, fino agli ultimi drammi. Penso alla sua centralità nella quarta scena del IV atto del *Winter's Tale*, incentrato sul dibattito fra la bellezza screziata di certi fiori prodotti dall'innesto e la bellezza pura, non truccata, dei fiori di campo che Perdita predilige per accogliere gli ospiti della festa della tosatura e soprattutto per ricoprire il corpo del suo amato trasformandolo in una sorta di “cadavere vivo” da abbracciare. Cfr. oltre, nota 8.

della stampa, ha qui una sua motivazione<sup>6</sup>. Nei *Sonetti* la scrittura è traccia di un autore assente, o piuttosto presente in senso spettrale in un libro pubblicato anonimo. La sua presenza è fatta «della sostanza dei sogni» come gli attori evanescenti di Prospero nella *Tempesta*, come l'autore stesso del dramma, che non a caso «will drown [his] book»; farà cioè sprofondare il libro stampato, o il copione originario, che potrà generare altri testi e poi altri ancora, fino a scomparire lui stesso nel mare dove l'origine si perde, per ritornare – simile al *revenant* che per statuto è lo spettro – come traccia mnestica: di Prospero, ma anche dello stesso Shakespeare. Del passaggio dello scrittore da una identità empirica a una emersione fantasmatica nella scrittura si fa carico, negli anni successivi ai *Sonetti*, l'*Amleto*, dove la crisi epistemica dei fondamenti si esprime nell'iscrizione del dettato paterno nella tavole della memoria<sup>7</sup>. In quest'atto Amleto esprime la necessità di abolire l'esperienza nella scrittura, cancellando i ricordi depositati nella mente in gioventù, per sovrascrivervi il ricordo dell'ordine assoluto del padre («Remember!»).

Nei *Sonetti* lo statuto metafisico della presenza nel testo scritto è problematizzato nell'ambito della crisi epistemologica delle corrispondenze. Nel sonetto 73, la passione della conoscenza si configura come passione del “niente” che sta dentro l'esistenza umana, e dunque come vocazione profonda alla perdita da parte dell'io poetico. Nel sonetto 81 la parola scritta viene fortemente problematizzata in relazione a “breath”, che rinvia all'atto creativo nella Genesi. E si pensi di nuovo all'aporia contenuta nel sonetto 119 intorno alla promessa oraziana di immortalità per l'autore: «Still losing when I saw myself to win»: poesia come monumento che dura sì, in eterno, ma un monumento che è anche una tomba.

Faustianamente concepita come conquista del tempo, o atto di rigenerazione inscritto nella vita dalla cultura che include il *change*, e dunque concepita ormai come natura seconda, anziché come imitazione di

---

<sup>6</sup> Cfr. su questo tema Wilson 67-88.

<sup>7</sup> Cfr. *Hamlet*, 1.5, 98-103: «Yea, from the table of my memory, / I'll wipe away all trivial fond records / [...] all forms [...] / copied there. / And thy commandment all alone shall live / within the book and volume of my brain».

un'originaria verginità<sup>8</sup>, la scrittura mostra allora il suo doppio; un suo lato oscuro, una colpa – *felix*, sì, ma pur sempre tale – dal momento che, in quanto creazione, porta in sé la memoria della frattura rispetto all'Uno che la lingua per definizione comporta. Chiama in causa il paradigma identitario del nome, e ciò dentro e fuori il libro dei *Sonetti*. Anonimi sono i destinatari interni dell'opera – non c'è una Laura, né una Stella secondo l'esempio di Sidney, ma un giovane (presumibilmente) puro, “fair”, e una donna decisamente oscura. Anch'essi, come il poeta, segnati dalla perdita – della bellezza per il Fair Youth, come pure del futuro che solo un erede potrà dargli se accetterà l'invito di consegnarsi al matrimonio; dell'amore, per la Dark Lady, a causa della sua corruzione. Svuotato di un'identità piena è poi il destinatario esterno, consegnato soltanto alle iniziali del nome: W.H. Infine anonimo il volume che l'editore Thorpe pubblicò nel 1609, poco dopo l'*Amleto* e poco prima del *King Lear*. Data e titolo: *Sonnets*. Nient'altro.

La scrittura non sfugge alla natura ibrida che secoli dopo, nei *Four Quartets*, T.S. Eliot esplorerà nell'emersione spettrale di Tiresia in “Little Gidding”, «throbbing between two lives». È *pharmakon*, che per un verso rigenera la vita che svanisce (la perfezione della bellezza del Fair Youth, per esempio) trasferendola sul piano simbolico del senso; per altro verso è veleno, che alimenta la pulsione di morte del soggetto insita nell'atto di scrivere. C'è un'*anxiety* in queste liriche, un'angoscia della scrittura che lede alcuni momenti di maggiore esaltazione della parola scritta, e induce a percepire la forma stessa del sonetto come tomba (a partire dal sonetto 3), che rinchiude il desiderio nella sua originaria pulsione di morte, come sulle tracce di Freud ci ricorda Derrida (mi riferisco ovviamente al Freud di *Al di là del principio di piacere* e al Derrida di *Mal d'archivio*). E quest'ansia è, forse, più che la censura dell'epoca per lo scandalo del contenuto, o la discrezione nei confronti dell'*establishment*, la ragione più

---

<sup>8</sup> Si pensi al dibattito nel quadro pastorale della festa della tosatura nel *Winter's Tale* (scena IV dell'atto IV) fra la giovanissima Perdita, che il travestimento da Flora esalta nella sua divina purezza, e il re di Boemia Polixenes, a sua volta in maschera, ma per nascondere la propria identità. Il dibattito si svolge intorno alla pratica dell'innesto in quanto produzione di forme ibride. Per Perdita si tratta di una violenza sulla natura, mentre Polixenes sostiene che l'ibrido in quanto operazione artistica è il risultato di un processo per il quale la natura stessa ha fornito gli strumenti.

segreta dell'assenza del nome dell'autore dal testo a stampa dei *Sonetti*<sup>9</sup>. Come se, consegnando il nome al libro, l'autore temesse di consegnare se stesso alla morte – un timore condiviso dal suo contemporaneo Cervantes: tanto curioso, come il suo Chisciotte, delle innovazioni tecnologiche portate dalla stampa, quanto turbato dalla dislocazione della realtà viva in un mondo di carta e di parole. Nel capitolo 62 l'*hidalgo* pretende che un libro che porta il suo nome – nome che è evidentemente legato alla sua identità corporea – sia immediatamente incenerito; lo condannerebbe a una condizione inautentica, a suo dire quella della *fiction*.

In questo gioco con la morte Shakespeare gioca dunque la sua ultima, sofferta e più radicale partita con il tempo. La scelta di nascondere il proprio nome è l'atto estremo di una ricerca esistenziale di libertà guadagnata al prezzo della scomparsa dell'io autoriale, e della sua sopravvivenza spettrale nel nome.

Il tema dell'artista – l'altra storia assunta da Shakespeare a principio di coesione interna – non si svolge nei *Sonetti* in modo omogeneo e lineare, ma secondo modalità diverse, anche tra loro contrapposte. Shakespeare, che pure dissemina il suo cammeo di poeta a più riprese nel suo drammatico canzoniere (si pensi soprattutto a un verso come «My name is Will» del sonetto 136), non si schiera per un codice estetico, come mai si schiera per nessuna teoria dibattuta nella sua epoca; non rivela una “cifra nel tappeto” del suo tessuto espressivo.

Come pensava T.S. Eliot di Henry James, forse è il caso di dire anche di Shakespeare, che la sua mente era così fine, che nessuna idea (nel senso dogmatico di ideologia) poteva violarla. Con ciò concordava la “voce” di Lombardo. La voce: giacché, pur avendo scritto molto del teatro di Shakespeare, egli ha scritto poco – non più di due saggi su riviste, e tardi<sup>10</sup> – sull'arte poetica dei *Sonetti*.

---

<sup>9</sup> Com'è noto, la questione non riguarda soltanto i *Sonetti*, ma investe l'intero *corpus* shakespeariano. Si veda Colombo e Guardamagna.

<sup>10</sup> Si vedano “Ungaretti e i Sonetti di Shakespeare”, prima negli Atti di un convegno tenutosi a Urbino nel 1981, poi raccolto nel volume *Per una critica imperfetta* (1992) 119-134, e “La guerra nei Sonetti di Shakespeare”, in *Lingua e Letteratura* (1989). Ma i *Sonetti* furono argomento di alcuni suoi prestigiosi corsi universitari concentrati sul tema dell'arte e dell'artista.