

UN CANZONIERE AL FEMMINILE:
«SONNETS FROM THE PORTUGUESE»
DI ELIZABETH BARRETT BROWNING
E LA TRADIZIONE POETICA INGLESE

ABSTRACT – This essay looks at the relationship between Elizabeth Barrett Browning's *Sonnets from the Portuguese* and the sonnet-sequence tradition. It analyses both the similarities and the differences the *Sonnets* present with respect to such tradition, with a special emphasis on the Elizabethan sonnet-sequences by Sidney, Spenser and Shakespeare, who emerge as the main models for the poetess. In particular, the way in which the *Sonnets from the Portuguese* diverge from their antecedents is explored in order to show how the tradition is challenged to give shape to a new kind of *canzoniere*, where conventional sexual roles associated with the genre are subverted. The elements contributing to the subversion and reworking of the sonnet rules are identified and commented. A few examples include the construction of a female lyric voice addressing her lover and connecting the whole work, the manipulation of structure, figures of speech and imagery, the introduction of unexpected scenes from Victorian everyday reality. Other literary influences, such as Vittoria Colonna's poetry and Elizabeth Barrett's courtship correspondence with Robert Browning, are also examined.

Il mio saggio si propone di analizzare il rapporto che lega i *Sonnets from the Portuguese* (1850) di Elizabeth Barrett Browning alla tradizione del canzoniere inglese. Si tratta di un rapporto necessariamente ambiguo, fondato da un lato sull'imitazione e la ripetizione, dall'altro sul cambiamento, sulla necessaria rielaborazione. La scelta del canzoniere rimanda direttamente al periodo elisabettiano, momento di affermazione del sonetto in Inghilterra e di nascita della poesia d'amore inglese, implicando dunque il confronto con i poeti fondatori della lirica isolana: Sidney, Spenser e Shakespeare. Tale scelta, dunque, è sintomo del desiderio di andare alle radici della poesia inglese e di stabilire un dialogo con i suoi massimi esponenti, dialogo che esprime non solo l'omaggio ai grandi padri della poesia, ma anche la volontà di rinnovamento rispetto alle forme tradizionali.

Il metro del sonetto offre grandi possibilità espressive. La sua natura argomentativa consente la rappresentazione poetica del conflitto e della sua soluzione, della tensione degli opposti e della loro conciliazione. Il sonetto ha dunque la facoltà di volgersi contro se stesso, di negare le proprie premesse, di sfociare nel paradosso. Questo aspetto viene assecondato sul piano sintattico dall'antitesi e sul piano lessicale dall'ossimoro, figure predominanti che contribuiscono alla resa dell'intensità del conflitto rappresentato. Il limite di quattordici versi consente di comprimere i contrasti in uno spazio ridotto. In un canzoniere, tuttavia, l'accostamento di più sonetti permette di risolvere i conflitti nell'arco dei componimenti successivi o di riaprire questioni in apparenza già risolte, ripresentando una struttura argomentativa su scala macrotestuale.

La giustapposizione dei sonetti consente altresì di rappresentare in componimenti contigui molteplici variazioni sullo stesso tema, distinte da impercettibili differenze o da sottili cambiamenti¹. Il canzoniere, infatti, è un genere fluido, in grado di perdere o riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come parti di un tutto².

L'accostamento di più microtesti, inoltre, consente di rappresentare sia la natura frammentaria e immediata dell'esperienza, sia la continuità del sé³. Il canzoniere è infatti permeato da un'unica voce che conferisce unità e coerenza al testo. La rappresentazione poetica di tale voce, ossia dell'io lirico, è il grande elemento di novità contenuto nel *Canzoniere* di Petrarca, elemento che, trasmesso ai poeti elisabettiani, contribuisce fortemente alla moderna espressione della coscienza di sé nella poesia inglese⁴.

La rappresentazione del sé è un elemento fondamentale anche nel canzoniere di Elizabeth Barrett Browning, che deve necessariamente scostarsi dalla tradizione rinascimentale maschile per creare un io femminile credibile. È la tradizione stessa a fornirle l'opportunità di compiere tale passo: il tema dell'amore, incentrato sulla dialettica uomo-donna, permette di osservare la vicenda dal punto di vista femminile oltre che da quello maschile. Nello stesso tempo, però, questo nuovo punto di vista costringe Barrett Browning ad allontanarsi dai grandi modelli elisabettiani e a creare una persona poetica nuova.

¹) Kuin paragona tale accostamento di variazioni ad un'operazione di tipo musicale (Kuin 1998); la medesima analogia era già stata colta da Warkentin 1975, pp. 14-23.

²) Cfr. Santagata 1989.

³) Spiller 1992.

⁴) Sull'importanza del Rinascimento inglese per la creazione di un moderno «sé» in Inghilterra, vd. Ferry 1983. Sulla centralità del sonetto nella creazione della moderna coscienza di sé, vd. Sproxton 2000; il *Canzoniere* di Petrarca dà forma esemplare a tale proprietà del sonetto.

La situazione di partenza ricalca quella dei grandi modelli del canzoniere: l'io lirico, rivolgendosi all'oggetto del suo amore, racconta un percorso interiore in cui si alternano momenti di gioia e dolore, di esaltazione e di rifiuto, di speranza e di abbattimento. Il discorso si costruisce su ardite metafore e fantasiose antitesi. Il linguaggio, a tratti arcaicizzante, rimanda alla poesia di Sidney, Spenser e Shakespeare, i cui versi risuonano talora nel canzoniere. Il codice petrarchista, dunque, è vivo e presente, soprattutto nella sua forma di maggior successo in ambito anglosassone, quella elisabettiana. Nel momento stesso in cui evoca i grandi padri della poesia inglese, tuttavia, Elizabeth Barrett ne mette in discussione gli insegnamenti, manipolando con abilità le norme del genere per i propri scopi, in modo da far spiccare nettamente la novità dell'opera sull'ossatura prestabilita del canzoniere.

L'aspetto più marcatamente innovativo dei *Sonnets from the Portuguese* è l'inserimento di un soggetto poetico femminile in una tradizione di sicuro dominio maschile⁵. Se escludiamo il canzoniere *Pamphilia to Amphilantus* di Lady Mary Wroth (1620), questa operazione non ha precedenti in ambito anglosassone. Se nella prosa, terreno di più recente formazione e quindi di più facile accesso alla poco autorevole voce letteraria femminile, erano disponibili esempi di voci narranti femminili efficaci, nella poesia il materiale cui attingere era davvero scarso, come aveva osservato la stessa Elizabeth Barrett. «I look everywhere for grandmothers and see none»⁶, confessa a Robert Browning in una lettera del 1845, lamentando la carenza di antecedenti femminili di rilievo:

England has had many learned women, not merely readers, but writers of the learned languages in Elizabeth's time and afterwards—women of deeper acquirements than are common now in the greater diffusion of letters, and yet where are the poetesses ...⁷

Come osserva Deidre David, il fatto che Elizabeth Barrett non riuscisse a trovare alcuna «literary grandmother» non deve suscitare stupore, perché ella compiva la sua ricerca all'interno del canone letterario, fondato su criteri solo in apparenza universali e miranti invece a privilegiare la cultura maschile e ad escludere le manifestazioni di quella femminile; una ricerca al di fuori del canone avrebbe forse portato alla luce l'opera di qualche poetessa dimenticata⁸. Certo il fatto che le vastissime letture di Elizabeth Barrett non le avessero consentito di trovare modelli validi è indice di quanto la poesia delle donne restasse ai margini della norma letteraria.

⁵) Cfr. Stephenson 1989, pp. 3-4.

⁶) Kenyon 1898, p. 232.

⁷) *Ibidem*.

⁸) David 1987.

Il medesimo problema è argomento di un'altra lettera, in cui Elizabeth Barrett domanda a Henry Chorley: «But in England, where is our poetess before Joanna Baillie? poetess in the true sense?»⁹. L'Italia è invece patria di una «vera» poetessa: si tratta di Vittoria Colonna, di cui la Barrett loda i «noble sonnets»¹⁰. Altrove alla stessa Colonna paragona Felicia Hemans, come lei una «poor noble pure-hearted woman»¹¹, ma all'elogio segue un commento meno celebrativo: «Vittoria Colonna does not walk near Dante-no»¹². Ed è proprio questo commento che la porta a confidare al suo interlocutore, Robert Browning, un segreto che non deve giungere all'orecchio delle femministe Mrs Jameson e Miss Martineau:

I could confide to you perhaps my secret profession of faith-which is ... which is ... that let us say and do what we please & can ... there is a natural inferiority of mind in women-of the intellect ... not by any means of the moral nature-& that the history of Art & of genius testifies to this fact openly.¹³

Il tono lieve e umoristico della lettera ridimensiona in parte l'entità dell'affermazione, che appare in netto contrasto con i contenuti femministi di numerosi suoi lavori poetici; tuttavia suona autentico il disappunto per non aver trovato, all'interno della storia della produzione artistica e intellettuale femminile, gli sperati modelli.

Pur collocando Vittoria Colonna tra i minori, Elizabeth Barrett dimostra di averne letto ed apprezzato il canzoniere, che rappresenta una delle prime testimonianze di lirica amorosa da parte di una donna. I suoi sonetti, pubblicati tra il 1538 e il 1541, cantano l'amore per il marito, Ferrante d'Avalos marchese di Pescara, morto nel novembre 1525. Nel suo studio sulla poetessa, Aulo Greco individua tre momenti fondamentali all'interno del canzoniere:

... nel primo la poesia è diretta a celebrare le imprese del Pescara, nel secondo tende ad esaltare la figura dell'estinto, esprimendo il tormento per la scomparsa e il suo desiderio di raggiungerlo presto in cielo, nel terzo è ispirata da un forte sentimento religioso.¹⁴

Le sue *Rime* presentano alcune significative analogie con i *Sonnets from the Portuguese*. Entrambi i canzonieri vedono come unico soggetto poetico un personaggio femminile, che domina la scena lirica quale pro-

⁹) Kelley, Lewis 1992, p. 4.

¹⁰) *Ibidem*.

¹¹) Kintner 1969, p. 112.

¹²) *Ivi*, p. 113.

¹³) *Ibidem*.

¹⁴) Greco 1961, p. 981.

tagonista della vicenda d'amore e del percorso interiore di cui l'opera stessa è un resoconto. In entrambi i canzonieri l'unica presenza costante, al di là dell'io lirico, è quella dell'amato. In entrambe le opere, infine, si realizza un capovolgimento dei ruoli sessuali fissati dal codice del genere canzoniere.

La fama di Vittoria Colonna in Italia e all'estero è in parte dovuta alla sua amicizia con Michelangelo, autore di un canzoniere in cui Vittoria Colonna non è mai menzionata esplicitamente, nonostante sia un riferimento costante del testo, in cui viene indicata come «donna altiera», «bella» e «cruda»¹⁵. Tra Michelangelo e Vittoria Colonna interviene un intenso scambio epistolare, in cui la donna si rivela non solo musa ispiratrice dei versi michelangioleschi, ma anche maestra di stile e dotta interlocutrice del poeta, intento ad esplorare il tema della creazione artistica e della dialettica dei ruoli sessuali.

Non è facile sottrarsi alla tentazione di istituire un parallelismo tra questo carteggio e quello, altrettanto denso dal punto di vista letterario, intercorso tra Robert Browning ed Elizabeth Barrett tra il 1845 e il 1846, proprio nel periodo della composizione dei *Sonnets from the Portuguese*. Entrambi sono una testimonianza preziosa della poetica di due autori e uno strumento d'analisi delle reciproche influenze. Data l'affinità della situazione, difficilmente ci si sorprenderebbe se la stessa Barrett ne avesse subito la suggestione durante la stesura dei *Sonnets*. Benché questa non sia che una congettura, le corrispondenze sono interessanti e permettono quanto meno di formulare l'ipotesi che Elizabeth Barrett abbia trovato in Vittoria Colonna una "literary grandmother" cui ispirarsi per i *Sonnets from the Portuguese*.

Certo le divergenze tra il canzoniere vittoriano e quello cinquecentesco non mancano; la più lampante è data dal fatto che l'infelicità dell'amore costituisce la principale premessa dell'opera della Colonna. Le sue *Rime* hanno come unica dimensione temporale quella del ricordo, del passato in cui l'amato era in vita, caratteristica che sancisce l'originalità del canzoniere rispetto al modello petrarchesco¹⁶ e che lo differenzia dai *Sonnets* della Barrett, in cui passato, presente e futuro si intersecano nel racconto poetico.

Stupisce, invece, la mancata menzione di Gaspara Stampa tra le «poetesses in the true sense». Contemporanea di Vittoria Colonna, è forse la voce oggi più conosciuta e stimata della lirica femminile cinquecentesca in Italia. I suoi sonetti, in cui celebra il sofferto amore per Collaltino di Collalto, furono raccolti e pubblicati dalla sorella Cassandra dopo la morte della poetessa, perciò non costituiscono un canzoniere a tutti gli

¹⁵) Fedi 1992, pp. 46-73.

¹⁶) *Ivi*, pp. 55-56.

effetti. Come i *Sonnets from the Portuguese*, le sue *Rime* somigliano a un romanzo in versi dai toni epistolari e a un diario d'amore¹⁷. L'infelicità caratterizza anche questa storia d'amore, che è tuttavia incentrata su una passione tutta terrena, più affine a quella cantata da Elizabeth Barrett che a quella, tesa tra amore sacro e profano, di Vittoria Colonna. La sua concezione dell'amore, che il Borgese avvicina a quella del Werther e del romanzo romantico¹⁸, appare più moderna di quella espressa da Vittoria Colonna. Il canzoniere della Stampa riesce inoltre ad affermare con decisione la voce poetica femminile, affrancandola dai limiti imposti dal codice letterario¹⁹.

Certo la fama di cortigiana legata al nome di Gaspara Stampa può aver messo in guardia Elizabeth Barrett dal citarla tra le sue fonti. Pur nell'incertezza riguardo al fatto che la poetessa di Wimpole Street conoscesse Gaspara Stampa, dunque, l'idea che possa aver tratto ispirazione dal suo verso resta suggestiva.

Nonostante la penuria di modelli poetici femminili, grazie ai *Sonnets from the Portuguese* Barrett Browning riuscì a entrare in dialogo con la poesia dei "padri", forgiando nel contempo una voce credibile per le "sorelle" e le "figlie", creando non già una vena poetica femminile minore, bensì possibilità espressive degne di credito ai livelli più alti della poesia inglese. Non a caso la poetessa di Wimpole Street fu un modello prominente per Emily Dickinson, oggi considerata una delle maggiori figure della poesia in lingua inglese. Il suo contributo consiste soprattutto nella ricerca di un soggetto lirico femminile²⁰ proprio all'interno del genere letterario di più alta codificazione e diffusione a livello europeo, nonché il più cristallizzato nella dialettica dei ruoli sessuali. L'operazione genera un ribaltamento sconcertante del codice lirico amoroso: è come se Stella di Sidney ed Elizabeth di Spenser prendessero la parola per rispondere all'amato.

Di fronte ai ribaltamenti cui è sottoposto il codice prestabilito, si potrebbe supporre che l'amato venga relegato in una condizione di silenzio e lontananza. Ma alla "vendetta letteraria" Barrett Browning preferisce il gioco di duplicazioni che porta alla finzione di un innamorato dotato di fisicità e di parola. Il fatto stesso che sia anch'egli un poeta lo salva, almeno idealmente, dal *cliché* del silenzio che invece segna tutte le eroine del canzoniere tradizionale.

¹⁷) Dolci 1982, p. 1324.

¹⁸) Borgese 1915, citato da Macchia 1937, pp. 152-157.

¹⁹) Vitiello 1975, p. 68.

²⁰) In questa ricerca la critica femminista ha visto il momento cruciale della formazione dell'identità poetica femminile. In particolare, Margaret Homans indica nella costituzione di tale soggetto una reazione alla visione della donna come "altro", cioè come oggetto, tipica del Romanticismo (cfr. Homans 1980).

Nella rappresentazione della donna, invece, Elizabeth Barrett rifiuta del tutto le convenzioni del genere letterario. L'inedito ruolo di *poet lover* le consente infatti di disfarsi di tutti quegli attributi stereotipati che avevano caratterizzato i personaggi femminili e che avevano finito per fissarne non solo l'aspetto, ma anche il ruolo subalterno nella poesia d'amore: splendidi capelli biondi, occhi azzurri, mani bianche e perfette, corpo giovane e sensuale, abiti sontuosi, eccezionale bellezza²¹. Il nostro io lirico si presenta invece come una donna non più giovane, il cui aspetto è offuscato da una salute malferma; le sue guance infatti sono pallide, le ginocchia tremanti (XI, vv. 2-3). L'io lirico non ha bionde chiome, ma «languid ringlets» (XXVII) di colore bruno, che per giunta non sono più acconciati alla maniera delle fanciulle perché la sua gioventù è ormai sfiorita (XVIII); le sue mani, inoltre, sono degne di nota solo perché l'amato vi ha posato un bacio (XXXVIII).

Vecchiaia e debolezza mal si conciliano con la visione della splendida donna del petrarchismo. Elizabeth Barrett esprime il suo distacco dall'immagine tradizionale del personaggio femminile, puntando tutto sull'interiorità e sul sentimento. E proprio nell'amore il soggetto poetico trova la sua rivincita:

... And when I say at need
I love thee ... mark! ... *I love thee – in thy sight*
 I stand transfigured, glorified aright,
 With conscience of the new rays that proceed
 Out of my face toward thine.

L'amore è fonte di splendore che emana dall'interiorità: non è insito nella bellezza della donna, bensì rende radiosa anche colei che non ne è dotata. L'amore, inoltre, si fonda sull'unicità e sulla reciprocità del rapporto che lega i due innamorati. Questa concezione del sentimento rinnega l'insegnamento dantesco della *Vita Nuova*, in cui la bellezza di Beatrice è espressione del divino e causa inesorabile dell'amore del poeta, che è però destinato alla delusione perché l'amata è distante, quasi posta su un'altra dimensione.

Secondo Dorothy Mermin, quando la critica definisce l'opera «disturbing», porta ad esempio proprio quegli elementi che segnano la discrepanza tra l'immagine splendida e altera della donna del petrarchismo e quella di inferma non più giovane dei *Sonnets*²². Vengono cioè censurati quei punti in cui la poetessa si distacca dal canone per mettere in risalto l'inadeguatezza ai tempi, alla poesia e alla definizione dei ruoli sessuali. Elizabeth Barrett sorprende il lettore ponendo una donna

²¹) John 1964.

²²) Mermin 1989, p. 131.

dove ci si aspetterebbe un uomo e viceversa, mostrando con chiarezza la fissità del codice e i limiti che questo impone alla voce femminile. Il ribaltamento amante-amato è cioè necessario affinché il soggetto poetico femminile possa esprimersi liberamente.

Dal vasto repertorio di figure retoriche e immagini a disposizione, Barrett Browning recupera alcuni elementi, che carica di connotazioni nuove. L'antitesi, espediente classico per esprimere le oscillazioni dell'animo in preda a sentimenti contrastanti, non si concretizza in svariate opposizioni come nel canzoniere rinascimentale (caldo-freddo, fuoco-ghiaccio, giorno-notte, gioia-dolore, e così via), ma si costruisce quasi unicamente sul binomio altezza-profondità. I picchi verso l'alto e le cadute ricalcano i moti dell'animo innamorato, imprimendo un efficace movimento ritmato al testo.

L'io lirico, un tempo pronto a scalare le montagne, ora è relegato in un luogo infimo dai limiti imposti da un corpo non più giovane:

This weary minstrel-life that once was girt
To climb Aornus, and can scarce avail
To pipe now 'gainst the valley nightingale
A melancholy music ... (XI, vv. 5-8)

Il tempo, dunque, ha determinato una caduta per la protagonista del nostro canzoniere. La sequenza, tuttavia, prosegue (XII) con l'immagine di un proficuo movimento in senso opposto, vale a dire quello dell'amore che sale dal petto alla fronte, ponendo sul capo di lei un grosso rubino. La menzione della pietra preziosa certo strizza l'occhio alle *ruby cheeks* delle donne dei petrarchisti, contrapposte al pallido volto della nostra *sonnet lady*, che è anche *sonneteer*. Il movimento dal basso in alto ritorna a fine componimento, dove si dice che l'anima dell'amato ha afferrato quella di lei per porla su un trono d'oro.

La medesima contrapposizione ritorna, associata al tema della battaglia, nel sonetto XVI:

Why, conquering
May prove as lordly and complete a thing
In lifting upward, as in crushing low! (XVI, vv. 6-8)

Poco dopo, la "sconfitta" dello *speaking I* sul piano amoroso si rivela un mezzo di elevazione morale:

Even so, Beloved, I at last record,
Here ends my strife. If *thou invite me forth*,
I rise above abasement at the word. (XVI, vv. 11-13)

L'antitesi ritorna sotto forma di contrasto "perfezione celestiale - vita terrena". Se le anime dei due innamorati si elevassero fino al cielo, gli angeli interferirebbero con il loro canto nel caro e profondo («deep») si-

lenzio degli amanti (XXII); meglio restare sulla terra, dove le anime pure possono appartarsi e amarsi indisturbate. Rispetto agli esempi precedenti, la polarità dell'immagine è invertita, poiché le connotazioni positive appartengono al basso e quelle negative all'alto.

Nei sonetti XXV e XXVII il percorso dal basso in alto coinvolge il cuore dell'io lirico, fulcro indiscusso dell'immaginario petrarchista. Il primo componimento è improntato alla bassezza; il cuore, gravato dal peso della sofferenza e della disperazione, viene accolto dall'amato e sprofonda nel suo essere, finché il cuore di lui non lo accoglie in una calorosa stretta. Nel XXVII, invece, all'amato va il merito di avere risollevato l'io lirico dalla «drear flat» in cui si trovava. Alla risalita si accompagna una rinnovata vitalità della donna, suggellata dal bacio dell'amato.

Nel sonetto XXX una metafora religiosa reitera l'antitesi alto-basso: l'innamorata è come il neofita che, innalzato dalla gioia del rito, non regge alla visione e cade tramortito ai piedi dell'altare. All'estasi dell'amore, tuttavia, fa da controparte la prostrazione dei momenti di dubbio e di lontananza. In effetti l'impronta di Spenser è visibile nell'uso dell'antitesi per rappresentare gli opposti stati d'animo e il rapido passaggio dal benessere alla sofferenza più lacerante di chi è innamorato. Lo stesso Spenser è evocato anche dall'ambientazione della scena di fronte a un altare, che richiama l'epilogo matrimoniale degli *Amoretti*.

È evidente che il paradigma dell'antitesi è disseminato di *topoi* petrarchisti, ora ripresi e ironizzati, ora semplicemente inglobati nel tessuto poetico, ora completamente rifiutati. Sebbene l'antitesi alto-basso richiami il maestro Spenser, Elizabeth Barrett la rielabora in modo originale, costruendo un'ossatura spaziale al canzoniere, che procede da luoghi infimi a sublimi altezze, per poi riprendere un movimento oscillatorio che ben s'attaglia ai moti dall'anima e del cuore. Tale alternanza assicura un ritmo incalzante nel susseguirsi delle immagini oltre che dei suoni, e coinvolge il lettore in un emozionante percorso fatto di salti e brusche cadute.

La ricchezza di immagini metaforiche soddisfa le richieste del genere letterario. La metafora dell'amore come guerra, introdotta in Inghilterra già da Wyatt e ampiamente sfruttata da Sidney, Spenser e molti altri sonettisti, approda pressoché immutata al canzoniere vittoriano. L'identità di sconfitta e vittoria in amore e la rinuncia a combattere di fronte all'onnipotenza del sentimento non presentano particolari elementi di novità (sonetto XVI). Tuttavia, l'immagine di una donna che si cimenta in un confronto cavalleresco, seppur metaforico, può a buon diritto spiazzare il lettore conformista.

Più originali le ardite immagini di *enclosure* che Elizabeth Barrett inserisce nel testo con gusto quasi barocco:

Let the world's sharpness like a claspng knife
Shut in upon itself and do no harm

In this close hand of Love, now soft and warm,
 And let us hear no sound of human strife
 After the click of the shutting. (XXIV, vv. 1-5)

L'immagine del coltello per indicare la malignità e i pericoli del mondo è del tutto inedita. Stupisce per l'accostamento insolito di un oggetto di uso comune e di connotazioni scarsamente nobili (un coltello a serramanico, non un pugnale o una spada) a un termine astratto («sharpness»), per di più associato a un discorso d'amore «alto», in cui si loda la superiorità degli amanti, soli contro il mondo. Nel creare questa immagine, Elizabeth Barrett sembra ispirarsi non tanto agli elisabettiani, quanto a Donne e ai «poeti metafisici»²³.

Anche l'immagine, già citata in precedenza (XXV), del cuore dell'amato che avvolge e racchiude quello di lei, colpisce per intensità e distanza dalle ordinarie rappresentazioni del *loving heart*. Nel sonetto XXIX, inoltre, i pensieri di lei si materializzano in rampicanti che avviluppano l'amato come se fosse un albero, in un abbraccio sensuale di grande intensità figurativa. Attraverso l'immagine di inclusione, Elizabeth Barrett suggerisce l'idea degli amanti come tutt'uno, trovando tuttavia un insolito termine di paragone e un'immagine poetica vivida e pregnante.

La medesima idea di unità indissolubile ricorre altrove:

What I do
 And what I dream include thee, as the wine
 Must taste of its own grapes. (VI, vv. 10-13)

Spesso le immagini di *enclosure* alludono al lato fisico dell'amore, rappresentato con una buona dose di realismo. Questo ha contribuito a sconcertare la critica vittoriana che ha bollato i *Sonnets* come troppo crudi ed espliciti, senza tener conto della difficoltà di giustificare il necessario distacco dal codice petrarchista pur agendo al suo interno, cioè della difficoltà di rappresentarsi al contempo come soggetto e oggetto del desiderio amoroso. Come oggetto, l'io lirico rifiuta l'ideale petrarchista di donna distaccata e sostanzialmente muta, sovvertendone le caratteristiche di bellezza e freschezza esteriori; in qualità di soggetto, invece, sviluppa una visione realistica già implicita nella raffigurazione dell'amore rinascimentale (essa stessa in contrasto con la spiritualità di Dante e Petrarca), inserendo il proprio oggetto del desiderio, l'amato, in contesti sensuali.

Ai paradossi che intrappolano la coscienza nella fase dell'innamoramento, si aggiunge il paradosso di una poetessa che si esprime all'interno

²³ È possibile che Barrett Browning si sia ispirata, anche indirettamente, alla poesia di Donne grazie alla mediazione del marito Robert Browning. Cfr. Duncan 1969, pp. 50-68, in cui l'autore analizza l'influsso di John Donne sull'opera di Browning.

di un codice maschile a tutti gli effetti. Barrett Browning risolve il problema destabilizzando dove possibile le impalcature del codice, producendo un'opera in bilico tra petrarchismo e antipetrarchismo, allo stesso tempo rispettosa e insofferente delle norme prestabilite.

Lo schema delle rime sembra rifiutare qualunque compromesso, schierandosi a favore non del comodo modello spenseriano, ma di quello petrarchesco, assai più arduo da rispettare in inglese. Una tale presa di posizione sembra presupporre un purismo che poi di fatto non sussiste, se è vero che nei *Sonnets* Barrett Browning attinge per le rime e la struttura del verso a generi poetici diversi in voga nell'Ottocento²⁴. Vero è che, se Barrett Browning non lavorò al cambiamento della disposizione delle rime, mutò profondamente il rapporto tra le due parti costitutive del sonetto, facendo spesso sconfinare la seconda quartina nella prima terzina, con effetti ritmici originalissimi che sostengono l'unità del discorso. D'altra parte, la ricerca di riadattamento e riformulazione dei modelli tradizionali è una costante della sua poesia, e proprio questo aspetto sembra aver recentemente interessato gli studiosi della poesia di Elizabeth Barrett²⁵.

Anche nell'impostazione strutturale del canzoniere Elizabeth Barrett pare seguire i dettami dei modelli rinascimentali per poi discostarsene. Presenta, infatti, un proemio in piena regola, in cui riassume il percorso che l'io lirico compirà nella sequenza, dalla rassegnata disperazione alla nuova vita portata dall'amato, fino all'accettazione finale del sentimento. Si è visto, tuttavia, che ben presto prende le distanze dai modelli, stravolgendone personaggi e motivi principali. Tale operazione destabilizzante presuppone una conoscenza approfondita del codice e delle sue implicazioni culturali. Nel suo saggio sulla poetessa vittoriana, Dorothy Mermin ha sostenuto che i *Sonnets* mancano di ironia perché mirano a inserirsi nel panorama petrarchista, perciò non sono nella posizione di parodiare i propri modelli²⁶. Ritengo invece che l'ironia sia un ingrediente usato a piene mani da Elizabeth Barrett, e che derivi proprio da una consapevolezza estrema del codice entro cui opera. Le difficoltà della critica a ravvisarla sono forse dovute alla sua presenza su due fronti che interferiscono l'uno con l'altro: quello del genere letterario e quello del genere sessuale.

Come Sidney e Shakespeare, Elizabeth Barrett si appropria degli elementi tipici del canzoniere per poi negarli e renderli ambigui. La sua critica al genere letterario è già implicita nel rovesciamento del binomio

²⁴) «[Elizabeth Barrett] derived her formal strategies from Victorian political poetry, her structure from the political sonnet and her near rhymes from the poetry of social reform» (Morlier 1999, pp. 97-112).

²⁵) Stone 2001, pp. 436-447.

²⁶) Mermin 1989, p. 144.

uomo-poeta e donna-oggetto (dei versi). In alcuni momenti, tuttavia, essa si fa più acuta e incisiva e, sebbene il tono in apparenza serio della *sonnet sequence* non sembri mutare bruscamente, i paradossi messi a nudo rivelano l'inadeguatezza del codice con sottile ironia. Uno di questi momenti è il sonetto XXII, collocato in posizione significativa, esattamente a metà dell'opera.

When our two souls stand up erect and strong,
 Face to face, silent, drawing nigh and nigher,
 Until the lengthening wings break into fire
 At either curvèd point, – what bitter wrong
 Can the earth do to us, that we should not long
 Be here contented? Think. In mounting higher,
 The angels would press on us and aspire
 To drop some golden orb of perfect song
 Into our deep, dear silence. Let us stay
 Rather on earth, Belovèd, – where the unfit
 Contrarious moods of men recoil away
 And isolate pure spirits, and permit
 A place to stand and love in for a day,
 With darkness and the death-hour rounding it.

Questo sonetto invita a una lettura metapoetica. L'espressione «golden orb of perfect song» è un concentrato di riferimenti al petrarchismo. Innanzitutto, «golden orb» richiama due immagini stereotipate di tale tradizione: da un lato l'aggettivo *golden* evoca i «capei d'oro» dell'amata, immagine che ricorre sovente nei *Sonnets from the Portuguese*, in associazione sia con lo *speaking I* sia con l'amato, ad indicare che i *topoi* del canzoniere sono sempre presenti; inoltre, *golden orb* è una comune metafora per il sole, in genere associata all'idea che l'amata è il sole del poeta, tanto sfruttata dagli imitatori di Petrarca.

Gli *angels* del verso 7 ricordano la donna-angelo del sonetto italiano, essere perfetto ma irraggiungibile dall'amato proprio per la sua natura sovrumana, divina. «Perfect song», infine, mi pare un netto riferimento alla canonicità dei grandi padri del sonetto, che qui viene percepita dagli amanti come intromissione. È significativo che un tale concentrato di petrarchismo venga rifiutato completamente in favore di un amore completamente terreno, al riparo dagli «unfit contrarious moods of men», cioè dalle altalenanti emozioni degli amanti della letteratura petrarchista.

Il rifiuto della concezione petrarchista dell'amore è riscontrabile anche nei versi d'apertura del sonetto, in cui Barrett ci presenta una scena di grande sensualità; le anime dei due amanti, poste l'una di fronte all'altra, si avvicinano sempre più finché dallo scontro delle loro ali non si sprigiona un fuoco. Con la sua valenza erotica questa immagine scredita l'ideale di un amore sempre contrastato e sempre respinto, seb-

bene destinato alle più alte vette della poesia, come quello di Dante e Petrarca.

D'altronde lo stato idilliaco degli amanti è riassunto dall'espressione «our deep, dear silence» (v. 9), che rimanda a un altro punto in cui l'io lirico riflette in maniera esplicita sul rapporto tra il codice petrarchista e la scrittura della *sonnet sequence* in esame, cioè il sonetto XIII. Anche qui le contraddizioni implicite nel canzoniere emergono con una chiarezza desolante e con una straordinaria aderenza al sonetto 70 di Sidney, in cui Astrophil confessa di preferire il silenzio al canto d'amore, evidenziando così l'inadeguatezza del mezzo poetico a esprimere il sentimento. Barrett Browning, tuttavia, lega indissolubilmente il silenzio all'essere donna, definendolo «the silence of my womanhood», e indicandolo come veicolo privilegiato del sentimento per la donna che «stand[s] unwon, however wooed», cioè per Laura e per Stella, le mute protagoniste dei grandi modelli del sonetto. Tuttavia, l'io lirico prosegue nella definizione del suo amore, superando questa fase di dichiarata, ma mai effettiva, afasia. Proprio come il sonetto di Sidney, quello di Elizabeth Barrett stride contro la sequenza stessa, perché proclama il silenzio senza mai rispettarlo. Il meccanismo della *sonnet sequence* si blocca per un attimo, per poi ripartire più energico di prima. In questo procedimento l'ironia di Sidney è un modello quanto mai palese, ma Barrett Browning aggiunge una forte connotazione di *gender*, che pone il *woman-love* (e non quello di Astrophil) al centro del discorso. Il silenzio è la cifra dell'«amore di donna», perché silenzio ci si aspetta dalla donna del canzoniere; in questo modo si delinea lo spiazzamento del soggetto lirico femminile in un discorso prettamente maschile.

Elizabeth Barrett crea un ulteriore scarto rispetto alla tradizione ambientando la sequenza sulla scena vittoriana. Se alcuni sonetti parlano di un ambiente cortese, evocando l'atmosfera del Rinascimento, molti altri propongono gesti, usi e luoghi propri dell'Ottocento. Lo scambio di lettere, su cui s'incentra il sonetto XXVIII, è un'abitudine tipicamente vittoriana, che ci conduce nella modernità, oltre a presentarci un dato di vita vera della poetessa. Anche il dono della ciocca di capelli identifica senz'ombra di dubbio il periodo, oltre a costituire un ironico contraltare alle auree chiome tradizionali. Il timore di sentire la mancanza di «home-talk and blessing and the common kiss» (XXV, v. 3) suggerisce l'idea della tranquilla vita quotidiana di una famiglia borghese. Nel saggio *Affairs of the Hearth*, Rod Edmond mostra l'importanza del focolare domestico nella letteratura vittoriana, evidenziandone le connessioni con i nodi letterari dell'amore, della famiglia e della questione femminile²⁷. In un'opera come questa, incentrata sul tema dell'amore e dei ruoli sessuali,

²⁷) Edmond 1988.

non poteva mancare la menzione della casa, luogo chiave dell'immaginario vittoriano. Barrett Browning, d'altronde, non teme la trattazione in poesia della vita e dei luoghi di tutti i giorni, che anzi assurgerà a principio di poetica in *Aurora Leigh*.

ILARIA RIZZATO

Università degli Studi di Genova

ilaria.rizzato@unige.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Borgese 1915 G. Borgese, *Il processo di Gaspara Stampa*, in *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves, 1915, citato da G. Macchia, «Rivista Rosminiana» 31 (1937), pp. 152-157.
- David 1987 D. David, *Intellectual Women and Victorian Patriarchy: Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, Gorge Eliot*, Basingstoke - London, Macmillan, 1987.
- Dolci 1961 G. Dolci, *Gaspara Stampa*, in *Letteratura italiana. I minori*, II, Milano, Marzorati, 1961.
- Duncan 1969 J.E. Duncan, *The Revival of Metaphysical Poetry*, New York, Octagon Books, 1969.
- Edmond 1988 R. Edmond, *Affairs of the Hearth. Victorian Poetry and Domestic Narrative*, London - New York, Routledge, 1988.
- Fedi 1992 R. Fedi, «L'immagine vera»: Vittoria Colonna, Michelangelo e un'idea di canzoniere, «Modern Language Notes» 107 (1992), pp. 46-73.
- Ferry 1983 A. Ferry, *The «Inward» Language. Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1983.
- Greco 1961 A. Greco, *Vittoria Colonna*, in *Letteratura italiana. I minori*, II, Milano, Marzorati, 1961.
- Homans 1980 M. Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- John 1964 L.C. John, *The Elizabethan Sonnet Sequences. Studies in Conventional Conceits*, New York, Russell & Russell, 1964.

- Kelley - Lewis 1992 Ph. Kelley - S. Lewis (eds.), *The Brownings' Correspondence*, X, Winfield, Wedgestone Press, 1992.
- Kenyon 1898 F.G. Kenyon (ed.), *Letters of Elizabeth Barrett Browning*, London, Smith - Elder & Co, 1898, 2 voll.
- Kintner 1969 E. Kintner (ed.), *Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett 1845-46*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969.
- Kuin 1998 R. Kuin, *Chamber Music. Elizabethan Sonnet-Sequences and the Pleasure of Criticism*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1998.
- Mermin 1989 D. Mermin, *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1989.
- Morlier 1999 M.M. Morlier, «Sonnets from the Portuguese» and the Politics of Rhyme, «Victorian Literature and Culture» 27 (1999), pp. 97-112.
- Santagata 1989 M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1989.
- Spiller 1992 M.R.G. Spiller, *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London - New York, Routledge, 1992.
- Sproxtton 2000 J. Sproxtton, *The Idiom of Love. Love Poetry from the Early Sonnets to the Seventeenth Century*, London, Duckworth, 2000.
- Stephenson 1989 G. Stephenson, *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1989.
- Stone 2001 M. Stone, *Guide to the Year's Work: Elizabeth Barrett Browning*, «Victorian Poetry» 39 (2001), pp. 436-447.
- Vitiello 1975 J. Vitiello, *Gaspara Stampa: The Ambiguities of Martyrdom*, «Modern Language Notes» 90 (1975), pp. 58-71.
- Warkentin 1975 G. Warkentin, «Love's sweetest part, variety»: Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequences, «Renaissance and Reformation» 11 (1975), pp. 14-23.