

# LA FIGLIA CHE PIANGE

*Saggi su poesia e meta-poesia*

A cura di  
AGOSTINO LOMBARDO

## ESTRATTO

BULZONI EDITORE

## SHAKESPEARE: IL SONETTO 60

Se è vero che “no single motive or theme recurs more persistently through the whole course of Shakespeare’s works than [the] consciousness of the servile depredations of time”<sup>1</sup>, lo è, particolarmente, nel caso dei Sonetti, in cui però, il concetto classico del *tempus edax rerum* che permea l’opera assume caratteristiche squisitamente shakespeariane, e, anche quando la fonte ovidiana di cui si valgono alcuni sonetti è esplicita, come nel caso del sonetto 60, il conflitto fra la transitorietà e il tentativo di preservare e rendere immortale sembra improntare il testo stesso dando ai componimenti anche un’inequivocabile qualità drammatica.

Nei primi sonetti l’unico mezzo per sconfiggere il tempo sembra essere la procreazione, ma questo compito viene presto trasferito alla poesia, al verso, alla parola, che appare il solo strumento in grado di conferire immortalità. Accanto alla poesia affiorerà poi l’amore, ma l’amore come sentimento costante<sup>2</sup> che proprio in virtù della costanza e quindi della non-mutevolezza potrà opporsi al tempo.

Nel sonetto 60 è l’arte del verso l’unica in grado di arginare l’azione distruttiva del tempo:

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end:  
Each changing place with that which goes before,  
In sequent toil all forwards do contend.  
Nativity, once in the main of light,

<sup>1</sup> P.E. MORE, *Shelburne Essays*, Second Series, New York and London, Knickerbocker Press 1907 (1st. ed. 1905), p. 28.

<sup>2</sup> Cfr. Sonetto 116 (“... love is not love/Which alters when it alteration finds,/Or bends with the remover to remove./O no, it is an ever fixed mark...”).

Crawls to maturity, wherewith being crowned,  
 Crooked eclipses 'gainst his glory fight,  
 And time that gave doth now his gift confound.  
 Time doth transfix the flourish set on youth,  
 And delves the parallels in beauty's brow,  
 Feeds on the rarities of nature's truth,  
 And nothing stands but for his scythe to mow.  
 And yet to times in hope my verse shall stand,  
 Praising thy worth, despite his cruel hand.

(ediz. Penguin, 1986)

La prima quartina mostra forse più delle altre la sua chiara derivazione ovidiana, ma, come ha giustamente osservato J. W. Lever<sup>3</sup>, anche le due successive prendono più che uno spunto dalle *Metamorfosi* e precisamente dal discorso di Pitagora nel XV libro. Ed è anche in ciò che Shakespeare offre di diverso rispetto al testo di Ovidio che si può cogliere la vera intenzione del sonetto: infatti laddove nel testo latino l'enfasi è posta sulla ciclicità, e il paragone onde-tempo serve ad indicare appunto questo continuo rinnovarsi senza termine e quindi senza una vera morte<sup>4</sup>, nel testo shakespeariano appare ciò che A. Serpieri chiama la costamorte<sup>5</sup>. La "pebbled shore" rende visibile il progresso dell'onda che non è più solo astratto movimento: le onde si infrangono contro la riva e frammentandosi muoiono, così come gli istanti che si affrettano verso la loro "fine". Compare quindi un'immagine del termine che ci allontana dal conforto della ciclicità ovidiana e la scelta dei ciottoli sta anche ad accentuare il carattere duro dell'impatto finale. Anche se il tempo non è ancora nominato, esso è di fatto già presente come qualcosa di vivo, quasi personificato; la scelta dei verbi di movimento indica intenzionalità e motivazione, non un rinnovamento naturale e automatico bensì una sorta di "volontà" indipendente: le onde si inseguono, i minuti si affrettano affannosamente. Questa motivazione introduce l'altro elemento impor-

<sup>3</sup> *The Elizabethan Love Sonnet*, London, Methuen & Co Ltd 1974 (prima ed. 1956).

<sup>4</sup> "... ma, come l'onda dall'onda è spinta, e la medesima che giunge e è incalzata e incalza la precedente, così parimenti fugge il tempo e parimenti sopraggiunge e sempre si rinnova: ciò che prima è stato, non ha più rilevanza; ciò che non è stato ancora, ora avviene; ad ogni istante altro ne sottra". *Metamorfosi*, Libro XV, vv. 181-185, a cura di Enrico Oddone, Milano, Bompiani 1988. (Shakespeare, come è noto, si è probabilmente valso di una traduzione del 1567 di Arthur Golding).

<sup>5</sup> *I sonetti dell'immortalità*, Milano, Bompiani 1983, pp. 58-61.

tante del sonetto, e cioè l'elemento drammatico immediatamente individuabile per via del senso di competizione e sforzo dato dalla scelta di "toil" e "contend". La metafora del conflitto prepara inoltre alle espressioni di violenza che andranno sempre più ad intensificarsi.

Appare infatti il termine "fight" nel terzo verso della seconda quartina. Qui la descrizione ovidiana della vita umana dall'*editus in lucem* del neonato fino alla vecchiaia è trasformata in una serie di immagini che aggiungono al semplice percorso della vita, la parabola del re e il suo rispecchiamento nel movimento del sole. La nascita che striscia alla maturità ("crawls to maturity") fa pensare a un cammino faticoso (carponi, aveva detto Ovidio), ma rinvia anche al passare del giorno, al mattino che raggiunge il meriggio, il massimo dello splendore del sole. E qui si innesta l'immagine regale, l'incoronazione. La nascita viene incoronata, la maturità è la regalità dell'uomo. Ma il massimo dello splendore è insidiato da maligne eclissi. Il meriggio-maturità-regalità mostra segni di debolezza, germi di decadenza e di tramonto. Finché nell'ultimo verso della quartina, il Tempo che diede lo splendore ora distrugge il suo dono. E abbiamo il tramonto, la vecchiaia, la morte, che non irrompono improvvisi, ma sono preannunciati e preparati dalle maligne eclissi. È da sottolineare questo stretto intreccio di piani: il naturale-astronomico (il giorno), il naturale-umano (il ciclo vitale, la vita dell'uomo), l'umano-storico (la regalità). Come osserva Lever, "the primary elements of imagery in this amazing verse are so completely fused in their essence and proper evolutions that it is impossible to consider any one in isolation from the rest"<sup>6</sup>. Il termine "nativity" in effetti designa oltre alla nascita dell'uomo, la configurazione dei corpi celesti al momento della nascita e nello stesso tempo allude al sorgere del sole. E così la luce diventa "main of light" assumendo dimensione spaziale con l'immagine del mare, e la scelta di "crawls" oltre a riferirsi, come si è ricordato, al bambino ovidiano che si muove carponi, rallenta il movimento iniziato nella prima quartina e, legandosi per allitterazione a "crowned" e poi a "crooked", rappresenta con vigore la non fa-

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 253. A questo proposito, anche M.M. MAHOOD, in *Shakespeare's Wordplay*, London, Methuen & Co. Ltd. 1957, osserva la magistrale fusione di immagini e metafore in questo sonetto e come "wordplay helps to fuse the metaphors into an imaginative whole" pp. 95-6, mentre sia J.C. RANSOM, *Shakespeare's Sonnets in The World's Body*, Louisiana State University 1937 che P. MARTIN, *Shakespeare's Sonnets - Self, Love and Art*, London, C.U.P. 1972, ritengono il sonetto imperfetto soprattutto per una mancanza di coesione delle immagini ed una certa incoerenza nei passaggi particolarmente dalla seconda alla terza quartina.

cile vita del monarca. Secondo Serpieri, il quale nota i vari registri metaforici in questa seconda quartina, "crawls" ha anche il compito di mantenere il movimento, iniziato con le onde, orizzontale – nonostante il percorso del sole sia di natura ascensionale – "e quindi asemantico, perché solo la dimensione verticale assicura senso nel cosmo elisabettiano che di senso investe i vertici [...] delle sue strutture classematiche: il sole tra i pianeti, il re nel *body politic*, l'estate nell'anno..."<sup>7</sup>, e rimandando perciò la verticalità al solo distico finale. A parere di Lever questi versi che fondono, appunto, le immagini del destino umano con quelle del sovrano e del percorso del sole nell'arco di una giornata, possono essere considerati come "an epitome in three lines of all Shakespearian tragedies"<sup>8</sup> con l'importante aggiunta, nel quarto verso, del carattere ingannevole del tempo che, quando crede, può prendersi indietro ciò che ha dato. Il termine "crooked", oltre ad indicare l'aspetto dell'eclissi nel suo formarsi e a suggerire la stortura morale<sup>9</sup>, si trova proprio al centro del sonetto e si riallaccia iconicamente alle onde con cui il sonetto si era aperto e alla falce con cui il tempo distruttore annienterà ogni cosa. Il tempo è dunque l'assoluto protagonista dell'ultima quartina.

Anche qui ritroviamo l'ispirazione delle *Metamorfosi*, in particolare del passo in cui Milone piange vedendo che la sua forza gli è ormai venuta meno e Elena si duole nel vedere sul suo volto le rughe della vecchiaia<sup>10</sup>. Ma qui si è più lontani dal discorso di Pitagora e l'enfasi è piuttosto sulla crescente violenza del tempo traditore. Unicamente shakespeariana è invece la metafora della scrittura che comincia ad insinuarsi in questi versi già con il termine "flourish", che oltre al senso di prosperità, di fiore appena sbocciato, caratteristiche applicabili alla giovinezza, indica anche un abbellimento dello stile, lo stile appunto "fiorito" come si dice in ambito retorico<sup>11</sup>. Anche la scelta di "set on" ("Time doth transfix the flourish set on youth") non appare casuale, conferendo a questo "rigoglio dato alla giovinezza", come traduce Serpieri<sup>12</sup>, un ca-

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 254.

<sup>9</sup> Cfr. M. MARTINO, *Il problema del tempo nei sonetti di Shakespeare*, Roma, Bulzoni 1985, p. 68.

<sup>10</sup> Cfr. *Metamorfosi*, Libro XV, vv. 229-236.

<sup>11</sup> Per questo primo verso dell'ultima quartina spesso considerato oscuro si veda S. BOOTH, *Essay on Shakespeare's Sonnets*, New Haven, Yale University Press 1969, pp.140-41 e note.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 147.

rattere effimero in quanto, come la corona menzionata prima, è solo "posato" sopra la giovinezza e quindi non intrinseco ad essa e si pone in totale opposizione alle rughe scavate sulla fronte, e quindi indelebili, che appaiono nel verso successivo. L'uso di "parallels" per indicare le rughe ricorda il "dig deep trenches in thy beauty's field" del sonetto 2 e il "carve not with thy hours my love's fair brow, Nor draw no lines there with thine antique pen" del 19, sono i "Time's furrows" del 22, ma rivelano la stessa matrice delle righe nere d'inchiostro del 63: "His beauty shall in these black lines be seen". L'ombra della scrittura prepara alla comparsa del verso che si opporrà al tempo portatore di oblio, e contemporaneamente le parallele sembrano suggerire un "raddrizzamento" delle onde per poi giungere alla tabula rasa del "nothing stands" nell'ultimo verso della quartina. Qui il tempo è diventato ormai il "devouring time" del sonetto 19 che si ciba della "verità della natura". Osserva Lever: "the term 'nature's truth' once again makes it evident that truth belongs to the same world of sense. Like all else, it too will be chewed by the teeth of Time, distinguished only in that it will be considered a rare tit-bit"<sup>13</sup>. Il problema del tempo come distruttore del passato, e quindi della memoria imperfetta, è tema particolarmente caro a Shakespeare ed è presente in varie forme nei drammi. In *Troilus and Cressida*, ad esempio, dove i riferimenti al trascorrere del tempo sono molteplici e dove i valori del passato vengono contrapposti al clima degradato del presente, il concetto è simile: "Time hath, my lord, a wallet at his back, Wherein he puts alms for oblivion", egli non è altro che "A great-sized monster of ingratitude" (III, iii, 145-47) e "Love, friendship, charity, are subject all/To envious and calumniating Time" (III, iii 173-74). Non è quindi solo la bellezza che risente del passare del tempo; la problematica si amplia inglobando la più profonda questione della permanenza, del ricordo, della possibilità di preservare, di immortalare ciò che nascendo nel mondo temporale è comunque soggetto ad esso. Nulla esiste dunque se non per essere distrutto dal tempo, ogni cosa vivente è solo un essere per la morte; con il "nothing stands" si arriva alla assoluta orizzontalità, appunto quella definitiva della morte.

Booth sostiene che i distici finali "serve a purpose similar to the speeches of political reestablishment at the end of *Hamlet* and *Macbeth*. The tragedies put their audiences' minds through a turmoil of conflicting systems of value. Fortinbras and Malcolm return order to the stage; they

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 254.

do not resolve the conflicts in the mind of the onlooker, but they do re-establish order in one of the threatened systems”<sup>14</sup>. In questo distico viene dichiarata l’immortalità del verso, l’unico ad imporre la sua verticalità, e quindi la sua autorità, di fronte a un paesaggio raso al suolo dalla falce della Morte. “Times in hope” indica una certa precarietà del futuro, ma non vi è incertezza in “my verse shall stand”; il suo compito sembrerebbe, come già in altri casi, quello di lodare il giovane con il participio presente “praising” che suggerisce l’eternità dell’atto. Ma la nostra percezione ultima non è di un verso che deve preservare il valore del giovane dagli effetti del tempo, bensì di un verso che continuerà il suo elogio nonostante gli effetti del tempo su di esso. La crudeltà del tempo si configura qui soprattutto come minaccia all’eterna vita della poesia. Rispetto a un sonetto come il 55 in cui l’enfasi era tutta sulla seconda persona, e quindi sul *fair youth* (“the living record of your memory”, “...your praise...”, “you live in this...”), nel 60 la visione è diventata universale (“our minutes”), l’elogio del giovane diventa solo uno degli elementi in un couplet che attraversa le tre persone (“my verse”, “thy worth”, “his hand”)<sup>15</sup>, e che in realtà illustra il conflitto tra tempo e poeta. Il tempo tiene la falce nella sua “cruel hand”, e trova come antagonista un’altra mano: quella del poeta che con la sua penna riesce a opporsi all’oblio e quindi alla morte. Il sonetto presenta perciò, specialmente in questo distico, un passaggio importante. Dice Serpieri: “Solo l’arte celebrativa, nel couplet finale, *sta*, di petto al tempo, come nel sonetto 18, v. 12: lì però il protagonista era il *fair youth*, qui è la poesia, di cui il *fair youth* è solo l’oggetto. L’immortalità è dell’arte, non della vita assunta nell’arte e occultata”<sup>16</sup>.

Come nel teatro, il sonetto di Shakespeare ha appunto la caratteristica drammatica di essere esperienza che prende forma verso dopo verso. Naturalmente la *imagery* ne determina l’effetto, e il movimento laterale delle onde mano a mano si fonde con quello del tempo quasi “aratore” che scava le rughe; entrambi i movimenti portano verso la morte, vanno verso la dissoluzione e l’unico riscatto possibile, l’unica arma che si può opporre è quella della scrittura. Ma essa non sarà sempre strumento abbastanza efficace; quando sarà l’interiorità ad essere attaccata si farà ricorso, come si era anticipato, all’amore, che non è, appunto,

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 131.

<sup>15</sup> Cfr. G. HAMMOND, *The Reader and Shakespeare’s Young Man Sonnets*, Totowa, New Jersey, Barnes and Noble books 1981, pp.73-5.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 60.

“Time’s Fool” (son. 116). Come si è detto, l’amore deve essere però garanzia di costanza, può opporsi solo se possiede quella qualità di permanenza, naturalmente negata al tempo. Anche quando il tempo diventa diretto interlocutore come nel sonetto 123, il poeta si vanta di questa qualità con la quale sente di poter intaccare l’unica debolezza del tempo, vale a dire la sua natura di flusso perpetuo, “No, Time, thou shall not boast that I do change”; il poeta non si occupa adesso di assicurare immortalità ad altri, ma lotta per la sua permanenza.

Il sonetto 60 riflette dunque sulla funzione della poesia. In questo senso può considerarsi componimento meta-artistico e il suo significato è pertanto ravvicinabile a quello del meta-teatro shakespeariano, elemento di primaria importanza nel rivelare, proprio attraverso la sua autoriflessività, l’essenziale dei drammi stessi. I “plays”, con il continuo riferimento al mezzo espressivo di cui si valgono, sia più esplicitamente con le varie forme di “play within a play” che attraverso le molteplici osservazioni sul linguaggio presenti nei discorsi dei personaggi, testimoniano che “dramatic art itself - its materials, its media of language and theatre, its generic forms and conventions, its relationship to truth and the social order - is a dominant Shakespearian theme, perhaps his most abiding subject”<sup>17</sup>. Lo stesso può dirsi dell’arte nei sonetti il cui rapporto con la realtà è illustrato e dibattuto in termini che mostrano una sorprendente modernità.

MARIA VALENTINI

<sup>17</sup> L. CALDERWOOD, *Shakespearian Metadrama*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1971, p. 5.