



'Al Mine Eie'
**La rappresentazione del Sé
e i *Sonnets* di Shakespeare**

Angelo Deidda

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO
JOURNAL OF EARLY MODERN STUDIES

Quaderni di JEMS

– 2 –

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

Quaderni di Jems, 2
Supplemento di Journal of Early Modern Studies, 7-2018

Editors

Donatella Pallotti, University of Florence

Paola Pugliatti, University of Florence

Journal Manager and Managing Editor

Arianna Antonielli, University of Florence

Advisory Board

Arianna Antonielli, University of Florence

Janet Clare, University of Hull

Jeanne Clegg, University of Venice Ca' Foscari

Louise George Clubb, University of California, Berkeley

Gabriella Del Lungo Camiciotti, University of Florence

Lucia Felici, University of Florence

Tina Krontiris, Aristotle University, Thessaloniki

Corinne Lucas Fiorato, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Adelisa Malena, University of Venice Ca' Foscari

Natascia Tonelli, University of Siena

Editorial Board

Arianna Antonielli, University of Florence

Luca Baratta, University of Florence

John Denton, University of Florence

Alessandro Melis, University of Florence

Donatella Pallotti, University of Florence

Paola Pugliatti, University of Florence

'Al Mine Eie'
La rappresentazione del Sé
e i *Sonnets* di Shakespeare

Angelo Deidda

'*Al Mine Eie*' La rappresentazione del Sé e i *Sonnets* di Shakespeare - Angelo Deidda
Journal of Early Modern Studies. -
n. 7, 2018 -
Supplemento, 2
ISSN 2279-7149
ISBN 978-88-6453-741-2 (online)
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/JEMS-2279-7149-23786>
Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5818 del 21/02/2011

Il supplemento è pubblicato on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-jems

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.iils.uni-fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Laboratorio editoriale Open Access (Open Access Publishing Workshop) and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. JEMS employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<<http://www.fupress.com/bsfm-jems>>).

Editing and composition (Laboratorio editoriale Open Access, <laboa@iils.uni-fi.it>): Arianna Antonielli with editorial trainees Isabella Bigozzi and Giulia Atanasio

JEMS has been included by Clarivate Analytics (Thomson Reuters) to ESCI (Emerging Sources Citation Index) and accepted for indexing in ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences).

The current issue of Jems is licensed under Creative Commons Attribution - Non Commercial - No derivatives 4.0 International, <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/it/legalcode>>.

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

*a D. e P., maestre nello spirito,
entrambe puer et senex, di metodo e di merito*

Indice

Premessa	9
1. <i>Self e Authorship</i>	11
2. <i>Self e Performance</i>	17
3. <i>Self-Fashioning</i>	23
4. <i>Hamletic Inwardness</i>	29
5. <i>The Sonnets e il Self</i>	37
6. <i>Inward Languages</i>	45
7. <i>Self e Selfe</i>	55
8. <i>The Poet, the Boy, the Woman</i>	57
9. <i>The Thought of Hearts</i>	61
10. <i>Self come complex word</i>	73
11. <i>Textual Selves</i>	79
12. <i>Renaissance Fallacies</i>	103
Bibliografia	109
Indice dei Nomi	117

Premessa

Questo saggio nasce da un interesse di lunga data per le descrizioni e le analisi letterarie sulla coscienza individuale, sulla conoscenza interiore e sulla scoperta dell'io moderno. I temi letterari legati a questo ambito di indagine hanno sempre trovato nella prima età moderna un terreno particolarmente fertile da osservare e sondare. Il macrotesto shakespeariano, a sua volta, ha fornito una fonte inesauribile di situazioni in cui cose, personaggi e strumenti del comunicare dialogano tra loro in una serie potenzialmente infinita di interazioni, scontri e avvicendamenti di ruolo. Per questo motivo ho ritenuto necessario ripercorrere analiticamente l'insieme degli studi critici che, in modi diversi, hanno trattato l'argomento in relazione soprattutto ai drammi di Shakespeare oppure a tutte le sue opere considerate come unico insieme, prima di spostarmi sugli studi, pochi, che invece si servono dei *Sonnets* come terreno privilegiato per l'elaborazione teorica. Giunti ai *Sonnets*, è stato poi ineluttabile posare lo sguardo sul contrasto tematico che impregna, verso per verso, virtualmente ogni sonetto, quello stesso che, da sempre, è tra quelli cruciali in merito a qualsiasi elaborazione teorica sulla costruzione del Sé, dell'io, della soggettività: tra Verità e Apparenza, Realtà e Finzione, Sé e Persona. La traccia del mio percorso conclusivo attraverso i *Sonnets* nasce dalla constatazione che, nell'ambito degli studi in cui i sonetti shakespeariani e i concetti di *self* moderno vengono fatti interagire vicendevolmente, scarsa o nessuna attenzione è prestata alla forma grafica del termine chiave in questione – *selfe* il più delle volte, singolarmente preso o nelle frequenti combinazioni con sostantivi, aggettivi e pronomi personali – prima che la modernizzazione grafica trasformasse invariabilmente *selfe* nella forma *self*. Come si vedrà nelle esemplificazioni testuali portate nei capitoli finali di questo studio, la forma grafica del termine non è affatto indifferente alla elaborazione concettuale della sua 'sostanza', anche se non permette in genere distinzioni concettuali nette basate sulle forme grafiche *early modern* e quelle moderne. È però indubbio che, nel passaggio, molte sfumature di significato vadano perdute, in un campo

già di per sé elusivo e sfuggente. Si troverà qui un'indagine mirata e selettiva, pienamente consapevole dei limiti che essa comporta, qualora si tenti di trarne conclusioni esportabili in ambiti differenti. Il tratto qui percorso appare infine breve – su una mappa impervia e immensa – ma l'itinerario si mostra, almeno per chi scrive, meno aspro. Un punto, ancora una volta, di partenza e non d'arrivo, segnato da nuove domande, risposte ipotetiche, nessuna certezza definitiva. Un invito a nuove prospettive, riletture e ampliamenti di orizzonte.

Ringrazio Donatella Pallotti e Paola Pugliatti per i consigli e suggerimenti, sempre preziosi, in tutte le fasi dell'elaborazione di questo saggio, e per avermi poi accolto tra gli autori dei Quaderni di *JEMS*.

Grazie anche ai lettori anonimi del manoscritto, le cui osservazioni hanno infine condotto a opportune verifiche e precisazioni.

Ringrazio inoltre il Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze e la sua Direttrice Beatrice Töttössy. Un ringraziamento particolare va a Arianna Antonielli, Journal Manager di *JEMS* per la sua amichevole attenzione, pari alla competenza vigile e paziente in fase di controllo e messa a punto del testo a stampa.

Ringrazio infine Giulia Atanasio, Luca Baratta, Isabella Bigozzi e Alessandro Melis per l'accurato lavoro di revisione.

Angelo Deidda, Cagliari, Aprile 2018

1. *Self e Authorship*

Una parte importante e autorevole dei critici che si sono occupati, in anni recenti, della letteratura e della cultura britannica nella prima età moderna ha attribuito alle opere che formano il canone shakespeariano un ruolo notevole, spesso decisivo, nella scoperta della ‘unità cosciente’ che in lingua inglese è chiamata *self*. Si intenda ‘unità cosciente’ come definizione provvisoria, priva di specifiche connotazioni. In quel che segue chiamerò all’occorrenza *Sé* il corrispettivo italiano di *self*,¹ preso nella sua forma più generale.

È opportuno precisare che il termine *Sé* non verrà qui utilizzato in riferimento al concetto elaborato dalla psicologia analitica junghiana o da altri approcci analitici tipici della psicologia del profondo in senso lato. Per Jung il *Sé* designa l’insieme del mondo interiore della persona, di cui l’*io* è soltanto una parte. Tale insieme è composto sia di tratti mentali di cui l’individuo ha consapevolezza, sia di pulsioni e figurazioni inconsce, a loro volta originati e originate da matrici somatiche e psichiche. L’approccio junghiano tende cioè a descrivere il *Sé* attraverso una rappresentazione unitaria, in cui elementi coscienti e non coscienti si compenetrano a vicenda. Si noti che la personalità nel suo insieme mantiene in questo quadro una parte *inconscia* che solo l’analisi, in particolare dei sogni, può portare alla luce, attraverso un percorso non discordante, nonostante le differenze, da quello freudiano.² Anche il *selfe* ‘rinascimentale’ che sarà oggetto della nostra analisi si riferisce a una proiezione *olistica* della personalità, cosa che

¹ La grafia ‘self’ verrà usata per fare riferimento al concetto moderno e contemporaneo di soggettività. ‘Selfe’, invece, sarà riservato a indicare un’idea più sfumata, che sarà precisata più avanti, appartenente all’ambito culturale della prima età moderna.

² Una sintetica descrizione del *Sé* junghiano si trova per esempio nel sesto capitolo di una raccolta di scritti dello psicologo svizzero curata da Luigi Aurigemma (1972, 162-197); tale capitolo presenta una traduzione dei quattro capitoli iniziali, parte prima, di *Aion* (Jung 1951).

lo rende simile, soltanto per questo aspetto, a quello descrivibile in termini mutuati dalla psicologia analitica. Occorre infatti considerare che gli aspetti della soggettività *early modern* che si negano alla coscienza, osservati con il necessario distanziamento storico-critico, non possono – come poi si vedrà – essere ritenuti *inconsci* allo stesso modo di come avverrebbe applicando senza remore i concetti junghiani che paiono adattarsi allo scopo. I tratti riconducibili al *selfe* non si prestano, per esempio, a essere scambiati per radici o forze occulte in grado di influenzare, o anche dirigere, il comportamento individuale, azioni invece che le descrizioni della *psiche* ai nostri giorni variamente attribuiscono alle 'pulsioni inconse'.

Il particolare *selfe* che è possibile tratteggiare in quanto proprio del periodo *early modern* presenta, in effetti, alcuni aspetti di cui il soggetto al quale sono attribuiti non è consapevole; quegli aspetti, tuttavia, possono essere osservati, commentati e giudicati da altri soggetti. Tutto questo nell'ambito, beninteso, di riferimenti testuali che provengono da personaggi di invenzione, verso i quali giudizi critici e interpretazioni andranno a loro volta reindirizzati. L'azione o la visione di questi altri soggetti arricchisce e completa il quadro, senza per questo fornire, fuori dall'opera di cui si tratta, alcuna decisiva chiave interpretativa. Considerare 'inconsci', in senso odierno, i tratti di cui la *persona* o il soggetto fittizio *early modern* non ha consapevolezza esporrebbe senza dubbio il percorso critico che segue a evidenti anacronismi concettuali. La qual cosa si cercherà di evitare, nei limiti del possibile, prestando la massima attenzione a non utilizzare paradigmi psicologici alquanto dissimili per tempo, luogo e azione dai temi e dai testi la cui analisi si tratta via via di affrontare.

Tornando a Shakespeare e al ruolo essenziale che egli avrebbe avuto nella scoperta del *self*, si eviterà, ugualmente, di riferirsi alla 'singolarità del suo genio' – come credo sarebbe sempre auspicabile fare – quale fonte unica di scoperte che sono certamente frutto di un concorso di idee e di pratiche diverse. Eppure, in molti studi concernenti l'emergere del moderno concetto di *self*, il canone shakespeariano viene considerato come il luogo d'elezione in cui ritrovare la fonte, o la prefigurazione essenziale, di una serie di scenari culturali ed ideologici i quali non erano in realtà ancora presenti al momento della scrittura o della comparsa dei testi, oppure che non erano maturati appieno, esistendo perciò in forme molto diverse da quelle che sembra possibile loro attribuire *a posteriori*.

Questa serie di questioni saranno trattate diffusamente più avanti. Basterà per ora sottolineare l'importanza degli studi che, sempre più spesso, vengono dedicati in modo specifico a districare i

problemi di *authorship* connessi alla figura autoriale shakespeariana.³ I problemi legati alla scoperta del *self* non sono infatti di natura strettamente individuale, nel senso che non possono essere compresi focalizzando l'attenzione sull'evoluzione di una presunta psiche individuale e identitaria. Tanto più quando si tratta di *personaggi* e di *persone autoriali*, vale dire di figure *fittizie* che sono in effetti frutto di interpretazioni particolari, di proiezioni o di ricostruzioni. I nodi concettuali e storici propri di ogni indagine sul *self* paiono invece strettamente connessi alla *dimensione sociale* della soggettività, punto sul quale gli studi orientati a far luce sulla complessità dei tratti e delle funzioni che delimitano le figurazioni dell'autorialità potranno offrire un contributo essenziale. Vale a dire che gli studi sul *self* orientati verso l'opera di Shakespeare trarrebbero anch'essi grande e benefico vantaggio dagli effetti di una decisa virata critica in direzione della messa in questione della *autorialità* dei testi.

I dati cambierebbero, in particolare, qualora la critica shakespeariana si trovasse a pensare, a ogni istante, a Shakespeare 'autore' non come si pensa a una figura *singola*, ma a una costellazione di agenti diversi, in cui entrano in gioco – per citare solo alcuni dei fattori in vicendevolesse relazione – altri drammaturghi che collaboravano, scrivani e copisti di *scripts*, attori, correttori di bozze e stampatori, fino agli stessi lettori o spettatori dei suoi drammi e ai lettori delle sue opere poetiche. Il tema della soggettività – su cui questo saggio si concentra – vedrebbe così il suo tasso di complessità crescere ancora, ma sarebbe anche illuminato da luci pluriprospektive, altamente fruttuose, forse perché capaci, se è il caso, di rischiarare la concretezza degli elementi in gioco e degli stessi strumenti analitici. È anche vero, d'altra parte, che una prospettiva critica che tenga conto in ogni momento dei diversi elementi che compongono la figura autoriale da un lato e la materialità storica del testo dall'altro, è sempre più frequentemente avvalorata da nuovi studi, sia sul piano teorico, sia su quello dell'applicazione pratica.

³ Tra gli studi più recenti su questioni di *authorship* nell'opera di Shakespeare si veda il quinto volume di *Journal of Early Modern Studies* (2016), curato da W. Leahy e P. Pugliatti, *The Many Lives of William Shakespeare. Biography, Authorship and Collaboration*. Ulteriori contributi rilevanti in proposito si trovano nei due volumi della *New Oxford Shakespeare: Critical Reference Edition*, curati da G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus e G. Egan (2017); segnalò in particolare i saggi di Jowett nel primo volume (xxiii-xliv, xlix-lxiii) e quello di Taylor nel secondo (xvii-lxix); si vedano inoltre, in *The New Oxford Shakespeare: The Authorship Companion* (2017) i saggi dei due curatori, Taylor (3-26) e Egan (27-47).

La ricca letteratura critica sul *self* che ci accingiamo ad esaminare non tratta particolari problematiche relative a questioni di *authorship*. Molto spesso tali questioni vengono semplicemente ignorate; oppure aggirate, più o meno tacitamente, affidando ai testi il compito di rappresentare l'insieme delle componenti materiali e concettuali di cui essi sarebbero il risultato oggettivo. Proprio dal termine *testo* occorre ripartire, introducendo fin d'ora una precisazione che ci sarà utile nel percorso che seguiremo. A sollecitare tale precisazione è un articolo di Hans Walter Gabler (2012), inteso a fare il punto sulle problematiche sollevate da riflessioni recenti sul concetto di *authorship*. Nell'accezione corrente il termine 'testo' è solitamente utilizzato come sinonimo di 'testo scritto' di un'opera, in una certa edizione. Sarebbe invece sempre utile e opportuno, propone Gabler, tenere a mente la distinzione tra *testo* e *documento*, in cui il primo dei due termini designa la forma *immaterial*e del testo stesso, e il secondo il supporto *materiale* che contiene quel testo. Il medesimo testo, per esempio, potrebbe incarnarsi in due documenti diversi, quali un manoscritto autografo e un foglio a stampa. Il foglio a stampa, a sua volta, potrebbe poi essere fotografato, o immesso *online*, così che il medesimo testo, secondo logica, avrà prodotto documenti ulteriori, ancora diversi l'uno dall'altro, restando 'immaterialmente' lo stesso (16).⁴

Sulla scia della distinzione appena citata, sarà per noi essenziale capire cosa succede quando un testo *early modern* viene letto o analizzato attraverso un documento adattato alla fruizione moderna, per esempio nella forma contemporanea di un'edizione critica in cui il testo sia stato modernizzato. In particolare ci interesserà il testo dei *Sonnets* di Shakespeare così come appare nella edizione Thorpe del 1609 rispetto alle edizioni ora correntemente utilizzate dai lettori, o anche da critici che, tacitamente o meno, si servono spesso di trascrizioni modernizzate del testo presente nel *quarto* di Thorpe.

In particolare, cercherò di dimostrare come, in una edizione dei *Sonnets* che presenti il testo modernizzato, non sia solo il *documento* a cambiare, ma invece anche il *testo*. In altre parole occorrerà indagare sulle modalità attraverso le quali la percezione e la fruizione di un testo risalente alla prima età moderna siano modificate dalla ricostruzione del testo sottoposto alle operazioni di modernizzazione grafica. Come vedremo questi problemi sono di grande rilevanza anche per le indagini

⁴ L'articolo di Gabler, 'Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing', apre il primo numero di *Journal of Early Modern Studies*, curato da D. Pallotti e P. Pugliatti, interamente dedicato a questioni di *authorship*.

che riguardano la scoperta dell'io, del *self* o della soggettività nella prima età moderna. Il fatto che ci occuperemo di testi poetici e non di testi drammatici non cambia la sostanza dei problemi – inclusi quelli che rimandano a questioni di *authorship*, visto che anche nel caso della scrittura poetica le possibilità di intermediazione e di interventi non autoriali, nel passaggio dal documento manoscritto a quello a stampa, possono essere molteplici e di diversa natura. Basti pensare, restando all'edizione Thorpe dei *Sonetti*, alla possibilità che questa non sia stata autorizzata, alla presenza di eventuali interpolazioni o errori in fase di composizione delle bozze, o al problema mai risolto dell'ordine dei sonetti.

Al centro dell'attenzione in questo saggio sarà dunque una singola opera di Shakespeare, i *Sonnets*, non l'intero canone del poeta e drammaturgo. La raccolta di Shakespeare, nella sua singolarità, è stata infatti molte volte individuata come il principale testo modellizzante di alcune tra le più importanti questioni teoriche concernenti proprio il tema che ho scelto di sottoporre ad indagine, il tema della soggettività. Non intendo, tuttavia, restare sul piano meramente teorico, ma cercherò piuttosto di entrare nel vivo delle intersezioni e dei rapporti tra i dati teorici e quelli testuali.

Pur così circoscritta, beninteso, anche questa è un'impresa che rischia di perdersi in troppe direzioni o di avvilupparsi su se stessa; d'altra parte la raccolta shakespeariana è appunto costruita in modo tale da rimandare all'intero mondo letterario e culturale del suo tempo, pur tendendo allo stesso tempo a rinchiuderlo, metonimicamente, dentro il suo universo poetico. Le difficoltà maggiori che affronteremo riguardano la reale possibilità di ricostruire il background intellettuale del periodo *early modern*, in relazione ai concetti e ai termini – quali *self*, *I o person* – provenienti dai campi semantici su cui occorre indagare; si dovranno infatti tenere in debito conto le nuove accezioni lessicali e le diverse inferenze concettuali che gli uni e le altre hanno nel frattempo acquisito. Si proverà infine a far parlare i *Sonnets*, affidando ai versi il compito di tracciare gli itinerari possibili che permettano di scorgere, per così dire, l'impronta di un *self* che si imprimeva su terreni scoscesi, smossi da nuove faglie apertesi su vecchi sedimenti.

Il testo d'elezione sul quale esercitare l'analisi sarà l'edizione Thorpe del 1609. Nonostante i problemi irrisolti riguardo alla sua pubblicazione, essa offre infatti un solido terreno di indagine in merito al tipo di linguaggio poetico corrente nel periodo in cui Shakespeare era in vita e in merito alle decisioni tipografiche che lo stampatore

riteneva di poter prendere in fase di stampa, in accordo o meno con le preferenze dell'autore dei testi. In altre parole, restando ai significati da attribuire ai termini denotanti la soggettività individuale, a partire da *selfe*, il valore testimoniale delle scelte adottate da Thorpe, quanto alle loro capacità di rivelare le tendenze in atto, mi pare si conservi inalterato, dal punto di vista *storico*.

Preliminarmente, sarà ora utile passare in rassegna la produzione critica degli studiosi che, in rapporto alla 'scoperta del *self*', si sono occupati soprattutto dei drammi, o della globalità della produzione shakespeariana.

2. Self e Performance

La critica anglosassone improntata al *materialismo culturale* e al *neostoricismo*, assieme a quella variamente influenzata da tali approcci analitici, è apparsa spesso fortemente incline a definire i parametri della modernità, se non anche della postmodernità, in relazione alla scoperta di un nuovo *self*, scoperta che sarebbe venuta alla luce nella cultura europea a partire dalla prima età moderna.¹ Come ha notato Christopher Pye (2000, 1-13)² – dalla cui ricognizione sui saggi pubblicati su questa materia, nel periodo in cui egli scrive, ci faremo ora brevemente guidare – diversi studi che si muovono nell’ambito del materialismo culturale legano la possibilità di individuare l’emergere della soggettività *early modern* alla necessità di valorizzare la *materialità* specifica dei testi dell’epoca giudicati pertinenti all’indagine. I testi e i fenomeni oggetto d’analisi, vale a dire, vanno connessi strettamente al periodo che li ha prodotti, cosa che garantirebbe alle analisi derivate da tale approccio materialistico la necessaria correttezza anche in quanto strumenti di indagine.³ L’attenzione verso i dati storici e materiali – nota ancora Pye – è comunque ben presente anche in studi che si attengono a strumenti critici meno marcati da criteri di scuola. Per esempio, come propongono Margreta de Grazia, Maureen Quilligan e Peter Stallybrass nell’Introduzione a *Subject and Object in Renaissance Culture*, formazione del soggetto e materialità sarebbero in mutua relazione creativa, secondo classiche dinamiche hegeliane (1996, 4). Nei saggi che compongono il volume curato dai tre studiosi l’attenzione verso l’oggetto e verso la materialità rischia però di ritrovarsi,

¹ Per uno sguardo d’insieme controcorrente vedi Burke 1997.

² La responsabilità delle sintesi operate qui e in seguito rimane mia.

³ Sul versante del materialismo culturale applicato allo studio della soggettività *early modern* gli studi più importanti presi in esame da Pye sono i seguenti: Wayne, ed. 1991; Charnes 1993; Kamps, ed. 1995.

secondo Pye, distaccata dall'analisi dei concreti rapporti di produzione di cui si osservano le sovrastrutture culturali, finendo per basarsi su dati empirici e descrittivi.

Le evidenti riserve di Pye verso le letture 'materialistiche' della soggettività rinascimentale nel loro complesso, si estendono anche alla mera possibilità di fare del soggetto un elemento di indagine *indipendente* dall'insieme delle nozioni di interiorità ad esso collegate. In accordo con le tesi, ad esempio, di Elizabeth Hanson in *Discovering the Subject in Renaissance England* (1998), il concetto di interiorità non sarebbe indagabile come tale, ma soltanto come parte di un processo tendente a separare l'individuo singolo da una comunità sociale vissuta come coercitiva. Secondo Hanson, il *self* individuale che si costituisce e si autoriconosce nel momento in cui si isola dalla società a cui appartiene, o che viene da questa isolato, rischia inoltre di essere del tutto opaco a una interrogazione *a posteriori*. L'interiorità si svelerebbe infatti soltanto nel momento in cui essa viene cercata, indagata e nominata, risultando per questo non un elemento esistente *per se*, ma invece un'entità che viene postulata (e dunque *pre-costituita*) dall'atto stesso di interpretarla. Il soggetto sarebbe dunque una chiave ermeneutica che dischiude una scena nella quale non può fare altro che ritrovare se stesso. Non è l'interiorità ad emergere durante il Rinascimento, ma soltanto la consapevolezza che il mondo interiore può essere utilizzato contro l'ambiente sociale che lo contiene e costringe in sé (15-16).

Pye si sofferma brevemente anche sulle tesi di Jean Howard (1986), secondo la quale occorre espandere e non contrarre il ricorso ai testi dell'epoca, tutti i testi e non solo quelli letterari. Si dovrebbero analizzare tra gli altri, per esempio, trattati medici, *pamphlet*, resoconti di drammi e *masque*, per poi metterli in rapporto intertestuale l'uno con l'altro e discernere ciò che è significativo nelle relazioni tra i testi rispetto a un certo problema – per esempio, la rappresentazione della donna. I singoli testi sarebbero infatti opachi se visti da soli, porosi e comunicanti se visti in quanto elementi di un insieme. Il tema o problema considerato apparirà sotto molteplici aspetti, che andranno però infine a formare un quadro omogeneo (Howard 1986, 18, 25).

A questo tipo di argomentazioni Pye ribatte che 'multiplicity is not difference', non basta cioè una sorta di accumulazione documentale per capire cosa è nuovo e perché sia importante; d'altra parte riconosce però come corretto situare l'origine del concetto *society* nella prima età moderna (Pye 2000, 7). Lo studioso conclude la sua rassegna affermando l'importanza degli approcci psicoanalitici per l'analisi dei

problemi citati e dichiarandosi infine d'accordo con Stephen Greenblatt sul fatto che la nostra attuale soggettività sia 'ultimately a *product of the Renaissance*' (12).⁴

Le indagini sul concetto di *self-fashioning*, introdotto proprio da Greenblatt nel suo notissimo saggio del 1980, si sono di recente arricchite di un ulteriore approccio analitico.⁵ Ute Berns e gli autori dei saggi da lei raccolti e curati in *Solo Performances* (2010), propongono di riconsiderare con speciale cura la natura performativa (*performative*) del processo di 'costruzione del Sé'. Il titolo stesso del volume allude, in primo luogo, alla recitazione in solitario del soliloquio scenico; analogamente, *performance* e *performative* si riferiscono alle qualità *teatrali* che, in relazione alla prima età moderna, sarebbero implicite, secondo Berns, nel concetto stesso di *self-fashioning*. A conferma della teatralità implicita dei processi inerenti alla 'costruzione del Sé' la studiosa cita, nell' 'Introduzione' della raccolta (2010), la proliferazione di lavori che privilegiano il genere drammatico come principale terreno d'indagine su tali processi e la crescente e diffusa attenzione critica verso la natura *performativa* di qualunque attività pubblica o privata che comporti la 'messa in scena', per così dire, di un atteggiamento o di un comportamento individuale.

Come precisa la stessa Berns, il termine *performative* è utilizzato nella raccolta di saggi nella sua accezione più ampia, tanto da differire sostanzialmente da quello inizialmente introdotto da John Austin in *How to Do Things with Words* (1962). *Performative* non si riferisce, come in Austin, ai soli enunciati verbali, ma a qualunque tipo di *performance*, intesa come manifestazione di un'azione, sia essa reale e fisica o mentale e immaginaria in cui si dispieghi la sua propria 'forza illocutiva' (*illocutionary force*) (16-17).

Per gli autori di *Solo Performances* si tratta allora di riportare esplicitamente in piena luce i tratti performativi, nel senso appena indicato, inerenti alla scoperta e alla costruzione del *self*. Tale operazione è ritenuta necessaria per superare le strette ideologiche e le limitazioni derivate sia da approcci variamente neo-storicistici e anti-ideologici, sia da approcci ancorati a griglie interpretative provenienti da studi improntati alla analisi del discorso (*discours*) di derivazione foucaultiana. Secondo Berns, sia gli approcci neo-storicistici, sia

⁴ Si veda, di Greenblatt, 'Psychoanalysis and Renaissance Culture' (1986, 216).

⁵ Ritornerei sulle tesi di Greenblatt in materia di 'costruzione del *self*' nel prossimo capitolo.

quelli derivati dalle elaborazioni dei concetti di *archives* e di *énoncé* di Foucault sono da ritenere ormai affini, in quanto i primi sarebbero gradualmente scivolati nell'ambito dei secondi. Si è ormai arrivati al punto in cui – sostiene Berns – la pratica analitica, e non solo in relazione agli studi sul *self*, corre il rischio di muoversi nell'ambito di un tipo di 'discourse analysis' onnicomprensivo – che tutto abbraccia e tutto mette in relazione – al costo però di riportare ogni discussione su piani astratti e teorici (11-13).⁶ Per quanto riguarda le ripercussioni di questo processo sulla nozione di *self-fashioning* nella prima età moderna, il risultato, per Berns, è stato quello di arrivare a una concezione del *self* in cui questo è descritto come un elemento *passivo* e *incorporeo*, laddove il concetto di *self* non dovrebbe invece mai prescindere dai suoi legami con il corpo e con le sue dinamiche *attive*; ciò sarebbe tanto più vero in un'epoca in cui l'espressione 'teatro del mondo' metaforizzava comunemente l'insieme dei comportamenti individuali e collettivi, all'interno e al di fuori delle scene teatrali.⁷ Si tratterebbe invece ora di reintrodurre nei metodi di indagine analitica – a partire da quelli di derivazione neo-storicista e foucaultiana – l'attenzione, imprescindibile, alla dimensione performativa del *self*. Quest'ultimo si forma infatti non solo nel contesto di una serie di nozioni interrelate, ma anche nella concreta, *corporea*, messa in atto di azioni individuali, pubbliche e private. Gli aspetti teorici che occorre considerare nella determinazione del *self*, in altre parole, dovrebbero tenere in debito

⁶ Berns chiarisce (note 9 e 10) che la 'discourse analysis' a cui si riferisce, stigmatizzandola, è quella di derivazione foucaultiana, così come diffusa nelle edizioni inglesi dei testi del filosofo francese; di Foucault, in particolare, si citano le traduzioni di *Surveiller et punir* (1975, trans. Sheridan 1991) e di *L'Archéologie du Savoir* (1969, trans. Sheridan Smith 2002). Berns osserva inoltre che lo stesso Greenblatt avrebbe riconosciuto 'New Historicism's gradual displacement of "ideology critique" with "discourse analysis" ' nella pratica neo-storicista della storia letteraria (13). Berns in realtà non cita con precisione le parole dei curatori (i quali sono due, non solo Greenblatt) nell' 'Introduzione' al volume citato, in cui essi, nel passo riportato, parlano di una graduale 'sostituzione' (*replacement*) della critica dell'ideologia con 'discourse analysis' come una fra quattro specifiche trasformazioni che il neo-storicismo avrebbe contribuito a produrre: '... we designated four specific transformations that [New Historicism] has helped to bring about: ... 4. the gradual replacement of "ideology critique" with "discourse analysis" ' (Gallagher and Greenblatt 2000, 17).

⁷ 'Irrespective of how discourse is theorised ... literary and cultural analyses are prone to turning "discourse" into a disembodied and potentially totalising entity' (Berns 2010, 13).

conto la sua natura intrinseca di agente dinamico, espressa da azioni fattuali, concrete e attive, che fanno di esso un soggetto in grado di operare su se stesso e sul mondo, e non invece un'astrazione inerte, reificata dai discorsi che tentano di circoscriverlo.⁸

A partire dal titolo stesso del volume, il progetto messo in campo dagli autori sottolinea il postulato che il *self* si costituisca grazie ad una costellazione di *solo performances* di chiara natura teatrale. Con ciò si intende precisare che la formazione del *self* non avverrebbe 'in solitario' secondo processi privati, ma nel contesto di interazioni pubbliche: sempre davanti, per così dire, a testimoni che sono parte della situazione comunicativa. Perfino nei casi in cui il soggetto pare agire in isolamento – in particolare, ad esempio, durante *aside* e soliloqui drammatici – ma anche durante l'attività della scrittura e della lettura – ha luogo sempre un'interazione con l'altro, interazione che contiene in sé forza bastanta a generare e sostenere la costruzione di un *self* che si auto-struttura senza aver più bisogno di sostegni esterni. Un *inner self* privato può così forse cominciare a raccontare una storia diversa da quelle dei *social selves* dei quali pur sempre è parte.⁹ Tra i singoli contributi del volume nessuno riguarda i *Sonetti* di Shakespeare;¹⁰

⁸ 'It is the aim of this volume to counter the tendency to reify the concept of discourse and to conceptualise the self as passive by connecting more closely the notion of discourse on the one hand, and the notion of agency on the other, through the concept of "solo performance", thus reinvigorating the study of an active and embodied Early Modern self' (Berns 2010, 13-14).

⁹ 'The notion of "solo performance" can be applied to eminently public forms of self-fashioning as well as to self-modelling in much more private context ... Of course, our emphasis on solo performances does not seek to deny this fundamental interactional dimension of performances; solo performances, too, will, indeed, be considered as interactions. The focus on "solo" is meant, rather, to foreground performances and performative acts which display a certain self-generating and self-sustaining power without requiring prompting from outside. This self-initiating, self-structuring power and, often, self-referential dimension of solo performances is here singled out as a field of agency worthy of analysis alongside their interactional or social dimensions. Self-directedness and directedness towards another are both considered as relevant solo dimensions of the solo performance' (Berns 2010, 18-19).

¹⁰ Segnalo tra i diversi saggi quello di Ina Schabert (2010), 'The Theatre in the Head. Performances of the Self for the Self and by the Self'. Il suo interesse principale è l'analisi di *CCXI Sociable Letters* di Margaret Cavendish (1664), ma offre inizialmente una breve rassegna sugli studi che riguardano le origini filosofiche del *self* da parte di alcuni storici delle idee – Timothy Reiss, Michael Schoenfeld, Jerrold Seigel, Charles Taylor – i cui argomenti saranno qui ripresi più avanti.

noteremo tuttavia più avanti come l'io lirico che, nella raccolta, orchestra la sua voce e tutte le altre, possa in effetti comporre una sorta di *solo performance*, in un senso vicino a quelli previsti nel volume curato da Berns su cui ci siamo soffermati.

3. *Self-Fashioning*

Ripercorreremo ora brevemente i tratti salienti del punto di vista di Stephen Greenblatt in merito alla nascita del *self* moderno, assieme agli approcci di alcuni altri studiosi che ne sono stati direttamente o indirettamente influenzati. In uno studio del 2007, Terry Sherwood, per esempio, sottolineava l'assenza di una esplicita definizione del concetto di *self* nella prima età moderna, e rimarcava quindi i problemi che ancora permanevano nel tentare di trovarne una che fosse davvero soddisfacente. A suo giudizio, l'interdipendenza tra le varie dimensioni interne dell'esperienza e quelle esterne, interdipendenza che viene ora generalmente considerata inerente all'idea di *self*, giocava infatti a sfavore di una sua definizione *unitaria* applicabile alla prima età moderna. Sherwood lamentava inoltre l'assenza del concetto di 'persona' (*person*) dal dibattito corrente sull'argomento, dopo aver rilevato invece, nella letteratura *early modern*, l'estrema diffusione dello stesso termine *person* in contesti in cui ora si userebbe il termine *self*. Secondo Sherwood, sia l'enfasi di Catherine Belsey e Jonathan Dollimore sul *soggetto*, sia quella di Stephen Greenblatt sul *self* non coglierebbero dunque nel segno (Sherwood 2007, 3-4, 43, 55).¹

Greenblatt, tuttavia, resta lo studioso da tutti riconosciuto come il più acuto tra coloro che abbiano affrontato il tema dell'emergenza, della formazione e dell'educazione di un nuovo soggetto nel corso del Rinascimento inglese. In *Renaissance Self-Fashioning* (1980), lo studio a cui in prima istanza occorre riferirsi, Greenblatt annuncia in apertura l'oggetto dell'analisi, e nello stesso tempo anticipa di fatto il punto d'arrivo del percorso critico a cui poi giungerà:

My subject is *self-fashioning* from More to Shakespeare; my starting point is quite simply that in sixteenth century England there were both *selves* and a sense that they could be fashioned. (1)

¹ Per quanto riguarda Belsey e Dollimore i riferimenti sono a Belsey 1985 e a Dollimore 2004. Di Dollimore si veda anche 'Desire is death' (1996, 369-386).

Greenblatt postula sia l'esistenza di qualcosa chiamata *self* nel periodo che va da More a Shakespeare, sia il fatto che tale *self* potesse essere formato (*fashioned*); questi due postulati sono quindi messi in relazione con il 'più generale potere di controllo dell'identità' e, in tale ambito, con il potere di imporre una forma (*shape*) su se stessi:

The power to impose a shape upon oneself is an aspect of the more general power to control identity – that of others at least as often as one's own. (1)

Greenblatt esemplifica il suo discorso a partire dalla rilevanza culturale di sei figure principali – Shakespeare, More, Tyndale, Wyatt, Spenser e Marlowe – le quali tutte presenterebbero, attraverso le loro opere, modalità diverse di costruzione del *self*.

Lo studio di Greenblatt, nondimeno, pur affascinante e ricchissimo di suggestioni e di dati storico-letterari, sembra eludere, paradossalmente, ogni possibile definizione proprio del concetto di *self*. Elusione che si caratterizza precisamente per mancanza di *storicità*: mai si chiarisce veramente quali significati di *self* il lettore dovrebbe associare al lemma, se quelli riferibili alla prima età moderna o quelli invece ai quali il lettore di oggi è portato a pensare in modo 'automatico'. Laddove il periodo di riferimento è infatti indubbiamente chiaro, la specifica valenza storicotematica dell'oggetto chiamato *self* è lasciata ad osservazioni di natura implicita e dunque, in quanto tali, di non adeguata forza documentale. La mancata esplicitazione concettuale del principale oggetto di indagine, nonché il lacunoso rendiconto della sua evoluzione nel tempo, finiscono inevitabilmente per indebolire non solo l'argomentazione nel suo complesso, ma anche, soprattutto, la metodologia dell'indagine stessa.

D'altra parte è anche vero che il dichiarato motivo conduttore dell'analisi di Greenblatt è il rapporto tra individualità e autorità. Si tratta delle relazioni tra la *persona* (la funzione pubblica) di coloro che esercitano istituzionalmente il potere e i soggetti – intesi come un insieme di individui in ambiente pubblico – che quel potere subiscono e dal quale vengono *interiormente* forgiati. I modelli di autorità presi in esame sono però tutti di natura istituzionale. Il *self* così indagato, in altri termini, è di tipo *sociale*; si riferisce cioè ad una maschera *pubblica*, la quale poco rivela sul processo di formazione della personalità privata e interiore dei soggetti.

Greenblatt ritorna sull'argomento in 'Psycoanalysis and Renaissance Culture', articolo che costituisce il settimo capitolo di *Learning to Curse*, nel quale discute la necessità di storicizzare la possibile applicazione delle teorie psicoanalitiche alle indagini sul *self* (1990, 131-145). Egli pone in relazione *causale* le teorie di Hobbes e di Freud, nel senso che la

psicoanalisi si approprierebbe, *a posteriori*, del pensiero hobbesiano in materia di *self*. La dottrina di Hobbes, in tal modo, non funge da *oggetto* sul quale esercitare l'interpretazione psicoanalitica, ma fornisce invece gli *strumenti* interpretativi sui quali l'analisi si fonda.

Ciò varrebbe, in proiezione, per il rapporto nel suo complesso tra la psicoanalisi e la cultura del rinascimento inglese. Greenblatt si domanda, in sostanza, come si debba recepire l'insegnamento freudiano secondo il quale al di sotto della *maschera* che riveste la *persona* esiste qualcosa definibile come *realself*. Si chiede poi se invece sotto la medesima *maschera* non ci siano altro che *caos*, desiderio senza forma e pensieri incontrollati – come, secondo la sua lettura, crede invece Hobbes. La conclusione a cui pare giungere Greenblatt è che sia Freud a cogliere nel segno, ma soltanto perché questi fa sue le ragioni di Hobbes, incorporandole nel sapere psicoanalitico. Ed è proprio tale incorporazione che renderebbe possibile l'applicazione della psicoanalisi alla cultura rinascimentale, in quanto ne 'redime' un uso strumentale eventualmente anacronistico:

I do not propose that we abandon the attempts at psychologically deep readings of Renaissance texts; rather, in the company of literary criticism and history, psychoanalysis can redeem its belatedness only when it historicizes its own procedures. (142)

In merito al *self* hobbesiano, Greenblatt rimarca la distinzione operata dal filosofo inglese tra due tipi di *personae*; da una parte una *Naturall Person*, le cui parole o azioni sono considerate come sue proprie, dall'altra una *Feigned or Artificiall person* le cui parole o azioni rappresentano quelle di altri (142). Ecco il passo, nel testo di Hobbes (1651), a cui Greenblatt fa riferimento:²

A PERSON, is he, whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of an other man, or of any other thing to whom they are attributed, whether Truly or by Fiction. When they are considered as his owne, then is he called a *Naturall Person*: and when they are considered as representing the words and actions of an other, then is he a *Feigned or Artificiall person*. (1.16.80)

Il paradosso sul quale Greenblatt punta l'attenzione è che a garantire la *naturalità* della 'persona naturale', padrona di se stessa, è la 'persona artificiale' per eccellenza: l'*autorità*.

² Corsivi e maiuscole come nel testo di Hobbes.

Hobbes, nel *Leviathan*, distingue in effetti tra persona individuale, cioè *naturale*, che è padrona dei suoi atti e delle sue parole (la persona in carne ed ossa) e persona *artificiale*, vale a dire *giuridica*, che agisce in rappresentanza di altri (persona artificiale è per esempio lo Stato, o un funzionario che lo rappresenti). È importante notare che in Hobbes sia la persona artificiale sia quella naturale costituiscono la propria identità attraverso l'uso di una maschera attoriale *pubblica*: in ogni momento, la persona artificiale; ogni qualvolta riveste un ruolo sociale, quella naturale (per esempio un avvocato, un amministratore vicario, o un attore teatrale):

So that a *Person*, is the same that an *Actor* is, both on the Stage and in common Conversation; and to *Personate*, is to *Act*, or *Represent* himselfe, or an other; and he that acteth another, is said to beare his *Person*, or act in his name; ... and is called in diverse occasions, diversly; as *Representer*, or *Representative*, a *Lieutenant*, a *Vicar*, an *Attorney*, a *Deputy*, a *Procurator*, an *Actor*, and the like. (80-81)

Greenblatt, da una parte, riconosce la natura pubblica della *persona* hobbesiana, dall'altra, ciò nonostante, deduce dal filosofo inglese un concetto *generale* di persona pertinente alla società inglese nella prima età moderna, in base al quale essa – e con essa il *self* – si può definire come 'A theatrical mask secured by authority'.³ Per quanto riguarda l'*identità*, conclude Greenblatt, questa era dunque possibile soltanto sotto forma di maschera volutamente costruita ed indossata.⁴ Come abbiamo però visto, nel passo discusso Hobbes esplora la dimensione *sociale* dell'*identità*, non quella *privata*. Greenblatt, in accordo con le premesse avanzate, conclude che 'Hobbes seems far closer than Freud to the world of Shakespeare' (143); molto resta opaco, nondimeno, su ciò che costituiva la dimensione privata e individuale del singolo *self*, e sul fatto stesso che si possa parlare di 'pubblico' e 'privato' per la prima età moderna secondo un'accezione contemporanea.

In estrema sintesi, si può forse dire che Greenblatt concepisce l'ambito di formazione dell'*interiorità* in un territorio psichico dislocato, parzialmente, *all'esterno* dell'individuo e determinato quindi, in grande misura, da forze sociali in grado di esercitare pressioni persuasive o coercitive, le quali saranno a loro volta interiorizzate e trasformate in scelte soggettive. Altri studiosi, recentemente, sono approdati, per vie diverse, a conclusioni affini, soprattutto mettendo in evidenza gli aspetti sociali e interpersonali dell'*interiorità*. John Martin, per

³ 'Una maschera teatrale garantita dall'autorità' (Greenblatt 1990, 143).

⁴ 'Identity is only possible as a mask, something constructed and assumed' (Greenblatt 1990, 143).

esempio, sostiene che nel Rinascimento diversi modelli di interiorità operavano contemporaneamente, e che sia dunque erroneo ritenere che vi fossero soltanto due modelli antagonisti di *self*, uno interno e uno esterno, in lotta tra loro per la prevalenza reciproca. Lo studioso ritiene piuttosto che il *self*, in primo luogo, non fosse una *cosa* ma una *relazione*, e che questa derivasse appunto dal rapporto dinamico tra ciò che era percepito come esperienza interiore (pensieri e affetti) e il mondo esterno (società, cultura, potere politico), non diversamente da quanto, a suo avviso, ancora oggi accade. Martin prende le distanze sia da Burckhardt, sia da Greenblatt; in polemica, vale a dire, sia con coloro che pensano che l'individuo moderno – concepito come un essere autonomo e libero di scegliere e decidere – sia un prodotto del Rinascimento, sia con coloro che pensano invece che il *self* sia un costrutto fittizio, instabile e frammentato, un complesso di maschere superficiali privo di reale consistenza interiore. I due approcci, l'uno umanistico-romantico, l'altro postmoderno, apparentemente contrapposti, sarebbero in realtà accomunati dal fatto di concepire il *self* come un *oggetto*, cioè come qualcosa che, per gli uni e per gli altri, è possibile identificare, delimitare e forgiare. Il *self* – l'identità individuale – sarebbe invece descrivibile soltanto come un campo di negoziazioni continue tra una serie di forze, interne ed esterne, interrelate e interdipendenti (2004, 1-7, 14-16, 126-131).⁵

Più drasticamente, Nancy Selleck (2008) ritiene che l'identità personale (*selfhood*) di cui gli autori rinascimentali discorrono e scrivono sia quella dell'*altro*, non quella del soggetto in proprio. La lingua del Rinascimento comporrebbe infatti diversi tipi di *self*, i quali sarebbero tutti situati *fuori* dal soggetto di cui si cerca di tratteggiare l'identità. Secondo la studiosa il *self* nella prima età moderna si costituisce attraverso l'osservazione e il giudizio dell'*altro* (*the other*); l'identità o la coscienza di sé che i commentatori moderni attribuiscono al soggetto come propria sarebbe in realtà sempre il prodotto di un punto di vista *altro*:

Moving beyond a Self/Other dichotomy means conceptualizing others with the same ontological status as the self – others with whom the self can be interchanged, who can penetrate and alter the self, whose perspectives can shape and constitute the self. (3)

L'analisi di Selleck si basa sull'osservazione che la lingua inglese del sedicesimo secolo insisteva sulla dimensione fisica, interpersonale e

⁵ Il riferimento di Martin a Jacob Burckhardt riguarda soprattutto *Die Kultur der Renaissance in Italien*, pubblicato nel 1860.

sociale della persona; soltanto nel secolo successivo il lessico relativo all'individualità avrebbe denotato invece una soggettività astratta, soggettiva e autonoma, discendente in linea diretta dalle formulazioni di John Locke al riguardo.⁶ A definire il *self* rinascimentale non è insomma – o non soltanto – ciò che il soggetto pensava o sentiva, ma ciò che in esso *altri* osservavano e riconoscevano come altro da sé. Il *self* si formava attraverso il rapporto interpersonale tra diverse identità individuali, ciascuna delle quali si presenta alle altre, in primo luogo, come *oggetto*. La soggettività *early modern*, secondo Selleck, è dunque da intendere come una rappresentazione di sé oggettivata, di cui era possibile avere coscienza grazie allo sguardo, ai pensieri e alle parole di altri simili Sé. Soprattutto, il *self* in questione non è concepibile come 'intimo possesso' di una entità astratta e reificata, ma come una costruzione mobile, segnata dall'esistenza concreta, fisica e sociale della persona:

Self for a Renaissance speaker is not only what is felt but what is observed and recognized. The 'other self' is thus not merely a trope of intersubjectivity; it is interpersonal in the Renaissance sense of 'person', as it joins not only two subjects, but two objects. (36)

I drammi e i sonetti di Shakespeare, sostiene Selleck, mostrano compiutamente il tipo di *self* da lei descritto, un *self* che non si ripiega all'interno dell'individuo isolato e non elide la presenza del prossimo, ma che invece esiste grazie al giudizio, al sentire e all'interlocuzione dell'*altro*.⁷ Rimane piuttosto oscuro, tuttavia, capire in che modo, nel giro di pochi decenni, tale tipo di *self* 'interpersonale' sia potuto diventare la *conscious thinking thing* individuale e circoscritta immaginata da Locke.⁸

⁶ In *Essay Concerning Human Understanding*, Locke così definisce il *self*: 'Self is that conscious thinking thing ... which is sensible, or conscious of pleasure and pain, capable of happiness or misery, and so is concerned for *itself*, as far as that consciousness extends' (1689, 2.27.17). Selleck commenta in questo modo la definizione appena citata: 'Locke's 1689 coinage gives a "self" the properties that dominate modern usage: his "conscious thinking thing" is at once abstract and radically subjective – a function purely of "consciousness", and that consciousness purely its own' (2008, 21).

⁷ A sostegno delle sue tesi – in epigrafe all'"Introduzione" del suo studio e poi oltre a più riprese – Selleck cita le parole che Cressida rivolge a Troilus alla fine del loro incontro, combinato da Pandarus presso di lui: 'I haue a kinde of selfe recides with you' (*Troilus and Cressida*, Sc. 8, 128). L'edizione utilizzata per i drammi sarà sempre quella curata da Taylor, Jowett, Bourus, and Egan (2017). Nei sonetti ugualmente, lo stesso tipo di *self* 'interpersonale' ed 'oggettivizzato' spiegherebbe sintagmi quali *my next self* o *an other self* (Selleck 2008, 35).

⁸ Cfr. nota 6.

4. *Hamletic Inwardness*

Un altro importante contributo alla discussione sulle forme della soggettività nella prima età moderna in relazione al teatro shakespeariano è quello di Katharine Eisaman Maus, nel suo *Inwardness and Theatre in the English Renaissance* (1995). La studiosa si propone di esplorare ‘the afflictions and satisfactions that attend upon the difference between an unexpressed interior and a theatrical exterior’ (2).

Il punto di partenza della sua analisi scaturisce da una scena di *Hamlet*, la seconda del primo atto, in cui Gertrude esorta il principe suo figlio ad abbandonare il ‘colore notturno’ e l’esibizione del lutto per il padre morto.¹ Per tutta risposta Hamlet elenca una serie di manifestazioni esteriori del lutto, riferite in particolare agli abiti che indossa e all’atteggiamento da lui stesso tenuto in pubblico; tutti segni i quali, in lui come in qualunque altro personaggio in una situazione analoga, potrebbero in effetti ammontare a nient’altro che all’espressione di una sofferenza offerta come spettacolo (‘chapes of griefe’), e alla *recita* del dolore del lutto (‘actions that a man might play’). Hamlet aggiunge però di possedere qualcosa che, *internamente*, oltrepassa l’esteriorità esibita: ‘But I haue that within which passes showe’.²

Secondo Maus, stando alle parole di Hamlet, l’esistenza di una coscienza interiore privata, inaccessibile agli altri, si situa in uno spazio intimo i cui contorni e la cui sostanza sono diversi da quelli mostrati

¹ ‘Good *Hamlet*, cast thy nighted colour off / And let thine eye looke like a friend on *Denmarke*, / Doe not for euer with thy vailed lids / Seeke for thy noble Father in the dust, / Thou know’st tis common all that liues must die, / Passing through nature to eternitie’ (*Hamlet*, Sc. 2, 68-73). Corsivi nel testo.

² ‘Seemes, Maddam, nay, it is, I know not seemes, / Tis not alone my incky cloake coold mother, / Nor customary suites of solembe blacke / Nor windie suspiration of forst breath / No, nor the fruitfull riuier in the eye, / Nor the deicted hauiour of the visage / Together with all formes, moods, chapes of griefe / That can [denote] me trully, these indeede seeme, / For they are actions that a man might play / But I haue that within which passes showe / These but the trappings and the suites of woe’ (*Hamlet*, Sc. 2, 76-86).

al mondo. La diversità in questione – si noti – non riguarda tanto la materia o la natura della cosa celata (il dolore della perdita), ma la sua *autenticità*: all'esterno l'*apparenza*, all'interno la *verità*. Su questa antinomia concettuale occorrerà ritornare più avanti.

Maus procede quindi contestando quei critici che, per un verso o per un altro, *negano* l'esistenza nel Rinascimento di una dimensione personale interiore ('a conception of personal inwardness'), sentita come tale (2). Così farebbero, per esempio, Francis Barker, il quale sostiene, in effetti, che l'interiorità di Hamlet è una manifestazione prematura e anacronistica della soggettività borghese (1984, 31), e Catherine Belsey, la quale ritiene che la 'imaginary interiority' di cui molti vanno alla ricerca nei drammi rinascimentali sia in realtà una 'imposition of the modern reader rather than a feature of the Renaissance text' (1985, 48). Maus contesta infine anche gli studiosi i quali, pur riconoscendo l'esistenza di una retorica dell'interiorità (*inwardness*) nel Rinascimento, la attribuiscono unicamente a fattori di ordine politico e sociale:

Another group of critics, including Jonathan Goldberg, Patricia Fumerton, Kay Stockholder, Ann Jones, and Peter Stallybrass, acknowledge that the rhetoric of inwardness is highly developed in the English Renaissance, but maintain that these terms inevitably refer to outward, public, political factors. (2)³

La studiosa osserva invece che, da un lato, la distinzione tra interiorità ed esteriorità era uno stratagemma retorico comunemente impiegato nel Rinascimento – dunque anche da Shakespeare – per distinguere tra *inward disposition* e *outward appearance*; dall'altro ritiene che all'interno di tale distinzione un rilievo particolare era riconosciuto a tutto ciò che rientrava nel campo dell'interiorità (Maus 1995, 4, 13). A suo giudizio, pensieri e affetti personali erano concepiti come proprietà di una

³ Le tesi di tutti coloro – Belsey *in primis* – che spiegano la differenza tra la soggettività propria della prima età moderna e quella di periodi successivi sulla base della frammentarietà e incoerenza della prima, sorvolano sul fatto che la nozione di una soggettività indivisa, coerente e inalienabile è in realtà estranea anche ai concetti di *self* moderni, novecenteschi in particolare; così suggerisce Christopher Tilmouth in 'Passion and Intersubjectivity in Early Modern Literature' (2013, 13-32). Tilmouth attribuisce la responsabilità della ingannevole contrapposizione tra i concetti di *self* moderni e quelli *early modern* alla proiezione sulla prima età moderna di un concetto di *self* totalmente individualistico, tipico del liberalismo moderno.

interiorità nascosta non accessibile di norma a sguardi esterni.⁴ Secondo Maus, *non è dunque lecito ritenere che il Rinascimento abbia inventato qualcosa che prima non c'era o che non fosse possibile esprimere*. Sarebbe invece vero, e chiaramente osservabile, che il divario tra l'ordine interno di pensieri e affetti (*inward disposition*) e l'apparenza esteriore (*outward appearance*), venisse ad assumere un'importanza vitale per ampie classi di persone di diversi orientamenti ideologici e religiosi (Maus 1995, 13). Altrettanto osservabile è per lei il fatto che la percezione stessa di tale divario venne favorita dalle vicende che portarono l'Inghilterra a cambiare religione quattro volte tra il 1534, l'anno dello scisma anglicano, e il 1558, l'anno in cui Elisabetta ascese al trono (Maus 1995, 17). I protestanti, in quanto fazione vincente, si descrivevano tipicamente, durante tale periodo, come coloro che restavano fedeli a verità interiori (*internal truths*), mentre i cattolici venivano costantemente accusati di perseguire verità di comodo (*outward shows*). Naturalmente si trattava di accuse rovesciabili; nello scontro religioso e politico acceso dallo scisma ciascuna fazione tendeva a ritenere le pratiche proprie come sincere, frutto di verità interiori, e quelle altrui come evidenti falsificazioni (15). D'altra parte, la consapevolezza di serbare uno spazio interiore *segreto* nel quale accogliere pensieri e sentimenti inespressi non richiedeva l'adesione ad una teologia o confessione particolare (16). Così, sempre secondo Maus, mentre Calvino si esprimeva, molto chiaramente, contro la pratica del nicodemismo,⁵ i cattolici si rifugiavano nella pratica della *equivocation*;⁶ altresì, la setta radicale nota come *Family of Love*, distingueva nettamente tra comportamento pubblico e inclinazioni intime (*secrets of the heart*). La pratica del nicodemismo o della *equivocation* poteva offrire appropriata giustificazione a credenti di fede diversa, qualora fossero obbligati a sottomettersi in apparenza ai

⁴ '[A] person's thoughts and passions, imagined as properties of the hidden interior, are not immediately accessible to other people' (Maus 1995, 5).

⁵ Per sostenere la sua tesi Maus (1995, 18) cita, in maniera imprecisa, un brano dal testo *Whether christian faith may be kepte secret in the heart*, la cui attribuzione a Calvino tuttavia non è certa. Il passo in questione recita: "Two men in one, god loveth not. If the inward man know the truth, whi doth the outward man confesse a falsehood? ... If the hearte thinke not as the tonge speaketh, or elce the tonge speke otherwise then the heart thinketh, bothe be abhominable beefore god" (Calvin 1553, A3^v- A4^r).

⁶ Maus descrive la pratica della *equivocation*, che comunque precede lo scisma, come 'a notorious Catholic technique of giving riddling, evasive, or even downright misleading answers to queries posed by investigating authorities' (1995, 20).

comportamenti imposti dalle autorità, mentre restavano interiormente fedeli alla loro *vera* fede (Maus 1995, 22).⁷ Da questo punto di vista l'appartenenza alla chiesa anglicana o l'adesione a una delle confessioni di orientamento protestante radicale, o calvinista, non mutava la possibilità di stabilire una distanza più o meno ampia tra la propria sfera privata di credenze e comportamenti e quella pubblica.

Maus non crede all'assunto che le forme di soggettività rintracciabili nella prima età moderna fossero meno capaci delle attuali di sondare l'interiorità, nonostante si trattasse di un insieme eterogeneo di ipotesi, intuizioni e pratiche mentali le quali non sempre si implicavano logicamente a vicenda (27). L'indubbia mancanza di rigore e di elaborazione, sul piano filosofico, delle nozioni rinascimentali sulla verità interiore, non erano infatti di ostacolo alla grandissima influenza che esse erano in grado di esercitare (28). Occorre inoltre considerare, sostiene ancora Maus, che il nostro concetto di soggettività, comunemente riferito ad un insieme di nozioni uniformi, stabili e logicamente coerenti, è in realtà un costrutto formato da concetti eterogenei ed elaborato *a posteriori*; tali nozioni spesso sono apparse in momenti culturali diversi, e non sono necessariamente tra loro collegate (29). Per quanto riguarda la soggettività *early modern*, l'esistenza di un'elaborata retorica intorno alla *verità interiore* non implicava, per esempio, che tale retorica dovesse anche costituire la base rivendicativa di diritti politici; inoltre, il fatto di credere che legami familiari e sessuali avessero natura privata non si accompagnava necessariamente a idee di autonomia o di libertà individuali, o al pensare il *self* come una dimensione interiore a cui il soggetto potesse riferirsi 'as a form of property'. Sarebbe dunque un errore, conclude Maus, credere di poter discutere di un insieme così variegato come se costituisse un gruppo di concetti omogenei, focalizzato sulle stesse idee di base (29-30).

In sostanza, secondo Maus è lecito affermare che nella prima età moderna già operavano tutte le funzioni psichiche che più tardi, a conclusione di un processo in corso, avrebbero composto il *self* moderno, concepito come un'entità mentale unificata ed autonoma. Come dire che esistevano già funzioni e *modus operandi* di un *self* il quale, allo stesso tempo, non era riconosciuto come 'centro operativo' – come ora diremmo

⁷ Si può aggiungere che, così facendo, mettersero in atto una variante eminentemente religiosa di *dissimulazione onesta*, una pratica di pensiero e di comportamento poi teorizzata e giustificata da Torquato Accetto nel 1641, sia riguardo all'etica individuale, sia in ambito pubblico e politico. Si veda Villari 1987 e 2009.

– delle proprie funzioni. Tale conclusione, per certi versi contraddittoria, non scioglie tutti i dubbi che genera, ma ha il merito di suggerire la direzione per approfondimenti ulteriori.

Un nodo problematico delle argomentazioni di Maus riguarda, per esempio, il fatto di dare per certa l'influenza quasi decisiva esercitata dai mutamenti religiosi sulla percezione individuale del divario tra interiorità ed esteriorità. È possibile, in effetti, che la percezione di un dissidio tra comportamento pubblico e convinzioni personali possa aver dato luogo a pratiche di 'autoesame', affini a quelle che saranno chiamate, molto più tardi, 'autoanalitiche' o 'introspettive'. Sono invece le motivazioni e gli obiettivi di queste pratiche ad apparire piuttosto diversi e scarsamente assimilabili a quelli previsti da tecniche di *self analysis* sviluppatasi in tempi recenti.

Spingono alla cautela, in particolare, le indagini di due studiosi, Louis Martz e Barbara Lewalsky, che si sono occupati del rapporto tra meditazione e poesia, rispettivamente nel campo cattolico e in quello protestante (Martz 1962; Lewalski 1979). I dati che essi forniscono, benché citati a fini diversi ma non alieni dal nostro campo di indagine, chiariscono, indirettamente, che la peculiare natura delle pratiche autoanalitiche guidate da intenti religiosi colloca tali pratiche in posizione laterale – e comunque non determinante – rispetto a quelle mosse da motivazioni d'altro tipo.

Andando con ordine, Martz suggerisce l'esistenza di una *meditative tradition* nella poesia religiosa inglese, che risalirebbe al poeta gesuita Robert Southwell (1561-1595), anziché a John Donne (1572-1631), ritenuto tradizionalmente l'iniziatore del sottogenere poetico in questione (*poetry of meditation*). I metodi attraverso i quali la meditazione veniva perseguita, osserva Martz a più riprese nel suo saggio, implicavano in tutti i casi operazioni volte alla conoscenza di sé (*self-examination*). Grazie ai Gesuiti e all'impatto della Controriforma sulla cristianità, sottolinea Martz, i trattati sulla meditazione apparsi in Europa già solo nel periodo compreso tra la metà del sedicesimo secolo e i primi decenni del diciassettesimo, si contavano sull'ordine delle centinaia.⁸ Così, i metodi di meditazione controriformistici si diffusero

⁸ I trattati più diffusi in Inghilterra provenivano, in traduzione, dai tre paesi cattolici più importanti: dalla Spagna *The Book of Prayer and Meditation* (1554) di Luis de Granada; dall'Italia *The Spiritual Combat* (1589), attribuito a Lorenzo Scupoli; dalla Francia *Introduction to the Devout Life* (1609) di François de Sales (Martz 1962, 5-6). Si ricordi che nel 1534, l'anno in cui lo *Act of Supremacy* di Enrico VIII sancisce il distacco della Chiesa d'Inghilterra

ampiamente per tutta l'Inghilterra e, assieme ad essi, le pratiche di autoesame sulle quali tali metodi si fondavano. Queste pratiche, tuttavia – e giungiamo qui al dato per noi importante – si proponevano di raggiungere obiettivi specifici esattamente illustrati nei trattati, *non* una conoscenza di sé generale ed estesa a tutti gli aspetti che ora si ritengono propri del Sé.

Gli esercizi introspettivi promossi dalle forme di meditazione di ispirazione cattolico-romana miravano infatti espressamente ad indirizzare la volontà – intesa come facoltà dell'anima – verso la bontà e la devozione cristiane, e l'anima tutta verso la contemplazione divina. Molto chiare al proposito, per esempio, le parole di Francesco di Sales:

Meditation powreth out abundance of good motions in our will, or the affective part of our soul: such as are the love of God, and of our neighbour; the desire of Paradise, and eternal glory; zeale of the salvation of souls, imitation of the life of our Lord, compassion, joy, feare of judgement, of hell, of being in the disgrace of God, hatred of sinne, confidence in the goodnesse and mercie of God, shame and confusion for our naughty life past. In these and such like affections, our spirit must burst out, and extend & stretch it selfe as much as is possible. (De Sales 1613, 186-187)⁹

La meditazione, in sostanza, parte dal pentirsi per il male commesso, per poi risalire verso la purezza della mente e degli affetti, in platonica ascesa verso la luce celeste, poi riverberantesi nell'individuo come luce interiore, in senso squisitamente religioso. Significativamente, persino le parole di Joseph Hall, influente vescovo anglicano di simpatie puritane, tratteggiano, in *The Arte of Divine Meditation* (1606), lo stesso itinerario di contrizione e ascesi, alla ricerca di tracce divine nelle diverse facoltà dell'anima individuale:

... our Meditation must proceed in due order, not troubledly, not preposterously: It begins in the understanding, endeth in the affections; It begins in the braine, descends to the heart; Begins on earth, ascends to

da quella romana, Ignazio di Loyola fonda la 'Compagnia di Gesù', poi formalmente riconosciuta come ordine religioso da papa Paolo III nel 1540. Gli 'Esercizi Spirituali' saranno approvati dal medesimo pontefice nel 1548.

⁹ Dello stesso tenore sono le parole di De Sales in *A Treatise of the Love of God*: 'In fine, thoughtes, and studies may be upon any subject, but meditation in our present sense, hath reference onely to those obiectes, whose consideration tend's to make us good and devote. So that meditation is an attentive thought iterated, or voluntarily intertained in the mynd, to excitate the will to holy affections and resolutions' (1630, 325).

Heaven; Not suddenly, but by certaine staires and degrees, till we come to the highest. (84-85)

Il quadro non cambia se, grazie a Barbara Lewalsky, volgiamo lo sguardo per intero verso il mondo protestante inglese. La studiosa rileva la comparsa in Inghilterra, nel sedicesimo e diciassettesimo secolo, di una estetica protestante, di derivazione essenzialmente biblica, la quale avrebbe permesso il fiorire di una poetica meditativa non influenzata da modelli cattolici – come sosteneva Martz – ma piuttosto dalla applicazione di modelli già presenti nelle sacre scritture.¹⁰

Tale tipo di meditazione sarebbe fondata sul bisogno del singolo credente, in special modo quello calvinista, di ricercare dentro di sé i segni del favore o del disfavore divino. Ancora nelle parole di Hall:

... Divine meditation is nothing else but a bending of the minde upon some spirituall object, through divers formes of discourse, untill our thoughts come to an issue; and this must needs be either Extemporall, and occasioned by outward occurrences offered to the mind, or Deliberate, and wrought out of our owne heart; which againe is either in Matter of Knowledge for the finding out of some hidden trueth, and convincing of an heresie by profound traversing of reason, or in Matter of Affection, for the enkindling of our love to God. (1606, 6-8)

Per noi rilevante è il fatto che, così come accade nella meditazione di ispirazione cattolica, l'interrogazione del proprio sé – estemporanea o deliberata che fosse – si trovava ad essere assorbita interamente da stringenti questioni spirituali quali l'instaurazione di un rapporto individuale con Dio, l'esame della propria anima o la ricerca di una speranza di salvezza, mentre non aspirava affatto a una forma di auto-conoscenza valida per se stessa, fuori dai confini meditativi.¹¹

¹⁰ 'My contention is that the new focus on scripture occasioned by the Protestant Reformation promoted in sixteenth and seventeenth century England a specifically biblical poetics, which revived and further developed these ancient assumptions under the impetus of Protestant theology and the new literary and philological interests of the period. I suggest further that this biblical poetics is itself the most important component of an emerging Protestant aesthetics' (Lewalski 1979, 8).

¹¹ 'Two elements especially characterize Protestant meditation, whatever the subject or the formal structure: a focus upon the Bible, the Word, as guiding the interpretation of the subject and providing meditative models; and a particular kind of application to the self, analogous to the "application" so prominent in Protestant sermons of the period' (Lewalski 1979, 148). La

Naturalmente è lecito supporre che tale tipo di meditazione favorisse comunque il sorgere di pratiche di osservazione interiore più ampie. Tuttavia, la prospettiva entro la quale tali pratiche infine convergevano non pare allontanarsi decisamente da quelle indicate dagli esercizi meditativi. Uno dei più importanti teologi della corrente moderata del puritanesimo in seno alla chiesa anglicana, William Perkins, afferma, per esempio, in tono ultimativo, che il credente è tenuto a ricercare i segni e le testimonianze della propria salvezza unicamente dentro di sé, per poi risalire, soltanto dopo essere giunto al cuore della propria anima, verso la volontà di Dio:

And there be two waies of knowing it [how any man may come to know his owne Election]. The one is by ascending vp as it were into heauen, there to search the counsell of God, and afterwarde to come downe to our selues. The second by descending into our owne hearts to goe vp from our selues, as it were by Iacobs ladder, to Gods eternall counsell. The first way is daungerous, and not to be attempted. For the waies of God are vnsearchable and past finding out. The second way alone is to be followed, which teacheth vs by signes and testimonies in our selues, to gather what was the eternal counsel of God concerning our saluation. (1595, 439)

Pericoloso, oltre che inutile e infruttuoso, invece, il percorso inverso e, sembrerebbe, anche ogni percorso *diverso*.

'applicazione' di cui tratta Lewalsky nel passo appena citato, si riferisce al fatto che il sermone era spesso descritto come il frutto della meditazione del predicatore, poi condiviso con la congregazione. Il fedele era invitato ad applicare su se stesso la forma (il metodo meditativo) e l'oggetto (la parola di Dio) del sermone, così che il sermone stesso fungeva in pratica da materia da meditare (152-153).

5. *The Sonnets* e il *Self*

Nel presente capitolo e in quello successivo passeremo in rassegna una serie di saggi critici che riguardano specificamente le relazioni tra i testi shakespeariani e il concetto di *self*, privilegiando gli studi che appuntano l'attenzione primariamente sui *Sonnets*.

Come dato preliminare è opportuno notare come siano ancora numerosi gli studi che, implicitamente, danno per scontata una certa trasparenza semantica dei termini che riguardano, in senso lato, l'anima, la psiche o la mente. Si tratta di una prassi piuttosto imprudente; analizzare il concetto di *self* nella prima età moderna richiede, come abbiamo visto, cautele maggiori, tanto più se condotta attraverso testi poetici, i quali di norma presentano o implicano significati spesso soltanto allusi o espressi in modo ellittico. Alto è il rischio, in assenza di sufficienti precauzioni, di lasciar trasparire la convinzione che, nell'arco di circa cinquecento anni, nulla di sostanziale sia cambiato nell'ambito del processo di costruzione del *Sé* o dell'*Io*, cosa che, a mio avviso, comporta distorsioni concettuali rilevanti.

Più avveduti, seppure talvolta non del tutto convincenti, appaiono invece quegli studi i quali – pur riconoscendo le molteplici modificazioni semantiche che hanno interessato diversi termini che riguardano la vita psichica e mentale – assumono a tacito fondamento teorico il fatto che le esperienze umane in campo psichico, anche attraverso epoche fra loro distanti, sarebbero sempre fondamentalmente le stesse, o almeno equivalenti. La tesi sostenuta implicitamente in questo tipo di approcci si può così esplicitare: dal momento che in modi e tempi diversi si designa in realtà la stessa materia, poco importa se una medesima entità psichica sia chiamata, per esempio, *Self*, *Ego*, *Inner I*, o in altri termini simili.

In tale direzione, per esempio, si muove sostanzialmente Inga-Stina Ewbank in *Self and Shakespeare's Sonnets* (2003). Facendo il punto sullo stato dell'arte in merito al tema enunciato nel titolo, in questo contributo Ewbank contesta una serie di studi colpevoli di dare troppa enfasi, come lei stessa afferma con ironia, in special modo nei confronti

di un articolo di Michael Schoenfeldt, 'the immense differences that exist between early modern languages of interiority and our own' (3-4).¹ Schoenfeldt e altri sarebbero inoltre colpevoli di ridurre la lingua di Shakespeare a un mero repertorio di lemmi da dizionario.²

In realtà, il saggio di Schoenfeldt particolarmente preso di mira da Ewbank non fa altro che analizzare i *Sonnets* tenendo in debita considerazione la dottrina coeva degli umori e i principi della medicina galenica, come poi lo stesso Schoenfeldt di nuovo farà, riprendendo per esteso l'argomento, in *Bodies and Selves in Early Modern England* (1999). In quest'ultimo studio Schoenfeldt, in polemica soprattutto con Greenblatt, sostiene che il Rinascimento inglese abbia immaginato il *self* come un dispositivo di autocontrollo (*self-control*), attraverso il quale il singolo forma la propria individualità e raggiunge uno spazio personale di libertà:

This is a book, then, about control, but not the authoritarian state that so frequently characterizes New Historicist descriptions of Renaissance England; I emphasize rather the self-control that authorizes individuality. It is about how to fortify a self, not a police state. Its focus is a regime of self-discipline which an earlier culture imagined as a necessary step towards any prospect of liberation. I hope to show how in this earlier regime, control could be enabling as well as inhibiting. (11-12)³

I meccanismi di auto-controllo analizzati da Schoenfeldt trovano l'energia necessaria al proprio funzionamento non *a spese* del desiderio, ma grazie alla *regolazione* degli stimoli naturali che accompagnano le attività di ingestione ed escrezione, sia sul piano alimentare, sia sul piano psichico (12, 15). Il *self* rinascimentale, vale a dire, raggiunge uno stato di equilibrio attraverso il controllo del campo pulsionale, in primo luogo sul piano individuale, poi anche attraverso norme di tipo

¹ L'articolo di Schoenfeldt preso in esame da Ewbank è 'The Matter of Inwardness: Shakespeare's *Sonnets*' (1998). A dire il vero Schoenfeldt scrive esattamente: 'In this essay I intend ... to highlight some of the considerable differences and surprising similarities that exist between the early modern language of interiority and our own, and to show some of the interpretive dissonance that has been generated from our inability to apprehend these differences and to clarify these similarities' (305).

² 'What I find particularly disturbing about a reading such as Schoenfeldt's is that Shakespeare's language seems merely to equal vocabulary' (Ewbank 2003, 5).

³ Il terzo capitolo dello studio di Schoenfeldt (1999, 74-95) consiste in una versione ampliata del saggio citato da Ewbank.

sociale; non dunque grazie alla liberazione di pulsioni a vario titolo inconscie o represses (17).⁴

Tornando al punto di vista di Ewbank, la studiosa rileva come, nei *Sonnets* di Shakespeare, il contenuto semantico dei singoli termini non basti a stabilire e interpretare il significato complessivo dei versi e dei sonetti in cui figurano. Uguale attenzione, a tal fine, deve essere accordata anche alle relazioni grammaticali, sintattiche e retoriche che ricorrono tra tutti i lemmi. Occorre inoltre considerare, aggiunge, la struttura delle liriche e il loro complessivo tessuto sonoro; grazie a questo insieme Shakespeare, infatti, 'is forever defying the limits of "available" vocabulary' (2003, 6). Testo e contesto, in altre parole, dovrebbero essere i territori analitici da privilegiare per scoprire ciò che Shakespeare riesce a dire, per esempio sul *self*, a dispetto dei limiti epocali del linguaggio di cui disponeva. Ewbank apprezza infatti in particolar modo l'analisi dei *Sonnets* condotta da Helen Vendler in *The Art of Shakespeare's Sonnets* (1997), in virtù di un tipo di *close-reading* che Ewbank trova in linea con i propri criteri analitici. Ewbank ritiene del tutto inappropriata, al contrario, la lettura dei *Sonnets* operata da Joel Fineman in *Shakespeare's Perjured Eye* (1986), lettura che avrebbe il torto di considerare la teorizzazione lacaniana sulla soggettività omologa alla pratica testuale shakespeariana (2003, 9-10).

Le argomentazioni di Fineman – vedremo presto – si prestano in effetti a numerose obiezioni; ugualmente, nondimeno, le conclusioni a cui giunge Ewbank. La studiosa reindirizza di fatto la sua prospettiva critica verso un'analisi del testo di tipo sostanzialmente *astorico* in base alla quale, come si è già avuto modo di osservare, nulla sarebbe cambiato nella coscienza o nell'auto-coscienza personale degli individui, nel corso di secoli, a parte i termini ai quali è via via possibile ricorrere per descrivere l'una e l'altra.

Servendosi, significativamente, di una delle definizioni di *Self* rubricate nello *Oxford English Dictionary*, Ewbank così sintetizza il proprio punto di vista:

⁴ Su questi argomenti Schoenfeldt contrappone Freud, Bakhtin e il 'primo Foucault' (*Les Mots et les Choses*, 1966; *L'Archéologie du savoir*, 1969; *Surveiller et punir*, 1975), la cui attenzione verterebbe soprattutto sull'opportunità di liberare le pulsioni, al 'secondo Foucault' (*L'usage des plaisirs*, 1984; *Le souci de soi*, 1984), che tenderebbe invece a valorizzare la loro regolazione (Schoenfeldt, 1999, 12).

... it is possible to speak of the language in this [*Sonnet* 30] and many other sonnets being so formed and handled as to embody and enact 'a permanent subject of successive and varying states of consciousness'. (2003, 11)⁵

Vincendo l'inadeguatezza del linguaggio di cui disponeva, Shakespeare sarebbe riuscito, nei *Sonnets*, a cogliere le caratterizzazioni del Sé tali e quali erano e sono; valide dunque, senza soluzione di continuità, sia ora sia al tempo della composizione della raccolta, in maniera assiomaticamente evidente.

Un'altra studiosa, Cynthia Marshall – sulla scia delle argomentazioni di Fineman – sottolinea precisamente la prossimità concettuale tra le teorie psicoanalitiche del nostro tempo in merito alla soggettività, e quelle che, a suo dire, sono insite nei testi letterari inglesi della prima età moderna, soprattutto nei casi in cui trattano in modo diretto o indiretto lo stato e le funzioni della psiche individuale. Lo studio di Marshall in questione, focalizzato su testi della fine del sedicesimo secolo e dell'inizio del diciassettesimo, illustra la tendenza, a suo giudizio propria del soggetto rinascimentale, non alla *costruzione*, ma alla *demolizione* del *self*. Su questi temi Marshall ritiene pionieristici, appunto, gli studi di Fineman, che occorre dunque espandere e completare:

I join in this project with other recent critics who have worked to extend Joel Fineman's insight that contemporary psychoanalytic theory recapitulates what Renaissance literature achieved in a different mode. (Marshall 2002, 24)

I lavori di Fineman sulla raccolta shakespeareana richiedono senz'altro un'attenzione particolare. In seguito alla loro pubblicazione, una parte notevole degli studi che, in rapporto alla costruzione della soggettività moderna si sono occupati dei *Sonnets*, ne ha subito il fascino e l'influenza. Con le analisi di Fineman, molto spesso, si sono misurati sia gli studi che hanno accettato la lettura dello studioso, sia quelli che, per confutarla, hanno dovuto comunque discuterne a fondo le argomentazioni. In sintesi, Fineman sostiene sui *Sonnets* le tesi seguenti:

- i *Sonnets*, pur inscrivendosi nella poetica tradizionale del genere lirico-erotico, vale a dire nella poetica epidittica di derivazione

⁵ La porzione di frase tratta dallo *Oxford English Dictionary* (2018) è quella virgolettata.

- petrarchesca, fondano una *diversa* soggettività poetica. Shakespeare, in sostanza, si muove entro i canoni consueti della pratica poetica coeva, ma soltanto per stravolgerli, così inaugurando un modo *nuovo* di fare poesia (1986, 1);
- nei *Sonnets* la raffigurazione del *desiderio* corrisponde a quella attraverso la quale il Poeta (l'io lirico dei sonetti), qualifica il *linguaggio*; queste due caratterizzazioni (del desiderio e del linguaggio) possono entrambe realizzarsi sia secondo modalità *visuali*, sia secondo modalità *verbali* (17);
 - la modalità visuale è all'opera nei sonetti indirizzati dal Poeta al *fair youth*; in questo caso l'aggettivo 'visuale' (*visual*), qualifica sia il desiderio, sia il linguaggio che lo esprime; l'aggettivo denota e rivela, vale a dire, i rapporti di omogeneità che intercorrono da una parte tra amante e amato, dall'altra tra amato, desiderio e linguaggio; tra desiderio e linguaggio il poeta instaura una identità *ideale*, grazie alla quale desiderio e linguaggio si rispecchiano l'uno nell'altro. Il desiderio di cui si parla, nel contesto della poetica epidittica in cui è inscritto, è di natura *non* fisica, essendo semplicemente votato all'ammirazione dell'oggetto; inoltre esso è implicitamente omosessuale, in virtù della omogeneità già ricordata tra tutti gli elementi in gioco (amante e amato, desiderio e linguaggio); in tal senso, è desiderio propriamente *platonico*: come il linguaggio e come il *fair youth*, si caratterizza per essere 'fair, kind, and true' (17);⁶
 - la modalità *verbale* è invece all'opera quando il desiderio e il linguaggio sono caratterizzati dal fatto di essere utilizzati come dispositivi *verbali*, tra loro eterogenei; in questo caso il desiderio si rivolge ad un oggetto il quale, però, *non* è oggetto d'ammirazione ideale; tale oggetto è *altro* dal soggetto fonte del desiderio; desiderio che qui si rivela come intrinsecamente volto alla carne, ed eterosessuale; per questa via Shakespeare, nei *Sonnets*, niente di meno, 'invents the poetics of heterosexuality' (18).

Fineman esemplifica la tesi che verte sulla corrispondenza visuale tra linguaggio e desiderio attraverso l'analisi dei sonetti dedicati al *fair youth*; tali sonetti tracciano una serie di corrispondenze implicite, così schematizzabili:

⁶ La citazione, di Fineman, proviene dal Sonetto 105.

soggetto amante ↔ desiderio ↔ linguaggio ↔ oggetto amato

Lo studioso analizza i sonetti dedicati alla *dark lady* per mostrare invece la *scissione* della corrispondenza tra linguaggio e desiderio; tale scissione è prodotta dallo scarto linguistico che si consuma tra visione ed espressione del desiderio (desiderio erotico in senso platonico).

I sonetti dedicati alla *fair youth* sono dunque caratterizzati, secondo Fineman, dall'identificazione narcisistica dell'*io* con l'*io ideale*, vale a dire del poeta-amante con l'oggetto d'amore (25); il medium attraverso il quale l'identificazione avviene è l'*io-occhio* (*I-eye*) del primo, che corrisponde all'oggetto amato e ammirato. In altre parole, il Poeta dice esattamente ciò che vede, laddove ciò che vede sarebbe la *fairness* (bellezza, verità, fedeltà) senza ombre del *fair youth*.

I sonetti dedicati alla *dark lady* sarebbero invece contraddistinti dalla differenza tra ciò che l'*io* e l'occhio vedono nell'oggetto d'amore – il quale non è più necessariamente *fair*, come voleva la tradizione platonico-petrarchesca – e la potenza del desiderio da cui l'*io* e l'occhio sono animati. Le parole del poeta-amante incarnano non più una visione, ma una divisione, tra io, occhio e *verba*. In questo caso il Poeta dice la differenza tra ciò che egli 'vede' con l'occhio della tradizione e ciò che vede e sa, per così dire 'in cuor suo', sull'oggetto d'amore. Concettualmente, si passa da una 'poetica visuale' incentrata sulla *somiglianza* (*visual poetics of likeness*), ad una 'poetica verbale', incentrata sulla *differenza* (*verbal poetics of difference*). Il Poeta, infine, è il soggetto di un *perjured eye*, cioè di un occhio, e di un *Io*, 'spergiuri', i quali possono dire il vero soltanto attraverso strategie di auto-inganno (nei sonetti per il *fair youth*, in cui il Poeta non dice tutto ciò che vede nel giovane), o svelando la natura retorica della verità e della bellezza (nei sonetti per la *dark lady*).

Fineman attribuisce soltanto ai sonetti dedicati alla *dark lady* – attraverso la 'poetica verbale' già ricordata – la funzione di smontare e ricontestualizzare la 'poetica visuale' di derivazione stilnovista e petrarchesca che egli individua nella sequenza di sonetti dedicati al *fair youth*. A ben vedere, tuttavia, la 'poetica verbale' in questione è attiva in realtà in *entrambi* i gruppi di sonetti, sia quelli che riguardano il *fair youth*, sia quelli che riguardano la *dark lady*, e persino nei sonetti in cui i due principali oggetti di desiderio del Poeta non sono presenti.

I rapporti tra il Poeta e gli altri due personaggi citati non costituiscono infatti l'unico terreno di coltura dei temi, dei concetti e delle immagini offerti al lettore, come l'analisi di Fineman porta a credere – forse suo malgrado. Una poetica di stampo *decostruttivo*, in virtù della quale la parola trova il modo di esporre sia ciò che l'occhio vede

sia ciò che l'occhio *non* vede, è all'opera in ogni parte della raccolta shakespeariana. Per quanto riguarda il concetto di *self*, non ci resta che prendere atto del fatto che Fineman vi si riferisce soltanto in modo indiretto; la sua analisi, pur impegnata ad individuare una nuova *soggettività* poetica non presenta alcun riferimento esplicito a questo aspetto del problema.⁷

A conclusione di questa succinta rassegna sui contributi critici che mettono in relazione diretta i sonetti di Shakespeare e l'emergere di una nuova *soggettività*, prenderemo in esame *The 'Inward' Language* di Anne Ferry (1983), studio che precede di alcuni anni il lavoro di Fineman. Ferry pone al centro dell'indagine precisamente l'evoluzione linguistica del termine *self* e la formazione e lo sviluppo dei significati connessi a tale termine. La sua ricerca nasce inoltre, a detta dell'autrice stessa, in risposta all'esigenza di individuare quale tipo di *soggettività* attribuire all'io lirico del canzoniere shakespeariano, all'io che, nei sonetti, unicamente parla, pensa, riflette, e scrive.⁸

⁷ Fineman ritorna sui punti principali della sua argomentazione in 'Shakespeare's "Perjured Eye"' (1988).

⁸ 'The question grew out of direct response to the speaker in Shakespeare's sonnets, who seems to be endowed with a more modern consciousness than can be explained by now long-familiar studies of Elizabethan psychology' (Ferry 1983, xi).

6. *Inward Languages*

Anche *The 'Inward' Language* è cronologicamente incentrato sulla prima età moderna, a testimonianza, ancora una volta, dell'importanza cruciale attribuita a tale periodo per l'emergere di concetti legati alla soggettività e all'identità personale. Ferry ha esplorato la possibilità che un campo di esperienza uguale o affine alla *vita interiore* esistesse già nel sedicesimo secolo e nella prima parte del diciassettesimo.¹ La coscienza di sé (*consciousness*) espressa dal *poet-speaker* nei *Sonnets* di Shakespeare appare alla studiosa più 'moderna' di quanto possa evincersi dai trattati elisabettiani di argomento psicologico.²

Le opere primarie prese in esame da Ferry, a eccezione di *Hamlet*, sono composte da testi poetici. Il volume esamina, in particolare, oltre ai *Sonnets* di Shakespeare (nell'introduzione e nel primo capitolo), sonetti e altre composizioni brevi di Thomas Wyatt, di Philip Sidney e di John Donne (nei restanti quattro capitoli). Ferry rimarca che soprattutto la poesia amorosa si trovava nella necessità di dovere o volere esprimere 'what is in the heart' (1983, 14).³ In merito al pensiero

¹ 'The question this book [*The 'Inward' Language*] attempts to answer is whether sixteenth- and early seventeenth-century writers, without modern vocabularies for describing what we call the *real self* or the *inner life*, nevertheless conceived of inward experience in any sense to which our terminologies can intelligibly be applied' (Ferry 1983, xi).

² Nel corso dell'analisi Ferry cita tutti i principali trattati elisabettiani che variamente trattano della interiorità, in special modo Elyot (1534); Batman (1582); de La Primaudaye (1586); Bright (1586); Huarte (trans. by Carew (1594); Wright (1601); Charron (1608).

³ Il ruolo del cuore nella letteratura inglese della prima età moderna è stato accuratamente descritto e analizzato da William Slights in *The Heart in the Age of Shakespeare* (2008). Slights mette a fuoco gli aspetti nascosti dell'interiorità, localizzati nel cuore, con le manifestazioni esterne dell'io, governate invece dagli occhi e dalle attività visive. In relazione ai *Sonnets* vedi specialmente il cap. 6, 'Shakespeare and the cardiocentric self' (149-184). I sonetti presi in esame da Slights sono i seguenti: 46, 47, 133, 137, 141, 144, 151.

psicologico elisabettiano, la studiosa nota che esso non andò incontro a significative modificazioni tra la pubblicazione di *The Castel of Helth* di Thomas Elyot (1534) e *The Passions of the minde in generall* di Thomas Wright (1601). Per trovare in lingua inglese un vocabolario idoneo a esprimere ciò che ora comunemente chiamiamo *modern consciousness* in termini concettualmente appropriati, occorre attendere la pubblicazione di *An Essay Concerning Human Understanding* di John Locke, pubblicato nel 1689 (Ferry 1983, 7).

Tuttavia, secondo la studiosa, i moti e gli affetti che definiscono ora per noi la vita interiore erano già presenti *in nuce* nei personaggi e negli io lirici creati da Shakespeare. Rispetto a quanto avviene oggi ci sarebbe un'unica variante: quei moti e quegli affetti non trovavano allora espressione in termini adatti a sostenere il carico semantico che comunque erano chiamati a rappresentare (e che ora noi sappiamo già avevano). Nello stesso tempo Ferry contesta l'assunto che il *self* sia 'a phenomenon which has always existed, like an unexplored continent', e che si sia trattato dunque semplicemente di *scoprirlo* così com'era (10).

Molta ricerca critica sulla poesia inglese del Cinquecento condivide l'assunto, considera Ferry, che il *self* sia sempre esistito; d'altro canto la sua presunta scoperta viene spesso attribuita, alternativamente, ora a Montaigne, ora a Descartes; Montaigne, a sua volta, competerebbe con Petrarca per la palma di primo scopritore, laddove il precursore più antico, naturalmente, sarebbe Agostino di Ippona (10).⁴ È evidente l'insofferenza della studiosa verso gli studi rei di un uso disinvolto – cioè non adeguatamente motivato e cronologicamente confuso – del termine *self*, tra i quali, a suo dire, anche *Renaissance Self-Fashioning* di Greenblatt (1980), citato peraltro in rappresentanza significativa di numerose altre indagini critiche.

Alcuni lavori recenti, qui di seguito richiamati in breve, sembrano riprendere, implicitamente, alcune delle tesi sostenute da Ferry. Timothy Reiss, in *Mirages of the Self* (2003), ancor prima di entrare nel cuore della discussione in merito ai concetti di *selfe* di *persona*, si premura di chiarire alcune delle sue scelte terminologiche. Significativamente, egli avverte che non userà la parola *individual* prima di trattare del periodo in cui il suo senso moderno sia riscontrabile, e ricorda che il termine *subject*, ancora nel sedicesimo secolo, denotava un soggetto in chiave *pubblica*, non *privata*. A riprova dei suoi scrupoli terminologici, è importante sottolineare la

⁴ La prima traduzione inglese delle *Confessioni* risale al 1620, a opera di Toby Matthew. I testi critici polemicamente citati da Ferry, pubblicati tra il 1948 e il 1968, si trovano nella nota 23 (1983, 259).

scelta di Reiss di aggiungere una *e* finale a *self* ogniqualvolta egli intende designare tale concetto in riferimento alla prima età moderna;⁵ soltanto in prossimità del diciottesimo secolo, precisa Reiss, *selfe* comincia a riferirsi a ciò che identifica come tale una certa persona, vale a dire la sua individualità.⁶ Lo stesso Reiss noterà, a proposito di Petrarca, che la presunta persona *privata* del poeta è in realtà a noi nota attraverso attività volte verso la sfera pubblica (la sua poesia, il suo epistolario), esattamente come accade quando lo si considera in veste di cortigiano, di polemista politico o di studioso. Ugualmente, a suo avviso, l'immagine petrarchesca dell'anima imprigionata e anelante alla riunione con il divino non era affatto propria di un *selfe* individuale; tutto era concepito in un quadro trinitario in cui figuravano anche le schiere angeliche, il peccato e la salvezza, Dio e la comunità delle anime, mentre l'idea di un individuo realmente separato da tutto era propriamente diabolica; il *selfe* poteva esistere e forgiarsi soltanto al cospetto della comunità di cui era parte.⁷

Anche Jerrold Seigel, in uno studio dedicato ai concetti di *self* rilevabili a partire dal diciassettesimo secolo, precisa, parlando di Edmund Spenser, che le diverse forme di *self* che il poeta tratteggia in *The Faerie Queene* sono tutte inscritte entro un'architettura cosmica che prevede forze di attrazione opposte, verso il divino e verso la materia, in nessun caso capaci di riflettere individualmente se stesse, o su se stesse (2005, 53-54).

Charles Taylor, in *Sources of the Self* (1989), osserva a proposito di Sant'Agostino – spesso citato, come si è detto, in quanto antico iniziatore

⁵ Sull'opportunità di adottare la medesima scelta - *selfe* invece di *self* - si veda la specifica analisi dei versi shakespeariani; *infra*, cap. 10.

⁶ 'So until I speak of a time when a modern concept began to share space with an older, I avoid using the word "individual" ... "subject", in a sixteenth-century context and earlier, means only the (public) subject of civic polity – as when one speaks of the "subject" of a queen ... I have chosen to use the usual early modern spelling of "selfe" ... It just named whatever interior nature it was that made a person a human and no other kind of being. Only near the end of the ages this book studies did "selfe" start to refer to what made a person *that* person and not another, marking a "private" difference of something like individuality' (Reiss 2003, 25).

⁷ 'What modern Western readers treat as Petrarch's private being was no less made by public presentation, epistolary or poetic, than his person as courtier, political polemicist or scholar. Too, the imprisoned soul bent on reunion with the divine was no less public a selfe: its essence was forged (and experienced) by its place in a community of Trinity and angelic host, saint and sinner, God and all souls. ... the very idea of a self-contained individual, separate from and preceding communal bonds, was diabolic. ... Selfe was ever public, made and existing in "assemblies and gatherings"' (Reiss 2003, 328).

delle facoltà introspettive umane, poi riscoperte nelle età moderne – che in realtà i moti dell'anima agostiniana diretti verso l'interiorità non sono finalizzati a conoscere se stessi, ma ciò che sta *oltre* se stessi. Guardare verso l'interno, vale a dire, equivale a guardare infine verso l'alto, verso la Verità, verso Dio. Ciò significa che la dimensione dell'interiorità sarebbe radicalmente inscritta entro uno schema religioso, un tracciato grazie al quale l'umano può riconoscere e raggiungere il divino (132, 156). Qualcosa di simile, secondo Taylor, permane nel pensiero filosofico di Descartes, in quanto il pensatore darebbe prova dell'esistenza di Dio *a partire dalla conoscenza di sé* del soggetto pensante. Quest'ultimo, seguendo un percorso sostanzialmente agostiniano, perviene alla consapevolezza della propria inadeguatezza e della mancanza di auto-sufficienza, giungendo a mano a mano a riconoscere in sé l'operato di Dio. Tuttavia, e qui Descartes si discosta radicalmente da Agostino, la *cogito* ha tra i suoi fini il raggiungimento di certezze capaci di reggersi su se stesse. Il susseguirsi di *idee chiare e distinte* porta a quel tipo di certezze, grazie all'impiego del *metodo* corretto da parte dell'io pensante. Quest'ultimo, in tal modo, genera da sé la propria verità, non grazie alla fede, ma grazie alle sue innate capacità cognitive. L'esistenza di Dio diviene così uno stadio nel percorso che dalla consapevolezza della imperfezione umana, e invece della perfezione divina, porta alla scienza, la quale infine si regge su se stessa grazie ai suoi strumenti, acquisiti tramite l'osservazione, l'ordine e il metodo (156).

Quanto a Montaigne è forse utile rileggere ciò che egli stesso dice, in prima persona, a proposito delle motivazioni che lo spingevano a scrivere *Les Essais*, l'opera grazie alla quale, per l'appunto, egli è così spesso considerato antesignano del concetto moderno di *self*. Ecco dunque la celebre dedica *Au Lecteur*:

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entree, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que *domestique et privee* ... Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens et amis : à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes *conditions et humeurs*, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifue, la connoissance qu'ils ont eu de moy ... Le veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice: car c'est moy que ie peins. Mes defauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïfue, autant que la reuerence publique me l'a permis ... Ainsi, Lecteur, *je suis moy-mesme la matiere de mon liure* : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en vn *subject si frivole et si vain*. A Dieu donq. (1595, np)⁸

⁸ Corsivi miei. Qui di seguito la traduzione degli stessi passi per mano di John Florio; la sua non meno influente edizione inglese degli *Essais* è del 1603 (una

Montaigne dichiara di scrivere per se stesso a fini privati e familiari e perché gli amici, una volta morto, possano meglio conoscerlo e ricordarlo. Si noti il riferimento agli umori, da intendersi sia in chiave fisiologica, sia psicologica; esso mette in risalto il rapporto tra l'esistenza individuale dell'autore francese e la condizione propria di tutti gli esseri umani. Il fatto che Montaigne denunci come futile e frivolo l'argomento del suo scritto, per quanto convenzionale, riflette l'idea che parlare di se stessi non equivalga a 'sondare l'interiorità' così come ora intendiamo il processo, ma piuttosto a portare all'esterno pensieri e passioni che abbiano rilevanza *pubblica*, in quanto generalmente comuni anche ad altri individui. A conferma del valore universale che Montaigne annette alle sue riflessioni su se stesso in quanto individuo, si può anche notare che, in tutti e tre i libri degli *Essais*, egli utilizza di regola il plurale ogniqualvolta rivolge il suo sguardo all'interno, per esempio verso l'anima,⁹ o verso la complessione umorale.¹⁰ Perfino

seconda edizione, durante la vita dell'autore, uscirà nel 1613): 'Reader, loe-heere a well-meaning Booke. It doth at the first entrance fore-warne thee, that in contriving the same, I have proposed vnto my selfe no other than a familiar and private end ... I have vowed the same to the particular commodity of my kinsfolks and friends: to the end, that losing me (which they are likely to do ere long) they may therein finde some lineaments of my conditions and humours, and by that meanes reserve more whole, and more lively foster the knowledge and acquaintance they have had of me ... I desire therein to be delineated in mine owne genuine, simple and ordinarie fashion, without contention, arte or studie, for it is my selfe I pourtray. My imperfections shall therein be read to the life, and my naturall forme discerned, so farre-forth as publike reverence hath permitted me ... Thus gentle Reader my selfe am the ground-worke of my booke: It is then no reason thou shouldest employ thy time about so frivolous and vaine a subject' (Florio 1603, A6^v).

⁹ Vedi per esempio I, XXV (*De L'institution des enfans*): 'Nostre ame ne branle qu'à credit, liee et contrainte à l'appetit des fantasies d'autrui, serve et captiuee soubz l'authorité de leur leçon. On nous a tant assubjectis aux cordes, que nous n'avons plus de franchises alleures : nostre vigueur et liberté est esteinte' (1595, 83). Ecco ancora Florio: 'Our minde doth move at others pleasure, as tyed and forced to serue the fantasies of others, being brought vnder by authoritie, and forced to stoope to the lure of their bare lesson; wee have beene so subjected to harpe vpon one string; that we have no way left-vs to descant vpon voluntarie: our vigor and libertie is cleane extinct' (1603, 70). Vedi anche anche I, L (*De Democritus et Heraclitus*): 'Entre les fonctions de l'ame, il en est de basses : Qui ne la void encor par là, n'acheve pas de la connoistre' (1595, 192); Florio: 'Amongst the functions of the soule, some are but meane and base. He that seeth hir no further, can never know hir thorowly' (1603, 164). Si noti come Florio traduca *ame* prima con *mind*, poi con *soule*; la stessa alternanza si riscontra in tutti e tre i libri, a eccezione di II, XII (*Apologie de Raimond de Sebonde*), in cui Florio traduce *ame* sempre con *soule*.

¹⁰ III, III (*De trois commerces*): 'Il ne faut pas se clouër si fort à ses humeurs & complexions. Nostre principale suffisance, c'est, sçavoir s'appliquer à diuers

quando utilizza il singolare per parlare unicamente di sé, Montaigne si limita ad osservare qualcosa che può valere in realtà anche per gli altri, e che ha poco o nulla di veramente personale, per esempio quando afferma: 'Quand je me confesse à moy religieusement, je trouve que la meilleure bonté que j'aye, a quelque teinture vicieuse' (446).¹¹

Per tornare ora alle argomentazioni di Ferry ricapitolerò in sintesi le sue tesi centrali:

- il *self* moderno *non* è sempre esistito: esso comincia ad esistere concettualmente, in forma embrionale, soltanto a partire dall'universo culturale della prima età moderna;
- la forma letteraria in cui tale tipo di *self* è tracciabile in quell'epoca è il sonetto;
- la letteratura critica in materia utilizza evidentemente una terminologia psicologica impropria, inadeguata a denotare i fenomeni psichici sui quali indirizza l'analisi.¹²

Ferry stigmatizza, in particolare, l'uso improprio di una serie di termini e di concetti – attinenti alla denotazione e descrizione della coscienza e della consapevolezza di sé – che ora sono di uso comune, ma che allora non esistevano con gli attuali significati. A ciò si aggiunga che i termini e i concetti che invece erano presenti avevano comunemente un senso diverso da quello che avrebbero assunto in seguito. Detto questo, tuttavia, la studiosa riconosce che sarebbe impossibile descrivere i componimenti poetici del sedicesimo secolo che analizzano 'what is in the heart', soltanto con i termini che erano familiari ai lettori di allora (1983, 11).

I termini, problematici, in questione sono quelli riportati qui sotto assieme ai dati documentali essenziali e ai relativi commenti di Ferry, esposti in forma schematica:

usages. C'est estre, mais ce n'est pas viure que se tenir attaché et obligé par nécessité, à un seul train. Les plus belles ames sont celles qui ont plus de variété & de souplesse' (1595, 21). Ecco Florio: 'We must not cleave so fast vnto our humours and dispositions. Our chiefest sufficiency is, to apply our selues to diuers fashions. It is a being, but not a life, to bee tyde and bound by necessitie to one onely course. The goodliest mindes are those that have most varietie and pliableness in them' (1603, 492).

¹¹ II, XX (*Nous ne goustons rien de pur*). Florio così traduce: 'When I religiously confesse my selfe vnto my selfe, I finde, the best good I have, hath some vicious tainte' (1603, 389).

¹² Ovviamente il riferimento è agli studi prodotti a ridosso del periodo in cui la studiosa scrive; Ferry è scomparsa nel 2006.

- *real self /inner life*: sintagmi *non* in uso nel sedicesimo secolo, ora metafore ‘morte’, entrate a far parte del linguaggio comune;
- *inward self /inward life*: sintagmi rarissimi in testi del periodo e con significati contestuali *diversi* da quelli attuali (7);¹³
- *emotion*: acquista il suo attuale significato verso la fine del XVII secolo (11);
- *affection /passion*: erano i termini più vicini agli attuali *emotion* e *feeling*; *passion* si trovava spesso contrapposto a *reason*; la forma plurale, *passions*, al contrario, era spesso associata ad operazioni mentali (12);¹⁴
- *feeling*: usato occasionalmente, in riferimento, di norma, al senso del tatto o alla sensazione o alla percezione (11);¹⁵ inoltre era spesso usato in funzione aggettivale significando, se riferito a persone, la capacità di sentire emozioni (*capacity for experiencing emotions*); se riferito a cose, *feeling* poteva significare ‘vivid, intenso, vivace’ (*vivid or lively*) (12). Tuttavia, il termine sembra avere un significato simile all’attuale in contesti controversiali (11 e n. 31)¹⁶ o poetici.¹⁷ Sarebbe forse giusto dire, per Ferry, che non vi era una distinzione concettuale tra *sensation* e *emotion* (12);

¹³ Ferry rimarca di aver incontrato, nel corso della sua indagine, due volte soltanto il primo sintagma e una sola volta il secondo.

¹⁴ Per esempio in *The Passions of the minde in generall* (1601) di Thomas Wright. Si noti anche che Thomas Watson chiama *passions* i componimenti poetici compresi nel suo canzoniere di ispirazione petrarchesca (*Hecathom-pathia*, London, 1582); *passion* in questo caso, pare indicare anche il frutto lirico della sofferenza amorosa, ovvero *pathos* tramutato in *logos* dal pensiero e dall’arte poetica.

¹⁵ *Feeling* è usato in riferimento al senso del tatto, per esempio, nel Sonetto 141 di Shakespeare, vv. 5-6: ‘Nor are mine eares with thy toungs tune delighted, / Nor tender feeling to base touches prone,’ (Né il mio orecchio è allietato dalle melodie della tua lingua, / né il mio tatto delicato è disposto a carezze triviali). Il testo di riferimento per i *Sonnets* è l’in-quarto del 1609. Traduzioni italiane sempre mie per tutti i testi citati, se non diversamente indicato.

¹⁶ Per Tyndale – secondo Thomas More – gli eletti sono guidati ‘dalle loro concrete sensazioni intime, come quando si bruciano le dita’ (‘by their owne sure secrete felynge, such as they fele when they burne theyre fyngers’; T. More, *The confutacyon of Tyndales answere*, 8.2.751).

¹⁷ Per esempio nel Sonetto 121 di Shakespeare, vv. 3-4: ‘And the iust pleasure lost, which is so deemed, / Not by our feeling, but by others seeing’ (E il giusto piacere è perso, perché ritenuto [ignobile], / non dal proprio sentire, ma dal guardare altrui).

- *feelings*, la forma plurale, 'virtually nonexistent in sixteenth-century English' (11) era rappresentata da termini quali *affections*, *passions* e *perturbations*, considerati come sinonimi nel trattato di Thomas Wright (1601); questi sostantivi potevano appunto significare ciò che l'inglese attuale designa come *feelings*, pur conservando anch'essi una forte attinenza con le operazioni della *mente* (12 e n. 33).

Per quanto riguarda il significato concettuale del lemma *self* nell'arco di tempo sotto osservazione, Ferry giunge alle seguenti conclusioni:

- *self* era di uso comune, in funzione di sostantivo o di aggettivo, per significare 'itself or the same' (39)¹⁸ ma *non* era usato, come ora, per indicare *l'identità singolare e interiore della persona*, significato acquistato nel tardo diciassettesimo secolo;¹⁹
- *self* indicava piuttosto quanto in ciascuno vi era di *comune* a tutti gli altri, non quanto vi era di *unico* o di *individuale* (39);

¹⁸ Ferry cita come esempio un versetto del Salmo 102, nella traduzione di Thomas Wyatt: 'But thou thy sellff the sellff remaynist well' (Ma tu lo stesso sempre rimarrai) (Muir and Thomson 1969, 119).

¹⁹ Come abbiamo già visto (cap. 3), il significato moderno di *self* sarà corrente a partire dalla concettualizzazione operata da J. Locke; il dato ottiene conferma anche in *Oxford English Dictionary* (2018), voce *Self*, C. I. 3: 'Chiefly *Philos.* That which in a person is really and intrinsically *he* (in contradistinction to what is adventitious); the ego (often identified with the soul or mind as opposed to the body); a permanent subject of successive and varying states of consciousness'. La voce è corredata dalle seguenti citazioni, qui riportate fino a quella che riguarda Locke: 'a 1674, T. TRAHERNE, *Nature*, in *Poems* (1966) 33, A Secret self I had enclosed within, That was not bounded with my Clothes or Skin.; a1682 STR T. BROWNE, *Christian, Morals* (1716) I. 25, The noblest Digladiation is in the Theater of our selves; 1694. J. LOCKE, *Ess. Humane Understanding* (new. ed.) II. xxvii. 185, Self is that conscious thinking thing, whatever Substance, made up of Spiritual, or Material, Simple, or Compounded, it matters not, which is sensible, or conscious of Pleasure and Pain, ... and so is concern'd for it self, as far as that consciousness extends; *Ibidem*, ii. xxvii. 181, Since consciousness always accompanies thinking, and 'tis that, that makes every one be, what he calls self.' Il quadro completo dell'intera voce non differisce sostanzialmente dalla porzione qui presente.

- *self* era talvolta sinonimo di *anima (soul)*,²⁰ ma talvolta anche di *corpo*,²¹ più spesso indicava *l'insieme* di corpo e anima;²² la stessa formula latina *Nosce te ipsum* si riferiva durante il Rinascimento al fatto che ogni *self* è rappresentativo della *universale condizione umana* (40);
- sostantivi composti con *self*, ad esempio *self-love*, uno tra i più comuni, cominciano ad apparire nel tardo sedicesimo secolo.

²⁰ Come nel distico del Sonetto 52 in *Astrophel and Stella* di Sidney (1591): 'Let *Virtue* have that *Stellas* selfe; yet thus, / That *Virtue* but that body graunt to us.' (Che *Virtù* si tenga pure l'anima di *Stella*; ma *Virtù* a noi poi quel corpo senz'altro conceda).

²¹ Come nel distico del Sonetto 4 in *Amoretti*, di Spenser (1595): 'Then you faire flowre, in whom fresh youth doth raine, / prepare your selfe new loue to entertaine.' (Tu allora, bel fiore, che giovinezza bagna / nuovo amore disponiti a serbare in te).

²² Come, per esempio, nel Sonetto 62 di Shakespeare, 'Sinne of selfe-loue possesseth al mine eie,' (Peccato di amor di Sé possiede totalmente i miei occhi); su questo sonetto vedi *infra* cap. 10.

7. Self e Selfe

Dalle prospettive critiche e dai dati fin qui esaminati mi pare ragionevole dedurre, in riepilogo, che nella prima età moderna, quando veniva utilizzato come sostantivo, *self* poteva in effetti indicare, all'occorrenza, una parte *privata* della persona; in tal modo individuava un lato nascosto dell'identità personale, lato nascosto che oggi, in inglese come in italiano, viene designato facendo ricorso a un ricco *corpus* di lemmi o sintagmi, a partire, rispettivamente, dagli stessi *self* e *io interiore*.¹ L'aspetto cruciale di questo assunto, tuttavia, risiede nel fatto che tale porzione dell'identità individuale, interna e nascosta, così com'era concepita nella prima età moderna, non designava ciò che la persona era *in essenza*, ma qualificava piuttosto la parte *non visibile* della persona. Il 'cuore', in altre parole, poteva certamente contenere molti segreti, ma non una *coscienza unitaria* segreta. Non si può dunque parlare al riguardo di un *self* separato, che fosse possibile considerare come *più autentico*, nella sua essenza, rispetto alle sue manifestazioni esteriori. La *persona* era tale nella sua *interezza* e, a dispetto dei suoi tratti nascosti, non perdeva affatto credibilità, autenticità e coerenza. Ciò che il cuore racchiudeva, anche in segreto, era una parte del tutto, una parte che, singolarmente considerata, non era più genuina dell'insieme.

Se davvero così stanno le cose, la differenza tra i termini di oggi e quelli di allora relativi al *Sé* è certamente notevole. Assimilare quel tipo di *self* alle nozioni di *io interiore* ora correnti, e considerarlo come un 'io autentico', più o meno sconosciuto all'individuo di cui è parte e da questi non controllabile o manipolabile, non pare storicamente fondato. Analogamente, non sembra lecito assimilare ciò che il cuore custodisce alla porzione 'inconscia', in senso psicoanalitico, dell'*Io*; ancora meno

¹ *I, inner I, Conscience, Consciousness; Ego; Io, Io interiore, Coscienza, Coscienza individuale*, sono soltanto alcuni dei termini più comuni nelle due lingue.

appropriato, infine, sarebbe stabilire *tout court* un'equazione tra *self* e *inconscio*.

Tuttavia, in accordo peraltro con le argomentazioni di Ferry, appare verosimile ritenere che i poeti abbiano trovato ugualmente il modo di dare voce ad alcuni aspetti della soggettività individuale vicini a quelli che ora si ritengono propri dell'*io interiore*, inclusi quelli che il soggetto non può o non vuole riconoscere. Per quanto controversa questa tesi possa apparire, non dovrebbe essere esclusa a priori, a fronte di problemi terminologici e concettuali che si possono analizzare ma non risolvere in modo davvero soddisfacente. Il maggiore di tutti è costituito dalla difficoltà di distinguere con chiarezza le accezioni odierne di *self* da quelle della prima età moderna, o ancora più antiche. Un problema, questo, come notato in precedenza, creato dall'impossibilità pratica di descrivere e spiegare le credenze e le teorie psicologiche correnti nel Cinquecento e nel Seicento senza fare ricorso all'apparato concettuale e terminologico del nostro tempo.

8. *The Poet, the Boy, the Woman*

Torniamo ora ai *Sonnets* di Shakespeare, in particolare in rapporto agli sforzi dei numerosi studiosi che, abbiamo visto, si sono occupati della ‘scoperta’ del *self* nella prima età moderna – scoperta reale per alcuni, solo presunta per altri. Diversi nodi critici relativi alle questioni che sono state affrontate restano lontani da soluzioni accettabili *in toto*, anche in via provvisoria. Resta da chiarire, per esempio, se l’emergere di una soggettività nuova sia presente nella raccolta shakespeariana come traccia tematica, o se tale fenomeno sia invece soltanto una proiezione concettuale, deducibile *a posteriori* dall’analisi di temi affini, quali quelli riconducibili alla relazione conflittuale tra realtà e apparenza, come vedremo meglio in seguito. Altro nodo problematico riguarda la possibilità di stabilire se, e in che modo, i moduli formali della raccolta, ivi compresi la forma stessa del sonetto e il linguaggio a registri multipli utilizzato da Shakespeare, possano o meno rivestire, nel loro complesso, un ruolo importante nella eventuale costituzione di un *io* individuale *nuovo* rispetto al contesto epocale in cui si ritiene sia sorto, e diverso da quelli precedenti.

Si tratterà dunque di riconsiderare questo insieme di quesiti, interrogando questa volta in maniera diretta i sonetti shakespeariani. L’interrogazione sarà selettiva, mirata ad alcuni temi e termini chiave, quali da una parte il rapporto tra verità e apparenza e dall’altro il termine *self* nelle sue varie declinazioni. Si cercherà dunque di illuminare diversamente, in merito alle questioni che qui interessano, sia i problemi che concernono i *Sonnets* in quanto *documento* grafico-testuale, sia quelli che riguardano l’interpretazione semantica e tematica del *testo*, tenendo a mente il rapporto di interrelazione che ricorre tra di essi.¹ Nel panorama critico in precedenza discusso permangono infatti, sui problemi in questione, zone d’ombra particolarmente ardue

¹ I termini *documento* e *testo* sono qui utilizzati secondo l’accezione indicata da Gabler (vedi *supra*, cap. 1).

da rischiarare e che sarà opportuno riconsiderare alla luce dei versi, così come si presentano nel volume in-quarto del 1609.

Riprendiamo intanto l'edizione Thorpe in quanto *documento*, a partire dai suoi due problemi di fondo più noti, vale a dire il fatto che non si dispone di certezze in merito al fatto che Shakespeare possa avere autorizzato o meno la pubblicazione della raccolta, e il fatto che nulla è certo in merito alla possibilità che l'ordine dei singoli sonetti sia quello disposto dall'autore. Una recente valutazione della situazione critica su questi due problemi, tra loro connessi, si trova nella 'Introduzione' di Colin Burrow alla sua edizione di tutte le opere poetiche shakespeareane e, in modo ancora più dettagliato, nell'ultima edizione critica dei *Sonnets* pubblicata finora, a cura di Paul Hammond (Burrow 2002, 94-97; Hammond 2012, 3-12).

Burrow riporta all'attenzione l'ipotesi, sostenuta *in primis* da Katherine Duncan-Jones, che la pubblicazione del Quarto sia stata autorizzata da Shakespeare (Duncan-Jones 1983, 151-171),² e vi contrappone le tesi di coloro che invece contestano tale ipotesi, in particolare quelle di Arthur F. Marotti (1990, 154-158) e di Heather Dubrow (1996, 299).³ Anche Hammond ricorda i termini della *querelle* sull'autorizzazione alla pubblicazione della raccolta, contrapponendo a sua volta le tesi di Duncan-Jones a quelle, invece, di Brian Vickers.⁴ Quanto all'ordine dei sonetti, Hammond ritiene invece, in base a considerazioni numerologiche, che sia stato Shakespeare, probabilmente, a stabilirla.⁵

Nella sua edizione Hammond decide inoltre di mantenere *spelling*, maiuscole, corsivi e punteggiatura (*the accidentals*) del volume 'originale' – intendendo il Quarto del 1609 – e di intervenire soltanto

² La studiosa ha poi ripreso la sua tesi nell'"Introduzione" all'edizione Arden dei *Sonnets* da lei stessa curata (1997, 34-41 e 2010, 34-40).

³ Per quanto riguarda la posizione di Stanley Wells vedi *infra*, nota 2, p. 62.

⁴ Vickers sostiene che *A Lover's Complaint* sia da attribuire a John Davies, e che dunque Shakespeare non possa aver autorizzato la pubblicazione di un volume che invece ne attribuiva a lui la paternità (2007, 7-12).

⁵ Hammond attribuisce, in chiave numerologica, particolare importanza alla posizione dei Sonetti 60 e 63; il primo perché, nel secondo verso, contiene un'evidente allusione alla vita umana – 'our minutes hasten to their end' (i nostri minuti volgono alla fine) – vita che, implicitamente, avrebbe la breve durata dei sessanta minuti contenuti in un'ora; il secondo sonetto, dedicato anch'esso allo scorrere del tempo distruttore, poiché si trova nella posizione sessantatré, quella del *grand climacteric*, dominato da Saturno, e ultimo snodo cruciale nella vita dell'individuo (Hammond, ed., 2012, 9).

con correzioni minori nei casi di palesi errori di stampa.⁶ Hammond mette in evidenza i vantaggi del ritorno all'originale e mostra diversi esempi di quanto vada perduto nel processo di modernizzazione, sia rispetto allo schema metrico e ritmico, sia sul piano semantico; suggerisce inoltre come superare possibili remore iniziali di lettura e fornisce una succinta *reader's guide*. È evidente che la lettura delle versioni modernizzate dei *Sonnets* non rappresenta per lo studioso la scelta migliore, pur ammettendo le funzioni di utilità pratiche da esse offerte (2012, 89-90).⁷

Per quanto riguarda i problemi testuali di fondo, Hammond avverte – in relazione ai tre personaggi lirici principali della raccolta – di essere tornato, ugualmente, al dettato del Quarto, e di chiamare dunque i personaggi in questione, all'occorrenza, 'the Poet', 'the Boy' e 'the Woman'; ciò dovrebbe evitare, per quanto possibile, interferenze interpretative provenienti dalla tradizione editoriale, vale a dire possibili pre-giudizi critici impliciti, non avvertiti e non spiegati, causati da un invadente costume critico (4).⁸

Sulla scia dell'edizione critica dei *Sonnets* di Hammond si adotterà, d'ora in poi, il suo stesso modo di chiamare i personaggi lirici principali della raccolta (in italiano, all'occorrenza, il Poeta, il Giovane e la Donna).

⁶ Hammond ricorda che, di norma, gli elementi 'accidentali' sono ascrivibili allo stampatore, e soltanto quelli 'sostanziali' ('the substantives, that is the actual words') all'autore, ma che è altamente plausibile che il testo del Quarto rifletta gli *accidentals* della copia manoscritta in possesso dello stampatore (92). Si consideri, tuttavia, che a tutt'oggi non è dato di sapere a chi appartenesse il manoscritto. La distinzione tra *substantives* e *accidentals* si deve a W.W. Greg (1950-1951, 19-36). Una discussione in proposito si trova in 'Punctuation as Configuration; or, How Many Sentences Are There in Sonnet 1?' (Sherman 2013).

⁷ 'There is no point in arguing whether a modernized or an original spelling-text is superior: they fulfil different functions, and have different advantages and disadvantages' (Hammond 2012, 89-90); Hammond precisa quindi che la modernizzazione dei testi *early modern* è di regola semplicemente data per scontata dai curatori moderni, fatta lodevole eccezione per la giustificazione argomentata di tale consuetudine da parte di Stanley Wells (Wells and Taylor 1979; Wells 1984).

⁸ 'To minimize ... an interpretative assumption being smuggled into the present discussion, the characters who appear to figure in the *Sonnets* will be designated as "the Poet" (because the first person singular of the *Sonnets* writes about himself as a poet), "the Boy" (because the male addressee is called 'boy' in *Sonnets* 108 and 126), and "the Woman" (because she is so called in *Sonnet* 144).

Analogamente, il testo di elezione per l'analisi dei *Sonnets* sarà qui quello presentato dall'edizione Thorpe del 1609; la punteggiatura resterà ugualmente quella del Quarto.

9. *The Thought of Hearts*

Leave lady in your glasse of christall clene,
Your goodly selfe for evermore to vew:
and in my selfe, my inward selfe I meane,
most lively lyke behold your semblant trew.
(Spenser, *Amoretti*, *Sonnet 45*)¹

Giungendo dunque ai *Sonnets* ora principalmente in quanto *testo*, verrà in primo luogo preso in esame il tema ‘Verità *versus* Apparenza’, da sempre riconosciuto come uno dei temi cruciali della raccolta nel suo insieme. Non sorprende che lo stesso tema rivesta un ruolo centrale anche in merito all’indagine specifica che si intende svolgere sul contributo dei sonetti shakespeariani alla formazione del moderno concetto di *self*. Con il medesimo obiettivo si passerà quindi a una breve riflessione sull’evoluzione grammaticale e semantica del lemma *selfe*, per giungere infine a una rassegna ragionata di tutti i versi dei sonetti in cui il lemma è presente, singolarmente o all’interno di espressioni o sintagmi.

La ragione della centralità tematica del contrasto tra ‘Verità e Apparenza’ nei *Sonnets* risiede nel fatto che tale contrasto, a mio giudizio, è parte cospicua della *poetica della perdita* che informa la raccolta, ed è a questa funzionale. Una poetica costruita, vale a dire, sulla indicazione reiterata, da parte del Poeta, di una qualche sottrazione, mancanza o privazione che riguarda l’argomento, virtualmente, di tutti sonetti. A partire, certamente, dal rifiuto del Giovane di generare, con la sottrazione di bellezza che ne consegue, a scapito di sé e del mondo. Concorrono poi a modellare una tale poetica la riflessione – da parte del Poeta – sulla natura effimera dei privilegi

¹ Trad. it.: Cessate signora, nel vostro specchio terso / di guardare la vostra bella persona, / e in me, dentro al mio io, intendo dire, / osservate più vivo e vero il vostro aspetto (Spenser 1595).

personali e sociali, offuscati da mancanza di onore e generosità; la meditazione sull'incostanza delle relazioni d'amicizia e d'amore, minate da infedeltà e tradimento; i pensieri amari sulla sua giovinezza, salute e bellezza, ormai perdute; il fatto, infine, che tutto questo si compia nel segno dello smarrimento della creatività poetica.

Per quanto riguarda il tema della soggettività, in relazione a quello 'Verità *versus* Apparenza', occorre considerare che una discussione in merito è resa possibile proprio grazie alla contrapposizione dialettica tra l'immagine di sé che i personaggi credono di possedere o costruire, di contro alla presenza velata o soltanto allusa di tratti personali per essi poco lusinghieri, che altri sono in grado di osservare o percepire. Cosa che implica anche l'impossibilità di concepire un *self* dai contorni uniformi, in coerenza con un ideale che appare *vero* soltanto in quanto frutto di illusione perseguita retoricamente.

La figura del Giovane, in particolare, appare segnata fin dal primo sonetto da evidenti tratti narcisistici; quegli stessi tratti, sonetto dopo sonetto, avranno poi un ruolo chiave nella decostruzione della sua immagine radiosa. Si noti che i sonetti – al di là di consuetudini critiche cristallizzatesi nel tempo – non offrono nessuna certezza riguardo all'identificazione fattuale del Giovane nei versi che lo riguarderebbero; non pare dimostrabile, in particolare, che si tratti sempre dello stesso giovane, cosa di cui soltanto in tempi recenti la critica shakespeariana, piuttosto timidamente, ha iniziato a prendere atto nella pratica analitica.²

Riguardo alla nostra discussione sul contrasto tra Verità e Apparenza, tuttavia, la possibilità che il destinatario sia uno solo, o invece più di uno, non gioca un ruolo essenziale. Ciò che interessa è

² Stanley Wells ridiscute l'intera questione dei destinatari interni dei *Sonnets* in 'My name is Will', un articolo recente in cui contesta sia il ritenere che i primi 126 sonetti della raccolta siano rivolti ad un unico destinatario, sia che tale destinatario sia di sesso maschile; a sostegno della sua tesi Wells osserva che 'only twenty of these poems can confidently be said to be addressed to a male' (Wells 2015, 99-108; la frase citata è a p. 101). A ciò si aggiunga che andrebbero sottoposti allo stesso tipo di problematizzazione anche i sonetti che tradizionalmente si ritiene siano dedicati alla *dark lady*, cosa su cui Wells però non si sofferma. Nello stesso articolo Wells ritorna invece sulla tesi, già sostenuta in un precedente saggio, *Shakespeare's Sonnets*, scritto assieme a Paul Edmondson (2004), secondo la quale i *Sonnets* sono da considerarsi non un canzoniere (*sequence*) ma un'opera miscellanea, per il fatto che i sonetti sarebbero stati scritti in un lungo arco di tempo per poi essere raggruppati in un secondo momento; la loro pubblicazione, ritiene Wells, *non* avvenne con il consenso dell'autore.

l'immagine del Giovane, la quale permane omogenea anche nel caso in cui i destinatari fossero diversi, come è evidente soprattutto nei sonetti che lo invitano al matrimonio e alla *increase*. Si può forse dire, in estrema sintesi, che la *fairness* apparente del Giovane viene posta in esplicito confronto con la sostanza maligna dei suoi pensieri e delle sue azioni; in conseguenza di tale confronto la sua immagine acquista tinte sempre più scure; via via la descrizione, in forma esplicita o allusa, del suo non lodevole comportamento – verso il Poeta, verso la Donna e verso il mondo – prende il posto dell'ammirazione in origine accordata alla sua straordinaria bellezza; la distanza tra i motivi che rimandano ai due temi in questione si allunga sempre di più; infine ogni traccia di *fairness* scompare dal ritratto del Giovane, rispetto alla figurazione iniziale.³

Ancora, la differenza tra *apparire* ed *essere* è nei *Sonnets* continuamente oggetto di illustrazione e argomentazione, anche in termini di riflessione culturale e metapoetica. Vale a dire che, anche all'infuori delle relazioni tra i personaggi, lo scarto tra apparenza e verità viene messo in luce ed esplorato via via che i sonetti tematizzano ed elaborano una riflessione sulla mancata corrispondenza tra questi due elementi.

Emerge nei sonetti, in altre parole, un apparato retorico che svela continuamente la ragion d'essere di se stesso: il fatto di essere a sua volta mera superficie e apparenza, *forma* priva di consistenza nella realtà vera delle cose. Allo stesso tempo, proprio tale apparato retorico, volto a minare dall'interno le sue stesse fondamenta (*i.e.* la presunta identità tra Apparenza e Verità), costituisce la maggiore fonte dinamica della poderosa macchina dialettica così costruita.

Il confronto/scontro tra Apparenza e Verità, o tra Apparenza ed Essenza, era del resto di grande attualità nella prima età moderna sia in campo filosofico – in particolare per l'influenza delle dottrine neoplatoniche – sia in campo religioso, a seguito dei movimenti di riforma. Si può dire che il contrasto tra ciò che viene mostrato e ciò che viene celato avesse la stessa importanza culturale che la psicoanalisi novecentesca poi attribuirà all'opposizione concettuale tra *conscio* e *inconscio*.

L'esame attento delle figurazioni opposte appena ricordate, nelle modalità in cui sono presenti nei *Sonnets*, può dunque essere di grande

³ Il contrasto tra le 'due nature' del Giovane è particolarmente acceso, come meglio vedremo, nei Sonetti 69, 70, 92-95.

giovanamento per definire i contorni possibili di un concetto di *self* plausibile per l'epoca, a patto di non commettere l'errore di assimilare la prima coppia di opposti (apparenza vs verità) alla seconda (conscio vs inconscio); l'interferenza tra queste due diverse coppie condurrebbe all'errore, stigmatizzato in precedenza, di sovrapporre concetti molto diversi e molto distanti l'uno dall'altro, e di giungere a conclusioni marcate da evidente anacronismo critico.

Nei *Sonnets*, si rammenti ancora, è soltanto il Poeta – inteso anche qui, ovviamente, come personaggio – a parlare e a offrire al mondo, all'interno dell'opera e fuori da essa, la propria particolare visione sia del Giovane, sia di qualunque altra persona o situazione. Qualunque cosa si dica nei sonetti, essa è detta *sempre* dal punto di vista del Poeta; vale a dire che, se di soggettività si tratta, essa sarà sempre di tipo marcatamente fittizio e retorico. Una tale unilateralità di visione non denota, tuttavia, uno sguardo, per così dire, autonomo. Come possiamo osservare già dal verso di apertura della raccolta, 'From fairest creatures we desire increase', il soggetto dell'enunciato, emblematicamente, non è *io*, ma *noi*.⁴ Il soggetto plurale immette il lettore nello stesso punto di osservazione in cui si trova il Poeta (il quale è forse in compagnia del destinatario) e suggerisce di assumere il punto di vista di questi. Tale punto di vista, soggettivo e plurale, tende infatti a trasformare l'affermazione del Poeta in un'asserzione 'oggettiva', in una verità universalmente riconosciuta e da tutti condivisibile.

La modellizzazione del carattere del Giovane che si realizzerà a partire dal verso di apertura, sarà marcata da questo primo verso; il divario tra il suo aspetto esteriore e la sua personalità interiore diverrà poi sempre più netto, impedendo persino la mera possibilità di stabilire una qualche corrispondenza tra la perfezione del corpo e quella dell'anima. Ciò non toglie che una corrispondenza di quel genere, in accordo con i modelli ideologici neoplatonici di derivazione ficiniana, sia continuamente suggerita come possibile ed auspicabile, senza che mai siano date però le condizioni per cui possa realizzarsi. La funzione epidittica della raccolta, vale a dire, viene continuamente riproposta, ma il personaggio a cui le lodi sono rivolte si rivela un'icona artificiale, *idealmente* bella, ma vuota in concreto.

⁴ Trad. it.: Dalle creature più belle desideriamo discendenza. (Le traduzioni, sempre mie, avranno lo scopo di mettere in risalto la particolare lettura che qui si vuole rendere. Anche i corsivi saranno miei, salvo diversa indicazione).

Seguiremo ora i punti cruciali dello sviluppo retorico del tema ‘verità vs apparenza’ verso per verso, in tutti i sonetti nei quali si presenta, con le opportune traduzioni.

Nei vv. 5 e 6 del Sonetto 1 il narcisismo del Giovane preannuncia il contrasto malefico tra la sua avvenenza e, appunto, l'*amor di sé* da cui è dominato:

Sonnet 1

But thou contracted to thine owne bright eyes
Feed'st thy lights flame with selfe substantiall fewell. (vv. 5-6)

Ma tu, devoto soltanto ai tuoi occhi luminosi,
alimenti il fulgore della tua luce con la sostanza stessa del tuo Sé,⁵

Nei Sonetti 34 e 35 il conflitto tra verità e apparenza si manifesta attraverso il divario tra la bellezza e la dignità del Giovane e la sua propensione a ferire coloro che l'amano. Nel primo il Poeta allude, senza dettagli ulteriori, a ‘cattive azioni’ del Giovane nei suoi confronti, delle quali, a suo avviso, questi si vergogna (v. 9). Il rimorso del ragazzo, unito forse a qualche carezza, dovrebbero alleviare le pene d'amore arretrate al Poeta. Ma le cattive azioni già compiute restano, anche nel caso di un successivo ‘lacrimoso riscatto’:

Sonnet 34

Nor can thy shame giue phisicke to my griefe,
Though thou repent, yet I haue still the losse,
Th' offenders sorrow lends but weake reliefe
To him that beares the strong offenses losse.
Ah but those teares are pearle which thy loue sheeds,
And they are ritch, and ransome all ill deeds. (vv. 9-14)

Né può la tua vergogna dare sollievo al mio dolore,
anche se tu ti penti, la perdita resta comunque mia:
il rammarico di chi offende appresta un sollievo debole

⁵ Traduco *contracted* con ‘devoto’, ma il termine inglese rimanda contemporaneamente ad almeno tre accezioni: giuridica: ‘impegnato per contratto con’; amorosa: ‘fidanzato a’; delimitativa: ‘interessato solamente a’; vedi *Oxford English Dictionary* (2018), voce *contracted* (1.a, 2., 5.a.). Di questo sonetto si riparerà nel cap. 10).

a colui che subisce l'onta di gravi offese.

Ah, ma quelle lacrime che il tuo amore versa sono perle, e sono ricche, e riscattano ogni cattiva azione.

Nel Sonetto 35 la presenza del tema di cui trattiamo viene esplicitata ricorrendo al male che si occulta nella superficie di cose che, a prima vista, suscitano ammirazione:

Sonnet 35

No more bee greeu'd at that which thou hast done,
Roses haue thornes, and siluer fountaines mud,
Cloudes and eclipses staine both Moone and Sunne,
And loathsome canker liues in sweetest bud. (vv. 1-4)

Non crucciarti più per quel che hai fatto:
le rose hanno spine, e fango le fonti argentee,
nubi ed eclissi macchiano sia la Luna sia il Sole,
e il baco ripugnante vive nel più dolce dei boccioli.

Il v. 9 precisa poi che le colpe rimproverate al Giovane, colpe che il Poeta di nuovo giustifica e assolve, sono di natura 'sensuale' (si legga pure *sessuale*):

For to thy sensuall fault I bring in sence,
Thy aduerse party is thy Aduocate, (vv. 9-10)

Poiché sono io che giustifico le colpe dei tuoi sensi;
io, tua parte avversa, che invece ti difende.

Nel Sonetto 69 il tema 'verità *versus* apparenza', svolto con estrema crudezza ed efficacia, è per intero al centro dell'attenzione:

Sonnet 69

Those parts of thee that the worlds eye doth view,
Want nothing that the thought of hearts can mend:
All touns, (the voice of soules), give thee that due,
Vttering bare truth, euen so as foes Commend.
Their outward thus with outward praise is crownd,
But those same touns that giue thee so thine owne,
In other accents doe this praise confound
By seeing farther then the eye hath showne.
They looke into the beauty of thy mind,

And that in guesse they measure by thy deeds,
 Then churls their thoughts (although their eies were kind)
 To thy faire flower ad the rancke smell of weeds,
 But why thy odor matcheth not thy show,
 The solye is this, that thou doest common grow. (vv. 1-14)

Quelle parti di te che gli occhi del mondo vedono
 non mancano di nulla che il pensiero dei cuori possa abbellire:
 le lingue tutte – voci dell'anima – te ne danno prova,
 dicendo la nuda verità,⁶ come farebbe anche un nemico.
 Così, ciò che esse dicono⁷ è incoronato da elogi esteriori,
 ma quelle stesse lingue che ti danno quel che ti spetta,
 con ben altri accenti sconfessano tali lodi
 guardando oltre ciò che l'occhio ha mostrato.
 Esse scrutano la bellezza della tua mente
 misurandola sul metro delle tue azioni;
 allora, ignobili, i loro pensieri, benché gli occhi fossero stati benevoli,
 al bel fiore che sei aggiungono il putrido odore delle erbacce;
 ma se il tuo odore non corrisponde al tuo aspetto,
 ecco il motivo: è che divieni volgare.

In questo sonetto è particolarmente chiara la dicotomia tra un giudizio etico ed estetico verso il destinatario espresso da tutti, Poeta incluso, in base al metro visivo soltanto (attraverso il quale l'anima vede solo ciò che l'occhio vede; vv. 1-4), e un giudizio invece espresso in base a tutte le facoltà dell'anima (grazie alle quali l'anima, guardando oltre, assume anche 'il pensiero dei cuori'; vv. 5-8). In entrambi i casi il Poeta riporta il giudizio di 'tutte le lingue', giudizio che proviene però dall'anima (o anime, *soules*). In sostanza a parlare è appunto l'anima, e questa dice *il vero* in un caso e nell'altro ('Vttring bare truth', v. 5).

Il rapporto del primo giudizio (basato sulla sola apparenza) con il secondo (basato su apparenza e prova di realtà) non è dunque in termini di verità opposta a falsità (entrambi sono *veri*), né in termini di interiorità opposta a esteriorità (sono entrambi *interiori*), e neppure in termini di confessione opposta a occultamento (entrambi i giudizi vengono espressi).

⁶ Vale a dire senza nulla aggiungere alla bellezza che a tutti si mostra.

⁷ *Their outward*, vale a dire 'il loro dire pubblico che sei bello', è solitamente emendato in *thy outward*, vale a dire 'il tuo aspetto'; il senso del verso, nell'un caso e nell'altro, è sostanzialmente il medesimo, visto che il 'dire pubblico' si basa sull'aspetto del giovane.

La differenza riguarda soltanto la maggiore attendibilità e completezza del secondo giudizio rispetto al primo. In nessun modo 'the thought of hearts' contiene una verità che viene sottratta alla psiche o alla coscienza. Il riferimento all'olfatto, nel distico, è particolarmente significativo; al più nobile dei 'sensi esterni' nella fisiologia elisabettiana, la vista, si contrappone quello più animale e meno nobile, l'olfatto, cosa che mina definitivamente l'attendibilità della figura del Giovane che il sonetto propone in apertura. Si noti che il Poeta non dice mai *io* in questo sonetto, ma sempre *they*. In tal modo sembra prendere le distanze da ciò che le altre 'lingue' dicono, assumendo il ruolo del saggio *senex* nei confronti del volubile *puer*. La sua personale conclusione, nel distico, assume dunque il valore di un amaro avvertimento.

Nel successivo Sonetto 70, dedicato a difendere il Giovane, se di lui sempre si tratta, da accuse e sospetti calunniosi (vv. 1-2), ritroviamo l'immagine del baco che devasta la bellezza (vv. 7-8) e poi, nel distico, il sospetto che egli sia responsabile di cattive azioni; ma quel sospetto, per il lettore che abbia in mente i giudizi espressi sul Giovane nel sonetto precedente, è forse oramai una certezza:

Sonnet 70

That thou are blam'd shall not be thy defect,
 For slanders marke was euer yet the faire,
 ...
 For Canker vice the sweetest buds doth loue,
 And thou present'st a pure vnstayined prime.
 ...
 If some suspect of ill maskt not thy show,
 Then thou alone kingdomes of hearts shouldst owe. (vv. 1-2; 7-8; 13-14)

Che tu sia denigrato non è per tua colpa,
 poiché sempre il bello è oggetto di calunnia,
 ...
 Poiché il baco deturpatore ama proprio i boccioli più dolci,
 e tu ti offri puro e senza macchia, al meglio del tuo fiorire.
 ...
 Se qualche sospetto maligno non velasse la tua apparenza
 a te soltanto sarebbe dato di regnare sui cuori.

Gli stessi motivi (la bellezza sfigurata, il baco corruttore, la disarmonia tra aspetto esteriore e viltà delle azioni), si ripetono infine ancora nei Sonetti 92, 93 e 95:

Sonnet 92

But whats so blessed faire that feares no blot,
Thou maist be falce, and yet I know it not. (vv. 13-14)

Ma cosa è tanto gloriosamente bello da non temere macchia:
tu potresti essere falso, ed io esserne del tutto ignaro.⁸

Sonnet 93

How like *Eaues* apple doth thy beauty grow,
If thy sweet virtue answer not thy show.

Quanto simile al pomo di Eva diviene la tua bellezza
se la tua dolce virtù non corrisponde al tuo aspetto.

Sonnet 95

How sweet and louely dost thou make the shame,
Which like a canker in the fragrant Rose,
Doth spot the beautie of thy budding name?
Oh in what sweets doest thou thy sinnes enclose!

...

Oh what a mansion haue those vices got,
Which for their habitation chose out thee,
Where beauties vaile doth couer euery blot,
And all things turnes to faire, that eies can see! (vv. 1-4; 9-12)

Quanto dolce e amabile tu rendi la vergogna,
che come un baco nella Rosa fragrante,
macchia la bellezza del tuo nome ancora in boccio?
Oh! in quali dolcezze rinserri i tuoi peccati!

...

Oh, quale dimora hanno quei vizi
che scelsero te per abitarvi, ove il velo della bellezza ricopre ogni macchia,
e a ogni cosa ridona splendore, per la gioia degli occhi!

Le figure di corruzione fin qui osservate compongono allo stesso tempo un dispositivo metatestuale che le riflette simmetricamente. La figurazione del baco che scarnifica la rosa interiormente rimanda alla

⁸ La macchia di cui si parla si riferisce all'incostanza e all'infedeltà in amore.

corrispondente decostruzione figurale del Giovane e delle sue virtù, nel momento stesso in cui di questi viene in apparenza tratteggiata un'immagine splendida e pura. Il lettore si trova così portato a congiungere la dimensione estetica dell'icona di bellezza che i versi gli propongono con quella etica; tanto più che il distico del Sonetto 109 elimina ogni eventuale dubbio sul fatto che la rosa sia il Giovane sotto metafora, o qualunque altro oggetto d'amore idealizzato:

Sonnet 109

For nothing this wide Vniuerse I call,
Saue thou, my Rose, in it thou art my all. (vv. 13-14)

Poiché considero nulla questo vasto Universo,
a parte te, mia Rosa, in cui sei per me il tutto.

A commento finale sulla rilevanza testuale del primo tema sotto osservazione, è bene ribadire che ipotizzare una pluralità interna di destinatari o destinatarie, in luogo di una figura unica, non indebolisce il percorso di demolizione testuale di cui si è discusso. Al contrario, la possibile presenza di una pluralità di *addressees* interni rafforza l'idea della 'decostruzione' di una forma di aggregazione testuale, il *canzoniere*, che vuole che l'oggetto della lode e del desiderio sia unico e irripetibile. La proliferazione di 'oggetti' mina ancor più le fondamenta di una forma e di una tradizione che si è imposta in Europa nel corso del sedicesimo secolo, e trova qui la sua definitiva 'sconsacrazione'. La possibile presenza di soggetti od oggetti plurali in luogo di una unica figura maschile (il Giovane) o femminile (la Donna) non pregiudica, come ora si vedrà, neanche le possibili figurazioni *early modern* di campi di soggettività personale o interpersonale; ciò che qui interessa di tali figurazioni sono infatti le valenze concettuali e i contorni formali.

Ecco ora in sintesi i punti verso i quali occorre far convergere l'attenzione prima di procedere nella direzione appena indicata. I mutamenti religiosi avvenuti nel periodo sotto osservazione mettono in luce una zona di coscienza interiore in cui il singolo individuo poteva serbare idee, credenze personali e pensieri privati *diversi* da quelli che, forzatamente o meno, era tenuto o costretto ad esternare; entità psichiche ai nostri giorni denominate *subjectivity*, *self* o *inwardness* si riferivano a concetti, o a una serie di operazioni, che avevano luogo in uno spazio *mentale* non precisamente circoscrivibile e dai confini permeabili; quegli stessi concetti e quelle stesse operazioni

non apparvero tutti nello stesso momento, non formavano entità delimitate da confini stabili e non si trovavano necessariamente in reciproco rapporto. Il *self* non coincide dunque con l'anima (*soul*), né con la mente (*mind*), che dell'anima è parte; esso si può dire formato da una parte interna – la quale non sempre si manifesta all'esterno, ma che è capace di pensare in maniera riservata, e trattenere, se vuole, 'il pensiero dei cuori' – e da una parte esterna, a tutti visibile. Si tratta di una figurazione composita, alla cui formazione concorrono aspetti diversi ma convergenti; figurazione che è possibile interrogare e conoscere, sia nel caso di un personaggio che scruta se stesso, sia di un personaggio che osserva le azioni di un altro.

Si tratterà di verificare se l'immagine del *self* così delimitata possa essere effettivamente confermata, oppure corretta, o sconfessata, ripercorrendo attentamente i luoghi testuali in cui nei sonetti si utilizza il lemma *self*, da solo o in forma composta. Di speciale rilevanza, evidentemente, saranno i luoghi in cui *self* è stato usato come sostantivo. Occorre sottolineare come non sia semplice distinguere la funzione sostantivale del lemma da altre possibili funzioni grammaticali; dal momento della sua comparsa nella lingua inglese il lemma è infatti andato incontro a una evoluzione morfosintattica la quale era ancora nel vivo quando i *Sonnets* furono pubblicati. Servirà dunque, in primo luogo, raccogliere le informazioni essenziali sulla sua storia grammaticale e cercare di stabilire lo stato delle cose in proposito nel periodo che ci interessa.

10. *Self* come complex word

In appendice alla sua edizione critica dei *Sonnets*, Paul Hammond si sofferma, commentandoli, su alcuni termini complessi (*complex words*) che Shakespeare usa nei sonetti; tra questi compare il termine *Self* (2012, 472-476). Di questo termine Hammond non propone alcuna definizione esplicita; egli pone tuttavia in giusto rilievo il fatto che nei sonetti shakespeariani vi è un interesse marcato sia per l'integrità, sia per la precarietà dei *selves*, un interesse rafforzato dalla consuetudine vigente nella prima età moderna di scrivere *self* come singola parola; ciò accade, osserva lo studioso, con il sintagma *my self* – laddove ora si avrebbe *myself* – con la conseguenza di offrire la possibilità di pensare al *self* come qualcosa che si *possiede*, in luogo di un semplice componente di un pronome riflessivo.¹ Il 'possesso' in questione è da intendere, evidentemente, come una relazione di stretta interdipendenza tra soggetto e *self*. In relazione alle sue osservazioni Hammond avrebbe forse potuto considerare l'ipotesi di trattare il sintagma *my self* come costituito, almeno in certi casi, da un aggettivo possessivo seguito da un sostantivo; questa possibilità, benché egli vi faccia allusione, non viene tuttavia esplorata.

In merito alle relazioni tra i personaggi, Hammond si preoccupa di rilevare come il Poeta definisca se stesso solamente in funzione del suo amore per il Giovane, tanto che il *self* del primo risulta inscindibile, a suo avviso, da quello del secondo.² Lo studioso riprende qui un'idea già espressa all'inizio del suo studio, dove si spinge ad affermare che i diversi luoghi in cui il Poeta si riferisce al Giovane come *my self*,

¹ 'The poems' interest in the integrity, and precariousness, of selves is often aided by the early-modern habit of writing "my self" where we would write "myself", so that the self is briefly imagined as something which one possesses, rather than just being part of the reflexive pronoun' (Hammond 2012, 472).

² 'So completely does the Poet define himself through his love for the Boy that the two selves are thought of as one self ... The Poet's self is inextricably linked to the Boy's self' (Hammond 2012, 474).

mostrano come questi rappresenti l'incarnazione di desideri irrealizzabili nei suoi confronti, desideri altrimenti destinati a restare sepolti 'nella psiche del Poeta'.³ Così dicendo, in assenza di ulteriori precisazioni, Hammond corre il rischio di sovrapporre moderni concetti psicoanalitici sulla psiche a quelli propri della prima età moderna sulle diverse componenti dell'anima e della mente.

Tornando alle diverse funzioni grammaticali di *self*, va detto che i trattati, i dizionari o gli studi critici che, a partire dalla prima età moderna, potrebbero aiutarci a distinguere la funzione sostantivale del termine dalle altre non sono molti, né particolarmente specifici. Partiamo da *A World of Words*, il celebre dizionario italiano-inglese di John Florio (1598). In esso le voci rilevanti di nostro interesse sono quelle che, in italiano, potrebbero corrispondere al lemma inglese *self* in funzione di aggettivo, pronomi o sostantivo, quali le voci *stesso*, *medesimo* e *io*. Per le prime due di queste voci Florio si limita a riportare il significato che i due lemmi hanno in italiano quando sono aggettivi. Alla voce *Stesso*, il dizionario rimanda alla voce *Medesimo*, la quale recita: 'Medesimo, *selfe*, *selfesame*, *same*, *the same*', ed è tutto (220, 397). Alla voce *Io*, leggiamo invece: 'Io, *the first pronoune primitiue*, *sing. I*, *myselfe*' (192). *A World of Words* non riporta alcun'altra voce italiana che possa utilmente corrispondere alla voce *Self* per i nostri scopi.

Edwin Abbott in *A Shakespearean Grammar* (1884), ripropone sostanzialmente l'impostazione di Florio, trattando brevemente il lemma *Self* nella sezione del volume dedicata agli aggettivi:

Self ... was still used in its old adjectival meaning 'same,' especially in 'one self,' i.e. 'one and the same,' and 'that self' ... Hence we can trace the use of *himself*, &c. The early English did not always use 'self,' except for emphasis ... In order to define the *him*, [in *himself* etc.] and to identify it with the previous *he*, the word *self* (meaning 'the same,' 'the aforesaid') was added: 'he bends himself.' *Thyself* and *myself* are for *thee-self*, *me-self*. 'One self king' may be illustrated by 'one same house. (28-30)⁴

³ 'At several points the Poet refers to the Boy as "my self"; this is, of course, an expression of how dear the Boy is to him, but at another level it is telling us that the Boy is part of the Poet – his creation, his projection, serving as the embodiment of the various unrealizable desires which are otherwise buried deep within the Poet's psyche' (19-20).

⁴ La 'grammatica shakespeariana' di Abbott si diffuse velocemente una volta data alle stampe e viene tuttora spesso citata, nonostante i rilievi critici ai quali fortemente si presta. Jonathan Hope, a sua volta autore di uno studio recente che riprende il titolo e l'argomento di Abbott, ne prende così le distanze:

Abbott ritiene in sostanza che *self* venisse impiegato come aggettivo – con il significato dunque, come nel dizionario di Florio, di *stesso o medesimo* – oppure in funzione enfatica, a servizio del precedente soggetto. Quanto all'uso di *self* come sostantivo Abbott scrive: 'The use of "self" as a noun is common in Shakespeare'; cita quindi pochi esempi a sostegno di quanto afferma, ripresi unicamente dai drammi, senza commenti ulteriori (30).

Studi critici più recenti, ugualmente, non trattano o non chiariscono del tutto le diverse funzioni di *self* nell'inglese *early modern*. Per esempio, in uno studio pubblicato nel 1976, Partridge tratta l'argomento all'interno di un paragrafo dedicato all'uso delle linee di interpunzione (*hyphens*), ove si limita a ricordare il costume degli stampatori elisabettiani di separare *self* da eventuali aggettivi o pronomi possessivi.⁵

Alla questione dello spelling delle costruzioni con *self* (una sola parola oppure due parole con la presenza o meno del trattino d'unione) fa cenno Kirsti Peitsara nel suo studio dedicato allo sviluppo della categoria grammaticale della riflessività (Peitsara 1997). Dopo averne rilevata la grande variabilità, complicata a suo avviso dalla 'difficoltà di distinguere lo spelling originale' da interventi esterni, Peitsara afferma che nel periodo *Late Middle English – Early Modern English* spelling alternativi siano 'largely up to the individual author or scribe, and the mixed character of the manuscripts results in the free occurrence of both variants in many texts' (285). In particolare, Peitsara sostiene che nel periodo compreso tra il 1570 e il 1710 la scelta tra spelling alternativi sembra discendere da un nuovo fattore, la persona grammaticale e il tipo di riflessivo:

The third person adjunct reflexives, *himself* and *themselves* are always spelled as one word, the head reflexives in the other persons mostly as two words. (285)

'First and foremost, it lacks any kind of linguistic structural organization. Instead, the book consists of a series of sequentially numbered paragraphs, dealing with linguistic features in alphabetical order ... Linguistic features are treated in isolation from each other, and the language of Shakespeare is seen as an atomized collection of divergences from Victorian English ... Abbott's work is characterized by some prescriptive attitudes to grammatical variation, and ... he can be very casual in quoting Shakespeare' (Hope 2003, 2).

⁵ 'Most printers separated a possessive from self(e): *thy selfe* ... , *your selfe* ... , *my selfe* ... , *it selfe*' (Partridge 1976, 154).

Questa tendenza segue a suo parere le indicazioni dei grammatici seicenteschi inglesi, quali per esempio Charles Butler (1634), John Wallis (1652), Christopher Cooper (1685) e Joseph Aickin (1693). Tra questi – a differenza di Butler, Cooper e Aickin, i quali classificano *self* più possessivo all'interno della categoria dei pronomi – Wallis, nella sua *Grammatica lingvae anglicanae* (1652), definisce *self* 'nomen substantivum' (90).⁶ Per questa ragione, secondo Peitsara, Wallis anticiperebbe la teoria di Leonard Faltz a proposito di *head reflexive*, secondo la quale *self* 'is considered a substantive, from which the possessive forms have to be kept apart' (Peitsara 1997, 285).⁷

Peitsara, tuttavia, non sembra prendere in considerazione la possibilità che un diverso *spelling* esprima una diversa sfumatura di significato, che discenderebbe dalla diversa funzione grammaticale propria degli elementi che compongono la costruzione con *self* nel caso di un'unica parola un pronome riflessivo; nel caso di due parole un sintagma nominale, in cui *self* assume valore sostantivale.

Charles Barber osserva invece come l'attitudine puritana all'intropezione portasse a coniare numerosi termini composti con *self* (*self-conceitedness*, *self-condemned*, *self-deceit*, *self-denial*, *self-examination*, *self-sufficiency*) (1997, 24). Egli si sofferma inoltre sulle funzioni riflessive o enfatiche veicolate, nell'inglese contemporaneo, da forme pronominali come *myself*, *himself*, *ourselves* e così via, laddove nello *Old English* soltanto la funzione enfatica era di uso corrente (per la funzione riflessiva si ripeteva il pronome, senza aggiunta di *self*). Nella prima età moderna l'uso antico (cioè soltanto enfatico) di forme come *myself* coesiste con l'uso moderno (cioè sia enfatico, sia riflessivo) (158-59).⁸ Barber non menziona eventuali funzioni sostantivali di *self*.

Dati analoghi a quelli fin qui riportati si trovano nel capitolo firmato da Matti Rissanen (1999, 195-196, 256, 258), nel terzo volume di *The Cambridge History of the English Language* (Lass, ed.) e inoltre in *A*

⁶ Un secolo più tardi, nel suo *Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson annota tra le accezioni del lemma *self* le seguenti: '4. Compounded with *him*, a pronoun substantive, *self* is in appearance an adjective: joined to *my*, *thy*, *are*, *your* pronoun adjectives, it seems a substantive. Even when compounded with *him* it is at last found to be a substantive ... 7. It signifies the individual, as subject to his own contemplation or action'.

⁷ La teoria di Faltz è esposta in *Reflexivization. A Study in Universal Syntax* (1985).

⁸ L'uso contemporaneo si diffonde a partire dallo *Early Middle English* (1100-1300).

Grammar of Shakespeare's Language di N.F. Blake (2002, 59, 141-142). Infine Jonathan Hope, in *Shakespeare's Grammar* (2003), nella sezione dedicata ai pronomi riflessivi, dopo aver ricordato l'uso e la posizione dei pronomi riflessivi o enfatici nell'inglese odierno,⁹ mette in evidenza il fatto che la consueta separazione ortografica tra pronomi possessivo e *self* nel periodo *early modern* possa prevedere l'analisi di *self* come elemento *a se stante* rispetto al pronome. Ciò detto egli conclude la trattazione dell'argomento senza ulteriori approfondimenti.¹⁰

⁹ 'In Present day Standard English, reflexive pronouns function either emphatically, occurring in apposition with a standard subject pronoun ... or as the object of pronouns in object constructions ... Such usages occur in Early Modern English, alongside less familiar-looking constructions' (seguono esempi, tratti dai drammi di Shakespeare); l'autore rimanda peraltro a tutti gli autori sopracitati, incluso Abbott (Hope 2003, 97-99).

¹⁰ 'The orthographic representation of *my self*, and other reflexives, as two words indicates the possibility that the *self* can be considered a different entity from the accompanying pronoun. There are examples of *self* triggering third person agreement' (Hope 2003, 98-99). Seguono esempi ancora tratti dai drammi shakespeariani.

11. *Textual Selves*

In base agli studi di cui ci siamo occupati nel capitolo precedente sembrerebbe che l'impiego del lemma *self* come sostantivo fosse piuttosto raro nell'inglese della prima età moderna.¹ Ciò induce a supporre che, in tale funzione, esso disponesse di scarsa o incerta forza concettuale, vale a dire che il concetto espresso ora in italiano attraverso sostantivi come *io*, *Sé* o *persona* non avesse allora in inglese una denotazione chiara e ben definita. Il fatto che sintagmi come *inward self* o *real self* non fossero di uso corrente sembra confermare l'ipotesi appena espressa. Si tratterà ora di verificare se la stessa ipotesi possa venire avvalorata dai dati documentali provenienti da un'indagine analitica condotta sul testo dei *Sonnets*. Naturalmente occorre tenere conto dell'ambito limitato dell'indagine, essendo basata su una singola opera, per quanto molto significativa.

Si noti intanto che le funzioni del lemma *selfe* presenti nel testo dei *Sonnets* così come appare nel Quarto del 1609 sono le seguenti:

- sostantivo (come in 'thy sweet selfe', Sonetto 1, v. 8);
- particella riflessiva componente di pronomi personale, in cui il pronome ottenuto assume funzione enfatica (come in 'thy selfe thy foe', Sonetto 1, v. 8) o riflessiva (come in 'Vpon thy selfe', Sonetto 4, v. 2);²
- particella riflessiva in lemmi composti, nei quali precede un aggettivo (come in 'selfe substantiall fewell', Sonetto 1, v. 6) o un sostantivo (come in 'selfe-loue', Sonetto 62, v. 1), con funzione aggettivale;
- particella aggettivale, con il significato di 'stesso' o 'medesimo', come in 'You selfe' (Sonetto 13, v. 7).

¹ Vedi *supra*, cap. 6.

² Si noti bene, fin da ora, che in questo tipo di istanze che ritroveremo spesso, *selfe* potrà essere identificato in alternativa come sostantivo, preceduto da aggettivo possessivo.

Il nostro interesse, data la natura dell'indagine, sarà rivolto soprattutto ai casi in cui *selfe* è utilizzato come sostantivo. A questo scopo, i sonetti sono stati suddivisi in tre gruppi diversi; un primo gruppo contiene i sonetti in cui la presenza di *selfe* come sostantivo sia rilevabile come certa o come possibilità plausibile dal punto di vista grammaticale;³ un secondo gruppo raccoglie i sonetti nei quali la funzione aggettivale-enfatica di *selfe* sembra prevalere su quella sostantivale,⁴ e infine il terzo gruppo accoglie quelli in cui *selfe* è parte di un lemma composito (per esempio *selfe-loue* e simili) e quelli in cui *selfe* è particella aggettivale.⁵

Nel corso dell'analisi del primo gruppo di sonetti, il confronto fra il testo del Quarto del 1609 e una qualsivoglia tra le moderne edizioni dei *Sonnets* utilizzate correntemente metterà in luce con chiarezza quanto la modernizzazione della grafia del testo possa alterare in modo significativo il senso dei versi e la loro interpretazione, in particolare in merito al significato di *selfe*.⁶ Per quanto riguarda i sonetti compresi nel secondo gruppo, considerato che la modernizzazione grafica non sembra alterare il senso dei versi in modo significativo, non reputo necessario un commento specifico sulle occorrenze in questione. Noteremo, tuttavia, alcune occorrenze di *selfe* in funzione di pronomi riflessivo o enfatico nel corso dell'analisi del primo gruppo di sonetti, in quanto in molti di essi il lemma *selfe* occorre anche in una o più delle funzioni possibili quando esso non è sostantivo. Tralascierò invece del tutto i sonetti compresi nel terzo gruppo. Occorre dire che

³ I sonetti compresi nel primo gruppo sono i seguenti: 1, 4, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 16, 22, 39, 40, 55, 62, 73, 87, 88, 89, 109, 110, 133, 134, 149, 151 (nei quali le occorrenze di *selfe* saranno analizzate sonetto per sonetto); inoltre i sonetti 29, 35 e 47 (nei quali le occorrenze di *selfe*, rispettivamente nei vv. 4, 12 e 10, non saranno trattate in quanto di importanza trascurabile in questa indagine).

⁴ I sonetti compresi nel secondo gruppo sono i seguenti: 27, 38, 64, 67, 68, 79, 92, 94, 131, 132, 148; in funzione prevalentemente aggettivale *selfe* è inoltre presente nei sonetti 29, 35, 47, 58, rispettivamente nei vv. 9, 7, 4 e 10.

⁵ Sonetti 12, 25, 54 e 58 (v. 12).

⁶ Le edizioni consultate per il controllo delle trascrizioni modernizzate sono quelle a cura di Kerrigan (1999 [1986]), Vendler (1997), Blakemore Evans (1996), Duncan-Jones (2010 [1997]) e Burrow (2002). Le rare differenze tra i testi di tutte queste edizioni riguardano quasi unicamente la punteggiatura. D'ora in poi *Q* indicherà all'occorrenza l'edizione Thorpe, mentre il testo modernizzato dei *Sonnets* sarà ripreso dall'edizione a cura di K. Duncan-Jones, in rappresentanza di quelle più diffuse che riportano appunto il testo modernizzato.

la distinzione in gruppi qui proposta si intende indicativa ed euristica, utile cioè a mostrare pragmaticamente il fatto che in un numero elevato di sonetti la modernizzazione riduce drasticamente il ventaglio dei significati possibili, di contro alla pluralità o alla ambiguità dei significati presenti nel testo che conservi la grafia *early modern*.

Nel corso dell'esame dei sonetti compresi nel primo gruppo, i versi da commentare, nei primi tre esempi, saranno ripresi sia dall'edizione del 1609 [Q], sia dall'edizione curata da K. Duncan-Jones [DJ]; successivamente si troverà citato soltanto il testo del Quarto, rimandando in modo silente al confronto con il testo modernizzato.

Troviamo dunque le prime occorrenze della voce *selfe* già nel primo sonetto della raccolta, nella seconda quartina:

Sonnet 1 [Q]

But thou contracted to thine owne bright eyes,
Feed'st thy lights flame with selfe substantiall fewell,
Making a famine where abundance lies,
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruell: (vv. 5-8)

Ma tu, rivolto verso i tuoi stessi occhi luminosi,
nutri la fiamma della tua luce con il fuoco che del tuo Sé è sostanza,
portando carestia ov'è abbondanza,
il tuo io tuo stesso nemico, verso il tuo dolce essere troppo crudele.⁷

Osserviamo ora gli stessi versi in versione modernizzata:

Sonnet 1 [DJ]

But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel. (vv. 5-8)

La prima cosa che si perde con la modernizzazione è il parallelismo tra *thy selfe* e *thy foe* (v. 8); il sintagma *Thy selfe*, nell'edizione del 1609, può essere analizzato dal punto di vista grammaticale in due modi diversi:

⁷ Tradurrò *selfe*, come sostantivo, con *Sé, io, essere, persona* o in altri modi ancora quando opportuno; quel che importa sarà non perdere di vista il valore sostantivale di *selfe* ogni volta che sia riconoscibile in tale funzione.

a) come composto da aggettivo possessivo più sostantivo: 'thy selfe [is] thy foe', oppure: 'thy selfe [being] thy foe';

b) come formante un pronome unico che conferisce enfasi e rafforza il soggetto sottinteso *thou*: '[thou are] *thyselفة* thy foe'.⁸

La seconda occorrenza di *selfe* nel v. 8 si presenta invece come un sostantivo, funzione che non muta anche nella trascrizione modernizzata. La grafia in *Q*, tuttavia, può avvalorare l'ipotesi che *selfe* sia da ritenersi un sostantivo non solo nel secondo emistichio, ma anche nel primo, in cui *thy selfe* può essere interpretato sia come pronome, sia come sintagma nominale formato da un aggettivo possessivo (*thy*) e un sostantivo (*selfe*). Questa possibilità si perde completamente nella versione modernizzata, mentre in *Q* viene semmai rafforzata dal parallelismo *thy selfe / thy foe* che apre il verso. Si noti che la modernizzazione modifica semanticamente l'intero verso, non solo il sintagma interessato; il senso generale del verso così come appare nel Quarto può essere reso nel modo seguente: 'il tuo stesso Sé è il tuo nemico, verso il dolce essere che tu sei troppo crudele [poiché rifiuta di generare]'. Il senso del verso modernizzato può invece rendersi così: 'tu stesso sei tuo nemico, troppo crudele verso il tuo dolce essere'.

Il confronto tra i due versi rivela una differenza lieve ma apprezzabile e mostra inoltre il loro diverso effetto sul lettore: mantenere il valore sostantivale di *selfe* nel primo emistichio induce il lettore a scorgere nello stesso verso un riferimento possibile a due io contrapposti, che convivono nella stessa persona: da un lato un 'io' che danneggia concretamente se stesso con le sue azioni (*Thy selfe thy foe*); dall'altro un 'io' che pare l'emanazione dell'immagine ideale del Giovane (*thy sweet selfe*); si delinea, in tal modo, un riferimento all'immagine ambigua del Giovane, immagine che poi si ripresenterà in molti altri sonetti della raccolta.

Torniamo ora indietro al v. 6, in cui *selfe* è particella riflessiva in funzione aggettivale. Il significato del verso può così essere reso: 'nutri la fiamma della tua luce con un fuoco che è fatto della *sostanza del tuo stesso essere*', dove la sostanza in questione è appunto il Sé

⁸ Si noti, tuttavia, che il pronome singolo così ottenuto (*thy selfe - thyselفة*), stando alla *Shakespearean Grammar* di Abbott, proverrebbe dall'evoluzione del pronome *thee-selfe* (in *early English*), in cui *selfe* manteneva l'antico valore aggettivale, equivalente nel significato a *same*, riferito al soggetto *thee* collegato. Questo spiega forse, in *Q*, lo spazio mantenuto tra *thy* e *selfe*, comunque lo si interpreti.

mondano del Giovane, governato dalla focosità delle sue passioni. La modernizzazione del testo in questo caso non comporta variazioni grammaticali, né semantiche; sia nel testo non modernizzato, sia in quello modernizzato il lemma che stiamo analizzando appare come prima occorrenza di un termine che sarà ripetuto più volte, cosa che gli conferisce un ruolo centrale nell'argomentazione costruita dal sonetto. Tale centralità trova conferma nella disposizione in parallelo delle due successive occorrenze di *selfe* nel v. 8, rendendo evidente la maggiore ricchezza semantica del testo non modernizzato.

Possiamo ora passare al Sonetto 4, in cui si ripresenta una situazione simile a quella appena registrata nel Sonetto 1:

Sonnet 4 [Q]

Vnthrifty louelinesse why dost thou spend,
Vpon thy selfe thy beauties legacy?

...

For hauing traffike with thy selfe alone,
Thou of thy selfe thy sweet selfe dost deceaue, (vv. 1-2; 9-10)

Ammaliatore imprevedente perché spendi
su di te il lascito della tua bellezza?

...

Poiché a trafficare soltanto con la tua persona
defraudi il tuo dolce Io di un altro tuo essere,

Sonnet 4 [DJ]

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?

...

For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive; (vv. 1-2; 9-10)

In questo sonetto *selfe* svolge la funzione di sostantivo nel v. 10, in un sintagma identico a quello già analizzato nel Sonetto 1 (*thy sweet selfe*). Negli altri tre casi la funzione grammaticale del lemma è ambigua; sia nel v. 2, sia nei vv. 9 e 10 è possibile considerarlo come sostantivo o come parte di un pronome personale riflessivo. In quest'ultimo caso l'unione con l'aggettivo possessivo *thy* produce la funzione pronominale. La modernizzazione del testo avvalora unicamente l'ipotesi che *thy selfe* corrisponda al pronome *thyself*; questa scelta, si noti, affievolisce l'allusione alla natura sessuale del 'traffico' che il Giovane intrattiene

con la sua persona. Al contrario, l'iterazione del lemma *selfe* nei vv. 9 e 10, se considerato sostantivo, rimarca fortemente proprio tale allusione. Come nel Sonetto 1, la grafia del Quarto rafforza il concetto espresso qui nel v. 10, secondo il quale il Giovane si autoinfligge una sorta di mutilazione psicologica, generata dal fatto di sottrarre a se stesso un nuovo Io.

Nel Sonetto 6, nei vv. 7 e 9, la funzione grammaticale di *selfe* è, di nuovo, ambigua; può essere considerato sia come sostantivo, sia come particella riflessiva del pronome *thy selfe*:

Sonnet 6 [Q]

That's for thy selfe to breed an other thee,
Or ten times happier be it ten for one,
Ten times thy selfe were happier then thou art, (vv. 7-9)

Tale sarebbe [un prestito che rende felice chi presta] per il tuo Io generare un altro te,
e se dieci volte ancora più felice di una volta sola,
dieci volte sarebbe allora il tuo Io più felice di quanto sei,

La scelta operata in traduzione – una scelta essendo necessaria, dato che il sintagma *thy selfe* può essere analizzato come aggettivo più sostantivo o come pronome – impoverisce l'interpretazione, sottraendo una delle due opzioni; la modernizzazione produce lo stesso effetto, sottraendo però l'opzione restante rispetto a quella della traduzione:

Sonnet 6 [D]]

That's for thyself to breed an other thee,
Or ten times happier, be it ten for one:
Ten times thyself were happier then thou art,

Nei versi del Quarto l'ambiguità della funzione grammaticale di *selfe* si riverbera nella figura del Giovane; l'ambiguità grammaticale pare suggerire la sua *doppia* unicità; l'unicità, vale a dire, sia della sua bellezza, sia del suo narcisismo avaro, cosa che, a sua volta, ben si accorda con il sottile impianto demolitore che i versi tracciano a spese della sua immagine. Si noti inoltre, nel testo modernizzato, la modificazione della punteggiatura del Quarto (v. 8), operata, presumibilmente, con l'intenzione di migliorare la leggibilità del testo. Tuttavia, in questo come in altri casi, anche la modernizzazione della

punteggiatura non può considerarsi neutra rispetto al significato dei versi; al contrario, concorre a forzare l'interpretazione in una direzione che, come abbiamo visto, spesso non è l'unica possibile. Ancora una volta il rischio è quello di un impoverimento semantico complessivo, che potrebbe essere evitato rinunciando a modernizzare sia il testo, sia la punteggiatura, benché quest'ultima possa essere frutto di modificazioni arbitrarie in sede di composizione tipografica.⁹

Il lemma *selfe* occorre nel Sonetto 6 altre due volte, nei vv. 4 e 13, dove ha valore di particella riflessiva, modificante due participi passati (*kil'd*, *wild*):

Make sweet some viall; treasure thou some place,
 With beautits treasure ere it be selfe kil'd:
 That vse is not forbidden vsery,
 ...
 Be not selfe-wild for thou art much too faire,
 To be deaths conquest and make wormes thine heire. (vv. 3-5; 13-14)

Addolcisci qualche ampolla, arricchisci qualche luogo
 con il tesoro della bellezza prima che da sé si uccida,
 usarla in quel modo non è usura proibita,
 ...

Non essere pieno di te solo, ché sei troppo bello per essere bottino della
 morte o un lascito buono per i vermi.

Si noti, tuttavia, che *selfe kil'd* (v. 4) si riferisce ad un uso 'suicida', in quanto autoerotico e dilapidatorio, del proprio *selfe* da parte del Giovane, un *selfe* in cui mente e corpo partecipano del medesimo auto-abuso; si noti anche che *selfe-wild* (v. 13) implica che il Giovane sia dominato da quello stesso *selfe*, ridotto ad un Io privo di volontà.

Nei Sonetti 7 e 9 la grafia del Quarto mette in luce un'ambiguità che la modernizzazione scioglie a scapito della densità semantica:

⁹ Per quanto riguarda la punteggiatura – come sottolineano Paul Edmondson e Stanley Wells nel loro studio sui *Sonnets* – non è possibile appurare quanto sia dovuto all'autore e quanto agli interventi dei tipografi che composero il testo del Quarto, presumibilmente dalla stessa copia manoscritta. Vi sono tracce nel Quarto di due diversi tipografi, uno dei quali è responsabile della composizione di venti pagine, l'altro di quarantacinque, sulle sessantacinque totali (2004, 9-10); a loro volta i due autori rimandano a MacDonald P. Jackson (1975). Vedi anche *supra*, cap. 8, nota 6, p. 59.

Sonnet 7

So thou, thy selfe out-going in thy noon:
Vnlok'd on diest vnlesse thou get a sonne. (vv. 13-14)

Così, non essendoti curato della tua persona ancora nei tuoi anni migliori
morirai inosservato, a meno che non faccia un figlio.

Sonnet 9

Is it for feare to wet a widdowes eye,
That thou consum'st thy selfe in single life? (vv. 1-2)

È per paura di far lacrimare occhi di vedova,
che consumi il tuo essere nel vivere da solo?

In entrambi gli esempi, *thy selfe* può essere interpretato sia come un sintagma nominale (possessivo più sostantivo), sia come una forma pronominale; nel primo caso viene messa in luce l'azione del soggetto verso la propria persona, nell'altro si mette in rilievo che l'agire del soggetto si rispecchia negativamente su se stesso. Almeno due letture diverse sono possibili – letture che, insieme, concorrono a rendere più chiaro il testo – ma una soltanto è quella che la modernizzazione della grafia riesce a riprodurre. Considerare *selfe* come sostantivo mette in maggiore risalto l'io individuale del Giovane, mentre la scelta di reputare *thy selfe* una forma enfatica, o riflessiva, plausibile anch'essa, ha l'effetto di attenuare i rimproveri che a lui vengono rivolti; quei rimproveri, tuttavia, risulteranno tanto più taglienti quanto più speciale si ritiene il loro oggetto. Inoltre, nel distico di questo sonetto, la grafia del pronome *himselpe* consente un confronto immediato tra le due letture appena discusse:

No loue toward others in that bosome sits
That on himselpe such murdrous shame commits. (vv. 13-14)

Nessun amore per gli altri vive nel petto
di colui che su di sé commette tali atti di vergogna delittuosa.

Sembra infatti che qui il Poeta sia passato da un rimprovero rivolto individualmente al Giovane a una considerazione di carattere generale, indirizzata a coloro che si comportano come questi si comporta; pare inoltre che qui l'aggettivo *murdrous* serva a sottolineare il carattere *fisico* del cattivo uso di sé, mentre nei vv. 1 e 2 dello stesso Sonetto 9 è forse in gioco soprattutto il lato spirituale del Sé.

Nel Sonetto 10 *selfe* occorre quattro volte, nei vv. 2, 6, 12 e 13, in quest'ultimo come sostantivo (*an other selfe*):

Sonnet 10

For shame deny that thou bear'st loue to any
Who for thy selfe art so vnprouident

...

For thou art so possest with murdrous hate,
That gainst thy selfe thou stickst not to conspire,

...

Be as thy presence is gracious and kind,
Or to thy selfe at least kind harted proue,
Make thee an other selfe for loue of me,
That beauty still may liue in thine or thee. (vv. 1-2; 5-6; 11-14)

Nega pure, per pudore, che non porti amore a nessuno
tu che, verso l'essere che sei, sei così imprevidente

...

Poiché sei tanto posseduto da odio assassino,
da non esitare a cospirare contro il tuo io

...

Sii come tu appari, gentile e pieno di grazia
o prova al tuo io, almeno, di avere un cuore gentile;
per amor mio, genera un altro Te,
così che la bellezza possa vivere nelle tue sembianze, o in Te.

Nelle prime tre occorrenze (vv. 2, 6 e 12) la funzione grammaticale di *selfe* non è inequivocabile come nella quarta (v. 13), ma resta plausibile la scelta di considerare il lemma un sostantivo, modificato dal possessivo *thy*. La modernizzazione grafica, d'altra parte, trasforma le tre occorrenze del sintagma *thy selfe* nel pronome *thyself* cosa che, in merito all'argomentazione del sonetto, rende forse meno eloquente il rapporto autodistruttivo che il Giovane intrattiene, narcisisticamente, con il proprio io.¹⁰

¹⁰ Soltanto l'edizione dei *Sonnets* a cura di Helen Vendler, che presenta sia il testo dell'edizione Thorpe sia, a fronte, una versione modernizzata dalla curatrice, mantiene *thy* e *self* separati nel testo modernizzato. Inoltre, il sostantivo *self* risulta essere *key word* in base ai criteri utilizzati dalla studiosa.

Nel Sonetto 13 *selfe* occorre quattro volte, nei vv. 1, 2 e 7:

Sonnet 13

O That you were your selfe, but loue you are
 No longer yours, then you your selfe here liue,
 Against this cumming end you should prepare,
 And your sweet semblance to some other giue.
 So should that beauty which you hold in lease
 Find no determination, then you were
 You selfe again, after your selves decease,
 When your sweet issue your sweet forme should beare. (vv. 1-8)

Oh, fossi tu come realmente sei! invece, amore, non sei
 più tuo, qui altri dunque non abita se non ciò che il tuo io è diventato;
 alla fine che si avvicina dovresti prepararti,
 e dare ad un altro il tuo dolce aspetto.
 Così quella bellezza che hai solo in prestito
 non avrebbe scadenza, e saresti allora
 te medesimo di nuovo, dopo la morte del tuo io,
 quando il tuo dolce frutto serbasse le tue dolci forme.

In tutti questi casi – a eccezione, come vedremo, della prima occorrenza nel v. 7 – è possibile attribuire a *selfe* valore sostantivale. Ciò accresce la possibilità di rilevare nel sonetto – già nei primi due versi – la presenza di una contrapposizione dialettica tra due *selves* differenti, attribuibili al Giovane: un *selfe* 'autentico' (v. 1) e uno 'corrotto' (v. 2). La traduzione proposta tiene conto delle notazioni precedenti.

La modernizzazione del testo del 1609, al contrario, 'guida' l'interpretazione in direzione opposta, attenuando la percezione di un dissidio interno all'io nella figura del Giovane. Collateralmente, in seguito alla trasformazione del sintagma *your selfe* in pronome riflessivo, accade che il testo venga privato della libertà di manifestare appieno la molteplicità di sensi che potenzialmente contiene. Tale trasformazione riguarda anche il pronome iniziale *You* nel v. 7, generalmente ritenuto un errore tipografico da emendare in *your*, cosa che poi consente anche in questo caso il passaggio da *you[r] selfe* a *yourself*.

A ben vedere, tuttavia, non è detto che lo *You* in questione debba necessariamente provenire da un refuso. Il lemma *selfe* che segue *You* potrebbe infatti essere stato usato, intenzionalmente, come particella aggettivale, con il significato di *stesso* o *medesimo*. In tal caso il v. 7

riprenderebbe il concetto espresso nel primo verso e il senso della frase che contiene il sintagma – *then you were You selfe again* – può essere reso con ‘allora saresti di nuovo il medesimo Tu’, vale a dire la persona che una volta il Giovane era stato e che più non è.¹¹ Al contrario di quanto in tanti ritengono, la grafia e la punteggiatura *early modern* non sono forse così arbitrarie e casuali. In casi come questo, lungi dal renderlo oscuro, la grafia non modernizzata illumina il testo.

Occorre anche ribadire che la pluralità di senso offerta dalla grafia in *Q* complica il campo traduttivo, poiché costringe il traduttore a scelte che impoveriscono tale pluralità. L’attenzione verso la grafia *early modern*, tuttavia, apre prospettive di senso più ampie rispetto a quelle modernizzate, e consente almeno una scelta consapevole tra i significati che si intendono privilegiare a scapito di quelli che nel testo d’arrivo resteranno inespresi.

Troviamo di nuovo il sintagma *thy selfe* nel Sonetto 14:

Sonnet 14

But from thine eies my knowledge I derive,
 And constant stars in them I read such art
 As truth and beautie shal together thrive
 If from thy selfe, to store thou wouldst convert:
 Or else of thee this I prognosticate,
 Thy end is Truthes and Beauties doome and date. (vv. 9-14)

Ma io derivo la mia conoscenza dai tuoi occhi
 e, stelle fisse, leggo in esse un sapere tale
 che verità e bellezza insieme rifioriranno
 se volgessi le tue attenzioni dal tuo Sé alla tua discendenza:
 altrimenti di te questo pronostico, che la tua fine sarà la rovina e il termine
 di Verità e Bellezza.

Anche qui due opzioni sono possibili in merito alla funzione grammaticale di *selfe*, nel v. 12. Considerare *selfe* un sostantivo mette in evidenza la connotazione negativa attribuita dal Poeta alla persona del Giovane. Le versioni modernizzate degli stessi versi, invariabilmente, riportano il sintagma *thy selfe* come pronomi riflessivo; in questo sonetto, e

¹¹ Tra i curatori delle edizioni consultate solamente Kerrigan (1999 [1986], 90) annota, in relazione ai vv. 6-7, ‘*Q*’s ‘*You selfe again*’ ..., meaning ‘you, the very same, over again’, senza commenti ulteriori. Per le altre edizioni consultate vedi *supra*, nota 6, p. 80.

nell'insieme della 'sequenza matrimoniale', ciò contribuisce a sottrarre concretezza all'immagine di sé e alla consapevolezza delle proprie azioni che il Giovane dovrebbe maturare, nelle intenzioni del Poeta.

Nel Sonetto 16 il Poeta cerca di convincere il Giovane a considerare la sua presenza nel mondo come un'arma preziosa da preservare, o meglio da brandire contro l'usura del Tempo:

Sonnet 16

But wherefore do not you a mightier waie
 Make warre vpon this bloudie tirant time?
 And fortifie your selfe in your decay
 With meanes more blessed then my barren rime?

...

Neither in inward worth nor outward faire
 Can make you liue your selfe in eies of men,
 To giue away your selfe, keeps your selfe still,
 And you must liue drawne by your owne sweet skill, (vv. 1-4; 11-14)

Ma perché non usi un'arma più potente
 per far guerra al Tempo, questo sanguinoso tiranno?
 E non dai forza alla tua persona, mentre ti consumi,
 in modi più fecondi di queste rime sterili?

...

né nel tuo valore intimo, né nel tuo bell'aspetto [questi versi] possono far
 vivere te stesso agli occhi degli uomini;
 donare il tuo io, il tuo io preserverà,
 e tu vivrai, in grazia del tuo dolce talento.

Il Quarto permette di leggere le tre occorrenze di *selfe* nei vv. 3 e 13 come la reiterazione di un sostantivo riferito alla persona del Giovane. A quest'ultima (rinnovata nella sua eventuale progenie) il Poeta assegna il ruolo di vendicatrice, contro i guasti del Tempo. La reiterazione di *selfe* accentua appunto tale ruolo. La modernizzazione degli stessi versi porta, d'altra parte, a leggere in tutti e tre i casi *selfe* come particella enfatica riferita al pronome *you*. Questa lettura sembra ben adattarsi al v. 12, in cui il pronome *you*, precedendo immediatamente il sintagma *your selfe*, suggerisce l'interpretazione di quest'ultimo come pronome riflessivo in funzione enfatica. Ancora una volta siamo di fronte a molteplici sensi possibili. Ancora una volta è la grafia non modernizzata a metterli in gioco simultaneamente.

Il Sonetto 22 tematizza il rapporto, probabilmente, tra il Poeta e il Giovane – sulla base di una relazione speculare tra i rispettivi tratti

senex e puer – guastato dall'intervento del Tempo sulle sembianze di entrambi. Troviamo il lemma *selfe* nei vv. 9 e 10, nei quali esso può avere la funzione di sostantivo o di particella riflessiva. Come sostantivo, nel v. 9, *selfe* conferisce maggior forza all'argomentazione, tesa a invogliare il Giovane a prestare miglior cura al legame che lo unisce al Poeta. Si consideri inoltre che il *cuore* di cui si parla nel v. 11 e nel distico contiene per l'appunto l'immagine rispettiva dei due protagonisti, vale a dire, metonimicamente, i rispettivi *selfe*:

Sonnet 22

O therefore loue be of thy selfe so wary,
 As I not for my selfe, but for thee will,
 Bearing thy heart, which I will keepe so chary
 As tender nurse her babe from faring ill,
 Presume not on thy heart when mine is slaine,
 Thou gau'st me thine not to giue backe againe. (vv. 9-14)

Allora, amore, presta alla tua persona così tanta attenzione di quanta io ne avrò non per la mia, ma per te, portando in me il tuo cuore, di cui avrò sì tanta cura qual nutrice del suo bimbo perché non abbia alcun male. Non contare sul tuo cuore quando il mio sarà ucciso il tuo mi desti per non riaverlo indietro.

Nel v. 10, ugualmente, se consideriamo *selfe* un sostantivo nel sintagma *my selfe*, il contrasto tra la persona del Poeta e quella del Giovane, acquisterà maggiore enfasi, così come la similitudine tra la loro relazione e quella tra balia e bambino presente nel v. 12. D'altro canto, la modernizzazione dei due sintagmi in questione può avere l'effetto di attenuare, nella percezione del lettore, il contrasto tra i due personaggi e le loro reciproche attenzioni.

Il tema centrale del Sonetto 39, espresso in sintesi già nella prima quartina, consiste nell'interrogare il senso da attribuire al fatto che coloro che si amano formano in amore un essere singolo pur essendo, nello stesso tempo, entità separate nelle quali la solitudine acquista dimora:

Sonnet 39

Oh how thy worth with manners may I singe,
 When thou art all the better part of me?
 What can mine owne praise to mine owne selfe bring;
 And what is't but mine owne when I praise thee, (vv. 1-4)

Come posso cantare il tuo valore con giustezza
 se tu sei in tutto la parte migliore di me?
 Cosa può apportare al mio lo la mia stessa lode,
 e a chi va mai la lode se non a me stesso, quando lodo te,

Nel v. 3, *selfe* si riferisce all'io del Poeta, diviso eppure unito a quello dell'altro personaggio in gioco, in una delle occorrenze nella raccolta in cui l'uso di *selfe* come sostantivo è inequivoco.

Nel Sonetto 40 il Poeta accusa il destinatario dei suoi rimproveri di avergli sottratto un amore che gli apparteneva, forse una donna, dato che ciò che questi rifiuta (v. 8) potrebbe essere un rapporto rigettato in precedenza, quando avrebbe potuto culminare nella procreazione.

Sonnet 40

Then if for my loue, thou my loue receiuest,
 I cannot blame thee, for my loue thou vsest,
 But yet be blam'd, if thou this selfe deceauest
 By wilfull taste of what thy selfe refuseth. (vv. 5-8)

Se dunque per amor mio, ricevi il mio amore
 non posso biasimarti, poiché il mio amore usi; ma sii invece biasimato, se
 questa mia persona inganni
 accettando di buon grado ciò che tu stesso rifiuti.

Se ipotizziamo che chi riceve i rimproveri sia lo stesso Giovane che era stato invitato a procreare nella prima fase della raccolta questi, oltre a ingannare il Poeta (v. 7), è accusato di indulgere nel nuovo rapporto per mera voglia sessuale. Ancora riguardo al v. 7, le edizioni moderne dei *Sonnets* emendano generalmente l'aggettivo dimostrativo *this* nel sintagma *this selfe* in *thy*, in tal modo ottenendo la ripetizione del pronome *thyself* in due versi consecutivi (vv. 7 e 8).¹² Tale ripetizione pone in risalto il tradimento del Giovane. La grafia dei due versi nel Quarto del 1609, tuttavia, permette altre letture. Nel v. 7, infatti, il sintagma *this selfe*, letto come aggettivo più sostantivo, può essere riferito al *selfe* del Poeta. Questa possibilità conferisce, per contrasto, maggiore enfasi all'allusione al Giovane presente nel v. 8; qui *selfe*

¹² Alcune edizioni, tuttavia, mantengono nei due versi i sintagmi presenti in *Q*, modernizzando la grafia rispettivamente, come *this self* e *thy self*; vedi per esempio quelle di Vendler (1997) e di Burrow (2002). L'edizione curata da Duncan-Jones (2010 [1997]) presenta invece *thyself* in entrambi i casi.

avrebbe questa volta funzione riflessiva-enfatica, rimandando una volta di più alla doppiezza del Giovane nei confronti di tutti i suoi amori. Si noti, ancora una volta, che la pluralità di significati possibili mantenendo la grafia del Quarto, qui come in altri versi, permane anche nel caso in cui il destinatario dei rimproveri del Poeta fosse differente da quello, o quelli, a cui egli si rivolge in altri sonetti, o se il destinatario fosse di genere femminile.

Nel Sonetto 55 il Poeta propone la sua *powrefull rime* (v. 2) come il più efficace baluardo contro la morte e il Tempo. Saranno i suoi versi a vincere la sfida lanciata attraverso la poesia, cosa che non sarebbe possibile se l'io e la figura del destinatario non possedessero qualità uniche e speciali. Nel distico di questo sonetto l'immagine della persona che resuscita nel giorno del Giudizio acquista ancor più rilevanza e incisività nel caso in cui *selfe* nel v. 13 sia considerato un sostantivo:

Sonnet 55

So til the iudgement that your selfe arise,
You liue in this, and dwell in louers eies. (vv. 13-14)

Così, fino al giorno del Giudizio, in cui il tuo Essere risorgerà,
vivrai in questi, e avrai dimora negli occhi degli amanti.

Si rafforza così l'idea che a risorgere sarà propriamente il Sé, inteso come identità totale di corpo e anima.

Amor proprius, l'amor di sé che tutto volge in autofigurazione, è al centro tematico del Sonetto 62. Questo tipo di amore narcisistico ridisegna ogni tipo di relazione che il Poeta intrattiene con se stesso e con il mondo; il Poeta, unico *speaker* della raccolta, definisce se stesso. Per questi motivi il sonetto, in cui *selfe* occorre ben otto volte (una volta nei vv. 1, 7, 9, 11; due nei vv. 12 e 13), è di estremo interesse per la nostra analisi:

Sonnet 62

Sinne of selfe-loue possesseth al mine eie,
And all my soule, and al my euery part;
And for this sinne there is no remedie,
It is so grounded inward in my heart.
Me thinkes no face so gracious is as mine,
No shape so true, no truth of such account,
And for my selfe mine owne worth do define,

As I all other in all worths surmount.
 But when my glasse shewes me my selfe indeed
 Beated and chopt with tand antiquitie,
 Mine owne selfe loue quite contrary I read
 Selfe, so selfe louing were iniquity,
 T'is thee (my selfe) that for my selfe I praise,
 Painting my age with beauty of thy daies.

Peccato di amor di Sé possiede totalmente i miei occhi e la mia anima, per intero e in ogni singola parte; e a questo peccato non c'è rimedio alcuno, così tanto è radicato nel mio cuore.

Io penso che nessun viso esiste aggraziato quanto il mio, nessuna forma tanto vera, nessuna descrizione che le renda piena giustizia, e attraverso il mio Io definisco i miei meriti, giacché in qualità supero chiunque altro.

Ma quando lo specchio mi mostra il mio io com'è davvero, abbattuto e segnato dall'età, iscurita e secca, vi leggo al contrario l'amore per me stesso; un io siffatto, che ugualmente continuasse ad amarsi, farebbe un atto iniquo. Sei tu, il mio Essere, che lodo al posto del mio dipingendo la mia età con la bellezza dei tuoi giorni.

Il peccato di cui il Poeta si accusa nella prima quartina, il *selfe-loue* del primo verso, in cui *selfe* agisce da particella riflessiva, consiste appunto nell'amare narcisisticamente il suo stesso Io, l'essere che egli è, sia interiormente ('all my soule', v. 2; 'in my heart', v. 4), sia nella sua interezza, dunque anche nell'aspetto esteriore ('and al my euery part', v. 2). Nella seconda quartina il Poeta non fa che rimarcare i concetti già espressi nella prima. Nel v. 7, il sintagma 'for my selfe' (preposizione più aggettivo più sostantivo) viene di solito modernizzato in 'for myself' (preposizione più pronome). Come altre volte abbiamo notato in casi analoghi, benché la variazione possa apparire poco rilevante, la trascrizione modernizzata offre minori possibilità interpretative. Questa può infatti indurre a pensare che il Poeta stia soltanto dicendo di poter misurare da sé i propri meriti, o di farlo per mera auto-gratificazione. La grafia di partenza pare invece voler mettere in rilievo che il Poeta voglia misurare il suo valore con il metro costituito dal suo *selfe*, vale a dire attraverso il suo Io. Il sintagma 'for my selfe' può dunque essere reso anche con 'per gratificare il mio io' oppure 'a totale vantaggio della mia persona'.

Selfe può essere considerato un sostantivo anche nei vv. 9, 11, 12 (prima occorrenza) e 13 (prima e seconda occorrenza). Oltre che nel senso esplicitato dalla traduzione proposta in calce al sonetto, il senso

generale dei vv. 12 e 13, più estesamente, può rendersi anche come segue: 'un Io che ami in tale smodata maniera *lo stesso io* (dunque se stesso) commette un atto iniquo, non certo degno di ammirazione; tuttavia, l'io che faccio mostra d'amare in me in realtà sei tu, tanto che, quando per gratificarmi porgo lodi a me stesso, è alla tua persona, al tuo essere, che invece le rivolgo'. Il significato di 'for my selfe' nel v. 13 è infatti analogo a quello dello stesso sintagma nel v. 7 il quale, come abbiamo rilevato, si presta a diverse interpretazioni.

Nel Sonetto 73 *selfe* personifica il Sé della Morte, di cui la Notte assume e riflette le sembianze; chiara è in questo caso la sua funzione di sostantivo:

Sonnet 73

In me thou seest the twi-light of such day,
As after Sun-set fadeth in the West,
Which by and by blacke night doth take away,
Deaths second selfe, that seals vp all in rest. (vv. 5-8)

In me tu vedi il crepuscolo di un giorno
tale a quello che dopo il tramonto scolorisce ad Occidente
e che presto la notte nera si porta via,
il secondo Io della Morte, che tutto sigilla nel riposo.

Non così chiara è invece la situazione nel Sonetto 87, in cui il sintagma iniziale del v. 9, 'Thy selfe', può essere letto come formato da un aggettivo e da un sostantivo, oppure come supporto enfatico del successivo pronome *thou*:

Sonnet 87

Thy selfe thou gau'st, thy owne worth then not knowing,
Or mee to whom thou gau'st it, else mistaking,
So thy great guift vpon misprision growing,
Comes home againe, on better iudgement making. (vv. 9-12)

Desti la tua persona, allora non conoscendo ancora bene i tuoi meriti
o me, a cui la desti sbagliandoti sul mio conto.
Così il tuo grande dono, alimentato da un malinteso,
ritorna a casa, dopo un giudizio più attento.

La modernizzazione annulla la prima opzione, sopprimendo in tal modo anche la possibilità di individuare nel successivo pronome *it* (v. 10) un

riferimento allo stesso *selfe* del destinatario, da intendere come persona fisica e psichica insieme. La traduzione proposta intende valorizzare la seconda opzione, a favore della quale gioca sia la posizione enfatica di *selfe* in apertura del v. 9, sia il parallelismo sintattico interno al verso tra i sintagmi 'Thy selfe' e 'thy (owne) worth'.

Nel Sonetto 88 il sintagma 'my selfe' ricorre tre volte, nei vv. 3, 11 e 14. Anche in questo caso la grafia nel Quarto permette almeno una doppia lettura, una in cui *selfe* è sostantivo, un'altra in cui il sintagma rafforza enfaticamente il pronome soggetto di prima persona:

Sonnet 88

Vpon thy side, against my selfe ile fight,
And proue thee virtuous, though thou art forsworne:

...

The iniuries that to my selfe I doe,
Doing thee vantage, duple vantage me.
Such is my loue, to thee I so belong,
That for thy right, my selfe will beare all wrong. (vv. 3-4, 11-14)

Lotterò a fianco a te, contro la mia persona,
e proverò che sei virtuoso, benché tu sia spergiuo

...

Le ferite che infliggo al mio io,
recandoti vantaggio, avvantaggiano me doppiamente.
Tale è il mio amore, così tanto ti appartengo,
che in nome della tua rettitudine il mio io si addosserà ogni torto.

La grafia dell'edizione Thorpe evidenzia un parallelismo sintattico nel v. 3, in cui i sintagmi 'Vpon thy side' e 'against my selfe' sono retti dallo stesso predicato verbale 'ile fight'. Tale costruzione simmetrica induce a conferire a *selfe* una funzione sostantivale, per cui avremmo gli stessi elementi in successione: preposizione, aggettivo possessivo e sostantivo. Questa lettura mette in rilievo il ruolo attivo del Poeta nel ferire volontariamente il suo ego. Quest'ultimo appare quale un io reificato, un oggetto da cui è possibile distaccarsi per poi osservarlo a distanza, benché soggetto e oggetto coincidano ontologicamente. È pur vero che l'intento autolesionista del Poeta persiste anche nel caso in cui *my selfe* sia considerato riflessivo, tuttavia la separazione tra *I* e *my selfe* porta a percepire *selfe* come un'entità *diversa* rispetto all'io. Sfumature che la modernizzazione grafica mantiene celate, anche nei versi successivi, in cui leggere *selfe* come sostantivo deriva in modo naturale dalle osservazioni già espresse a commento del v. 3.

Nel Sonetto 89 troviamo ancora il sintagma *my selfe*, nei vv. 7 e 13:

Sonnet 89

Thou canst not (loue) disgrace me halfe so ill,
To set a forme vpon desired change,
As ile my selfe disgrace, knowing thy wil,
I will acquaintance strangle and looke strange:

...

For thee, against my selfe ile vow debate,
For I must nere loue him whom thou dost hate. (vv. 5-8, 13-14)

Non puoi, amore, screditarmi neanche la metà
dando forma al cambiamento da te desiderato,
di quanto io screditerò la mia persona, conoscendo il tuo volere,
stranglerò la nostra intimità e sarò un estraneo al tuo cospetto:

...

Per te, contro il mio entrerò in conflitto,
poiché mai potrei amare colui che tu odii.

La disposizione retorica del v. 7 (*my selfe disgrace, knowing thy wil*[1]), depone a favore della possibilità che *selfe* abbia funzione di sostantivo, come si mostra in traduzione. Nel v. 13, analogamente, la costruzione simmetrica (*for thee / against my selfe*) sottolinea il fatto che l'azione vada a beneficio del *Tu* tanto quanto la medesima azione sia avversa allo stesso *Io*; letto come sostantivo, *selfe* denota l'immagine reificata e proiettata fuori di sé dell'io del Poeta, il quale di tale io ragiona.¹³ La modernizzazione riduce anche in questi casi le opzioni interpretative del senso dei versi.

Nel Sonetto 109 i sintagmi 'from my selfe' e 'from my soule', nei vv. 3 e 4, dipendono entrambi dal predicato verbale *I might depart*, nel v. 3:

Sonnet 109

O never say that I was false of heart,
Though absence seem'd my flame to quallifie,
As easie might I from my selfe depart,
As from my soule which in thy brest doth lye:
That is my home of loue, if I haue rang'd,
Like him that trauels I returne againe,
Iust to the time, not with the time exchang'd,
So that my selfe bring water for my staine, (vv. 1-8)

¹³ A proposito di 'my selfe' nel v. 13, Kerrigan annota nella sua edizione dei *Sonnets*, in cui il sintagma è comunque modernizzato in 'myself': 'One of those points at which Q's unmodernized 'my selfe' seems helpfully to posit an instructable self' (1999 [1986], 286).

Oh, mai non dire che fui falso nel cuore,
 benché l'assenza sembrasse sminuire la mia fiamma;
 potrei separarmi dal mio io così facilmente
 come dalla mia anima, che nel tuo petto dimora:
 quella è la mia casa d'amore che se ho lasciato,
 come uno in viaggio poi vi ritorno
 perfettamente in tempo, dal tempo non mutato,
 così che son io a portare l'acqua per le mie macchie,

La reiterazione della medesima costruzione sintattica dei due sintagmi ('from my selfe' / 'from my soule') suggerisce che anche la funzione grammaticale delle parti del discorso implicate sia la stessa (preposizione più aggettivo possessivo più sostantivo). Come dire, con ironia, che il Poeta abbandonerebbe la sua anima tanto facilmente quanto il suo *selfe*. L'io, o il Sé, come nel Sonetto 89, sono concepiti come elemento *altro* e separabile dalla *percezione di sé*. L'ulteriore occorrenza di *selfe*, nel v. 8, pare invece in funzione enfatica, con il verbo *to bring* coniugato alla prima persona, in accordo con il soggetto sottinteso.

Il Quarto del 1609 permette due possibili interpretazioni anche per il sintagma 'my selfe' nel v. 2 del Sonetto 110, a seconda che si consideri *selfe* un sostantivo, oppure l'intero sintagma un corrispettivo dell'attuale pronome *myself*:

Sonnet 110

Alas 'tis true, I haue gone here and there,
 And made my selfe a motley to the view,¹⁴
 Gor'd mine own thoughts,¹⁵ sold cheap what is most deare,
 Made old offences of affections new. (vv. 1-4)

Ahimè, è vero, ho girovagato qui e là,
 e ho reso il mio io un buffone da osservare,
 ho rappezzato i miei stessi pensieri, venduto a poco ciò ch'è più caro
 nuovi affetti ho ripagato con vecchie offese.

La prima opzione interpretativa permette di notare meglio lo scherno al quale il Poeta espone il suo io, come si è cercato di mostrare in

¹⁴ *Motley* può rimandare sia al tipico vestito pezzato e multicolore del *jester* o del *fool*, sia ai personaggi che lo indossavano, a corte o a teatro; vedi *Oxford English Dictionary* (2018), 'motley', 3a; 3b.

¹⁵ *Gored*, nel senso di 'rappezzare', richiama l'abito pezzato del v. 2; può significare anche 'trafitto' o 'macchiato di sangue'.

traduzione. La seconda ci renderebbe un verso dal significato simile, per esempio: 'e ho fatto di me stesso un buffone davanti al mondo', a scapito però della possibilità che qui il Poeta voglia mostrarsi intento a osservare il suo stesso io distaccandosi mentalmente da esso.

Nel Sonetto 133, in cui il Poeta si rivolge presumibilmente a colei che gli ha sottratto le attenzioni del Giovane, *selfe* è chiaramente un sostantivo nel v. 6. Nei vv. 5 e 7 la funzione sostantivale di *selfe* resta tra quelle possibili. Nel v. 5, in particolare, l'omofonia, implicitamente suggerita, tra *I* e *eye* rende plausibile il fatto che qui il Poeta stia mettendo a confronto l'io/occhio crudele della Donna con il proprio io reificato, ridotto cioè ad oggetto da osservare e possedere. La funzione riflessiva, d'altra parte, prevale forse nel v. 7:

Sonnet 133

Me from my selfe thy cruell eye hath taken,
And my next selfe thou harder hast ingrossed,
Of him, my selfe, and thee I am forsaken,
A torment thrice three-fold thus to be crossed: (vv. 5-8)

Il tuo occhio crudele mi ha strappato a me stesso
e il mio altro me ancora di più hai sedotto;
vengo dunque abbandonato da lui, da me stesso e da te, triplice tormento
tre volte da affrontare:

Il lemma *selfe*, nel v. 2 del Sonetto 134, riveste questa volta una chiara funzione enfatica. Nel v. 3, nel secondo emistichio, è invece usato come sostantivo sottinteso nel sintagma 'that other mine' (vale a dire *that other selfe of mine*). Ciò induce a pensare che anche nel primo emistichio dello stesso v. 3 – in cui il sintagma 'my selfe' è l'oggetto diretto del predicato verbale 'Ile [I'll] forfeit' – *selfe* ricopra la medesima funzione:

Sonnet 134

So now I haue confest that he is thine,
And I my selfe am morgag'd to thy will,
My selfe Ile forfeit, so that other mine,
Thou wilt restore to be my comfort still: (vv 1-4)

Ora che, infine, ho riconosciuto che lui è tuo
e che io stesso sono un pegno per le tue voglie,
impegnerò il mio Io, così che l'altro mio Io
tu voglia restituirmi, a mio conforto.

Il Sonetto 149 ci mostra il Poeta lacerato da un dissidio interiore; egli non appartiene più a se stesso, per essersi dato in pasto alle voglie crudeli del personaggio al quale si rivolge (forse la Donna, ma nulla prova, grammaticalmente, che di una donna si tratti). È possibile in questo sonetto considerare *selfe* un sostantivo in tutte le occorrenze:

Sonnet 149

Canst thou O cruell, say I loue thee not,
 When I against my selfe with thee pertake:
 Doe I not thinke on thee when I forgot
 Am of my selfe, all tirant for thy sake?
 Who hateth thee that I doe call my friend,
 On whom froun'st thou that I doe faune vpon,
 Nay if thou lowrst on me doe I not spend
 Reuenge vpon my selfe with present mone?
 What merrit do I in my selfe respect,
 That is so proude thy seruice to dispise,
 When all my best doth worship thy defect,
 Commanded by the motion of thine eyes.
 But loue hate on for now I know thy minde,
 Those that can see thou lou'st, and I am blind.

Puoi, crudele che sei, dire che non ti amo,
 quando contro il mio stesso Io prendo le tue parti;
 non è a te che penso quando mi trovo in oblio
 del mio Io, tiranno per amor tuo?
 Chiamo forse amico mio chi ti odia
 o mi rendo servile verso chi non stimi?
 Se poi con me ti adombri, non ti vendico forse
 sul mio stesso Io, soffrendo all'istante?
 Quali meriti assegno al mio Io,
 che siano tanto superbi da disprezzare il tuo servizio,
 mentre la parte migliore di me adora la tua imperfezione,
 al comando di un solo cenno dei tuoi occhi.
 Ma, amore, continua pure a odiarmi, ché ora conosco la tua mente;
 tu ami coloro che vedono, e io sono cieco.

I primi due versi mostrano il Poeta intento a riflettere sul proprio atteggiamento nei confronti dell'interlocutore, verso il quale esprime grande disappunto a fronte del suo comportamento, attraverso una serie di domande incalzanti, sulle quali ogni quartina è costruita. Questo speciale 'confronto' è portato avanti contrapponendo il *selfe* del Poeta – il lemma ricorre quattro volte (vv. 2, 4, 8 e 9) – ad una figurazione del

destinatario o destinataria evocata unicamente attraverso pronomi e possessivi di seconda persona (*thou, thee, thy, thine*), cosa che mette in evidenza da una parte l'io del Poeta, dall'altra la presenza, forse silente, dell'altro personaggio. Il *selfe* del Poeta pare dominare la scena per intero.

In parallelo a questa lettura è però possibile evidenziarne una seconda, che rimodula la prima fino a rovesciare per intero la distribuzione dei ruoli tra i due personaggi. Tutto parte dai vv. 3 e 4, in cui il Poeta dice di 'dimenticarsi' del suo io, in preda alla 'tirannia' dell'altro; i versi successivi lo mostrano infatti totalmente prono al volere di quest'ultimo. I quattro versi finali sanciscono il rovesciamento dei ruoli. L'io del Poeta, apprendiamo, è alla completa mercé del secondo interlocutore o interlocutrice, al quale o alla quale basta un movimento degli occhi per ottenere l'adorazione di ogni suo difetto da parte della 'parte migliore' del Poeta (vv. 11 e 12).¹⁶ Grazie al possibile gioco di parole *I/eye*, sono qui gli occhi dell'interlocutore a rappresentare il suo io (o persino i suoi molteplici io, in parallelo ai molteplici *selfe* del Poeta). La modernizzazione grafica di tutte le occorrenze di *my selfe* in *myself* annulla la possibilità delle diverse letture appena proposte.

Nel quarto verso del Sonetto 151 troviamo infine il *sweet selfe* della Donna,¹⁷ in cui *selfe* è certamente un sostantivo:

Sonnet 151

Loue is too young to know what conscience is,
 Yet who knowes not conscience is borne of loue,
 Then gentle cheater vrge not my amisse,
 Least guilty of my faults thy sweet selfe proue. (vv. 1-4)

L' Amore è troppo giovane per sapere cosa sia la coscienza,
 ma chi non sa che la coscienza è generata dall'Amore?

¹⁶ È anche possibile che sia i *favori* dell'interlocutore ('thy seruice'), sia la *parte migliore* del Poeta ('all my best') in adorazione della *imperfezione* dell'altro ('thy defect'), costituiscano una serie di allusioni sessuali, non troppo velate. Di 'bawdy allusion' parla anche K. Duncan-Jones – per la quale i versi sono diretti a una *mistress* – a proposito di 'thy defect' nel v. 11; il 'difetto' sarebbe la parte del corpo 'mancante' nella donna (Duncan-Jones, ed., 2010 [1997], 414).

¹⁷ In questo sonetto le allusioni sessuali paiono ovvie e ripetute; nel distico la Donna è interpellata in seconda persona ([*you*] *hold it*), per poi essere richiamata in causa in terza persona (*I call, her loue*): 'No want of conscience hold it that I call, / Her loue, for whose deare loue I rise and fall.' (vv. 13-14) 'Non pensare che per mancanza di coscienza chiami lei amore, per il cui amore mi alzo e cado'; vale a dire: 'non credere che non sappia che ciò che chiamo "amore" è soltanto "amore della carne"'.

Allora, gentile e falsa, non insistere troppo sulle mie colpe,
per tema che sia invece la tua dolce persona a dimostrarsi rea per i miei falli.

Abbiamo così terminato la verifica intrapresa sul testo non modernizzato dei *Sonnets* intorno alle modalità di impiego del lemma *selfe* e dei sintagmi che lo contengono, al fine di trarne indicazioni utili a riconsiderare, con maggiore consapevolezza documentale, sia i problemi relativi all'emergere del concetto di *self* nel periodo in cui i sonetti sono stati scritti, sia la possibilità che dello stesso concetto sia presente nella raccolta una tematizzazione per vie implicite o indirette. L'osservazione delle diverse funzioni grammaticali e semantiche del lemma *selfe*, specialmente quando esso è utilizzato come sostantivo, rispetto alla pluralità delle funzioni grammaticali che gli si possono attribuire, si è rivelata cruciale per la comprensione dei *Sonnets*. Soprattutto è parsa evidente la distanza del testo del Quarto, il quale offre molteplici possibilità di interpretazione, dalla standardizzazione testuale prodotta dalle operazioni di modernizzazione. Il testo modernizzato, in cui *self* è quasi sempre letto come riflessivo, può divenire veicolo di interpretazioni alquanto impoverite rispetto alle diverse potenzialità espressive di partenza, fino al punto di favorire letture più o meno avulse dalle particolari circostanze, culturali e materiali, nelle quali avveniva la produzione dei testi *early modern*.

In sostanza l'intervento di modernizzazione, unendo due elementi che nel testo del 1609 sono scritti separatamente (per esempio, tra i tanti osservati, *my selfe*: myself), non costituisce soltanto un cambiamento a livello grafico e tipografico, ma implica cambiamenti rilevanti sul piano grammaticale e semantico. Al sostantivo, parola semanticamente 'piena', si sovrappone una forma pronominale, parola semanticamente 'vuota', la cui interpretazione dipende in larga misura dalle informazioni fornite dal contesto. Si passa cioè da un termine lessicale con *contenuto* specifico, a un termine grammaticale con *funzione* specifica, passaggio che sottilmente conduce a una sorta di indebolimento semantico, con la perdita almeno parziale del significato, o significati, richiamati in origine.

Il lavoro analitico ha fin qui permesso di identificare gli aspetti più problematici dei dati sotto osservazione, e offrirà ora l'occasione di avanzare, con prudenza, alcune ipotesi conclusive.

12. Renaissance Fallacies

Nel Quarto del 1609 è dunque possibile circoscrivere un'entità chiamata *selfe*, descrivibile attraverso un complesso di tratti, di natura sia fisica, sia mentale, le quali insieme raffigurano l'immagine di un *Io* o *Sé* o *persona*, individuali. I personaggi della raccolta, in sostanza, propongono al lettore una propria rappresentazione di sé. Per meglio dire ne ottengono una dal Poeta, nel corso delle relazioni tra essi che egli descrive, o alle quali allude. Il lettore, da parte sua, resta libero di valutare sia la natura di tali rappresentazioni, sia il tipo di relazioni intrecciate. Da questo punto di vista si può dire che, nei *Sonnets*, la costruzione del *Sé* è di tipo *relazionale*; ciò significa anche che l'identità personale non è data o posta *a priori*; si tratta invece di un'entità per così dire *fluida*, in costante mutamento. Il fatto che sia sempre e soltanto il Poeta a parlare costringe però a considerare il processo di costruzione dell'identità personale così generata senz'altro parziale – restando fluida e relazionale – poiché i giudizi espressi dal Poeta, sia quando rivolti al suo stesso *selfe*, sia quando rivolti ad altre *personae*, sono sempre espressi dalla sua particolare prospettiva.

Proprio questa unilateralità prospettica, d'altra parte, chiarisce eloquentemente quali siano i tratti formali attraverso i quali una certa immagine dell'*io* viene tracciata o fatta emergere in filigrana. Gli strumenti del giudicare provengono dal soggetto lirico che tutto *osserva* e di tutto *parla*; in primo piano sono dunque da un lato le attività di *guardare* e di *guardarsi*, e dall'altro i modi di espressione *linguistico-testuale* di ciò che viene osservato e discusso, che danno forma al contenuto.

A questo proposito è quasi superfluo ricordare – come fanno anche i curatori di tutte le edizioni dei *Sonnets* citati in questo studio – il continuo riflettersi a vicenda, nella raccolta, tra le attività dell'occhio e quelle dell'*Io*, grazie all'onnipresente *pun* fonetico tra *I* e *eye*. Interessa qui piuttosto rimarcare che il testo, giocando con l'apparente identità tra questi due elementi, in realtà si fa gioco di essa. Alle verità che discenderebbero dalla presunta corrispondenza tra *I* e *eye* – l'occhio

che guarda e l'io che riflette (in tutti i sensi del verbo riflettere) – se ne contrappongono altre: in primo luogo le verità che, negli esempi riportati e discussi, discendono da altri sensi meno nobili, in secondo luogo quelle provenienti dalle facoltà razionali dell'io, le quali a loro volta ritornano e ragionano su ciò che si presenta o viene offerto allo sguardo.

Dalla contrapposizione tra *I* e *eye* – non dalla loro identità – ha origine quindi l'eventualità di emettere giudizi basati su temi quali il Tempo, la Morte, l'Arte, la Bellezza e la Poesia; tutti temi da intendere nelle loro connessioni metafisiche e che sovrastano ogni altro ordine di elementi in campo. Sono questi 'motivi di riflessione' a fornire al Poeta all'interno dell'opera, e al lettore fuori da essa, il metro *etico* grazie al quale misurare *personae* e azioni.

È indubbio che una certa rappresentazione di soggettività, riconoscibile e descrivibile nei suoi contorni storici e concettuali, propri della prima età moderna, sia visibile *in azione* nei sonetti di Shakespeare. Il vasto pubblico dei lettori, plausibilmente, riconosceva in essa l'immagine riflessa e le sfaccettature di un *selfe* ad esso familiare, ovvero di un io facile da comprendere e al quale poteva rapportarsi in modo 'naturale'. Meno certo è invece il fatto che si possano ravvisare in quel tipo di *selfe* i tratti di un io *moderno*, di nuova fattura, affini a quelli della sua rappresentazione nella nostra epoca, la quale può dirsi sostanzialmente post-freudiana. Le tesi variamente sostenute in questa direzione da molti studiosi, non appaiono dunque analiticamente appropriate sul piano teorico, come ancora vedremo. Rimane intanto il fatto che non sarebbe stato possibile arrivare ad alcun risultato o ipotesi plausibile – nel rispetto della storicità dei dati nel caso in cui si fosse fatto riferimento soltanto alle edizioni moderne dei *Sonnets*, con *spelling* e punteggiatura modernizzati.

La necessità di tornare ai testi non modernizzati, non in maniera occasionale, ma come inderogabile strumento valutativo e interpretativo, esplicita uno degli esiti critici della presente indagine. Ciò detto, si dirà forse che non è pensabile che una lettura critica dei *Sonnets* possa aver luogo riferendosi soltanto al testo modernizzato, e che non è ciò che normalmente avviene. Giusto. Avviene però che il lettore comune, anche di lingua inglese, nella vasta maggioranza dei casi, conosca e legga i *Sonnets* soltanto nelle edizioni modernizzate. Questa tipologia di lettori avrà accesso a un testo che verrà considerato un testo autoriale e autorevole, idealmente scritto nella forma in cui viene ricevuto, mentre il passaggio dai documenti originali a quelli recenti sarà ritenuto probabilmente un'operazione trascrittiva

sostanzialmente innocua. I reali criteri che orientano le diverse fasi della modernizzazione, o di successive modernizzazioni in periodi diversi, restano in tal modo invisibili e silenti; il loro impatto sul testo, per quanto grande possa essere stato, non verrà di norma percepito. Tutto questo, naturalmente, al netto di opportune note editoriali o di specifici percorsi formativi individuali.

La trasformazione 'sistematica' della funzione sostantivale del lemma *selfe* in pronomi riflessivo o enfatico comporta in sostanza il rischio altissimo, in quanto implicito e non avvertito, di 'de-storicizzare' la presenza e la natura del concetto di *selfe* nel contesto particolare della cultura e della letteratura inglese *early modern*. Per quanto riguarda i sonetti shakespeariani, tale concetto informa di sé il linguaggio e la logica argomentativa dei discorsi, nella fattispecie poetici, che ne esplicitano ed esprimono l'influenza. Quel tipo di *selfe*, d'altra parte, sussisteva in forme che, dal punto di vista storico, non possono essere sorte tutte insieme, né contemporaneamente, cosa di cui occorre tener conto quando si cerca di descriverlo come un'entità dai contorni isolabili *specificamente* come propri della prima età moderna.

A questo riguardo ci viene in aiuto un articolo di Lee Patterson (1990), nel quale lo studioso opportunamente precisa che i concetti di *persona*, *io* o *self*, i quali sono spesso trattati dalla critica come *rinascimentali* soltanto in virtù di mera consuetudine (e si aggiunga che ogni consuetudine, per sua natura, paradossalmente, è invece *acritica*), trovano le loro origini nei concetti medioevali di soggettività e individualità.¹ L'antropologia medievale, chiarisce Patterson, definiva il soggetto sulla base del *desiderio*, così da concepire tipicamente l'identità individuale (*selfhood*), come dialetticamente sospesa tra l'*assenza* della comunione con il divino, alla quale il soggetto innatamente aspira, e la presenza storica dello stesso soggetto nel mondo, mondo che aliena il soggetto sia da se stesso, sia dalla sorgente divina da cui si trova

¹ L'articolo prende avvio da una riflessione sulla posizione marginale in cui, secondo l'autore, erano stati relegati gli studi medievistici, a seguito del prevalere di discipline volte a privilegiare il *presente*, sia negli argomenti, sia negli strumenti di studio, fino a mettere a rischio il senso e il concetto stesso di 'storicità', vale a dire la consapevolezza critica della evoluzione *nel tempo* di qualunque idea o complesso d'idee, ivi compresi quelli che fanno capo ai concetti di *self*, di individualità e di soggettività. Patterson è scomparso nel 2012.

separato.² Patterson indica quindi un numero considerevole di testi medievali, in cui la dialettica tra l'aspirazione umana al divino e il senso interiore di inadeguatezza, che pure sostiene l'agire individuale e sociale, trova varia e articolata espressione – dalla *Vita Nova* di Dante e il *Secretum* di Petrarca ai *Canterbury Tales* di Chaucer e alla *Morte d'Arthur* di Malory – per concludere che, in effetti, per scrivere la storia del soggetto pre-moderno occorre chiamare in causa l'intera cultura medievale, cosa che i *Renaissance studies*, a suo dire, si guardano bene dal fare:

We can observe this dialectic at work in a wide variety of texts and contexts: in the courtly lyric and grand chant courtois ... in the *troubadour* tradition that issues in Dante's *Vita Nova*; in the confessional Augustinianism visible throughout the period and especially remarkable in Petrarch's *Secretum*; in ... the *Letters of Abelard and Heloise*; in the huge body of hagiographical writing ... ranging from Thomas of Celano's *Life of St. Francis* to *The Book of Margery Kempe*; in the dits of the fourteenth-century French *faiseurs*; in Chaucer's *Troilus and Criseyde* and, especially, *The Canterbury Tales*, whose subject is hardly anything other than the subject; in Langland's *Piers Plowman* and Gower's *Confessio Amantis* ... ; in the many chivalric biographies, whether historical (Machaut's *La Prise d'Alexandrie*, the Chandos Herald's *Vie de la Prince Noir*) or fictive (Malory's *Tale of Sir Gareth*), that record the making and unmaking of chivalric identity; in the autobiographical poetry of Hoccleve; in the confessions of Lollards like William Thorpe and Sir John Oldcastle; and so on - a virtually endless list ... To write the history of the medieval subject is in effect to write the history of medieval culture - which makes it all the more dispiriting that its very existence should be ignored by contemporary Renaissance studies. (Patterson 1990, 100)

La vis polemica di Patterson è diretta in special modo agli esponenti inglesi e americani del *New Historicism* e dei *Cultural Studies* e ad ogni

² 'After all, the dialectic between an inward subjectivity and an external world that alienates it from both itself and its divine source provides the fundamental economy of the medieval idea of selfhood ... Medieval anthropology defined the subject as desire'. Patterson indica le articolazioni del *desiderio* in questione citando la dottrina agostiniana sul libero arbitrio e l'opposizione tra *caritas* e *cupiditas*; il concetto boeziano di *intentio naturalis* diretta verso il *summum bonum*; la dottrina scolastica dell'appetizione intellettuale opposta a quelle concupiscibile e irascibile, e infine lo *amor* cristiano, definito come senso interiore di inadeguatezza (*insufficiency*) che spinge l'io (*self*) attraverso il suo viaggio nel tempo e nel mondo (1990, 99-100).

altro orientamento critico che preveda rigide linee di demarcazione tra la modernità e il mondo precapitalistico.³ Tale versante della critica avrebbe messo all'angolo ogni rigore filologico e storico, a vantaggio di un generale universalismo culturale, a sua volta sfociato in un imponente *grand récit* – in senso lyotardiano – secondo il quale la *modernità* si identifica con il Rinascimento, e rigetta il Medioevo in quanto quest'ultimo sarebbe per definizione *pre-moderno*.⁴ Aggiungiamo che l'universalismo in questione, abolendo ogni distanza tra presente e passato, giunge al paradossale risultato di far sì che il *nuovo* si dia allo stesso tempo come *sempre esistito*.

Tornando ai risultati della nostra indagine, si può dire che i tratti distintivi del *selfe* 'rinascimentale', in special modo in un paese segnato dalla riforma protestante, vanno cercati nello spazio differenziante compreso tra la figurazione di sé che un soggetto era nella posizione di proporre, per sua scelta, in termini descrittivi o impliciti o allusivi, e quella che il soggetto, *volutamente*, cercava di lasciare nell'ombra; la possibilità di una immagine nel complesso *altra* (da una sostanzialmente *pubblica*) è talvolta esplicita, talvolta soltanto allusa, ma pure virtualmente presente ogni qual volta viene tematizzato uno scarto tra realtà e apparenza. Ed è proprio in quello spazio, in cui ha luogo una 'negoiazione' tra ciò che appare e ciò che rimane celato, che il *selfe* prende forma. Ma è opportuno specificare di nuovo, in riferimento ai *Sonnets*, che non vi è alcuna traccia di una interiorità concepibile come un campo sottratto alla coscienza del soggetto, o come un insieme di affetti da cui esso sia inconsapevolmente dominato, alla maniera dell'inconscio freudiano.

³ Patterson si riferisce alle nuove discipline di orientamento postmoderno nell'accademia anglo-americana, *ethnic studies*, *feminist studies*, *gay studies*, *film studies* (1990, 88).

⁴ 'According to this universal scheme, the Renaissance is the point at which the modern world begins: humanism, nationalism, the proliferation of competing value systems, the secure grasp of a historical consciousness, aesthetic production as an end in itself, the conception of the natural world as a site of scientific investigation and colonial exploitation, the secularization of politics, the idea of the state, and, perhaps above all, the emergence of the idea of the individual – all of these characteristics and many others are thought both to set the Renaissance apart from the Middle Ages and to align it definitively with the modern world' (Patterson 1990, 92). Tra i critici presi di mira da Patterson ritroviamo gran parte di coloro le cui tesi sono già state discusse nei paragrafi iniziali di questo lavoro, come C. Belsey, J. Dollimore, F. Barker, J. Fineman e S. Greenblatt.

La conseguenza forse più importante della modernizzazione grafica su cui ci siamo più volte soffermati risiede appunto nel fatto che il testo così ri-costruito permette di proiettare su di esso, molto più facilmente di quanto possa avvenire con il testo non modernizzato, interpretazioni che sono sostanzialmente anacronistiche e, di regola, in accordo con sistemi o percorsi culturali coevi o posteriori alla modernizzazione grafica. Si potrebbe dire che la nuova forma del testo, quella modernizzata, esprime anche una nuova sostanza, derivante da un tradimento, sia di forma sia di sostanza, che rischia talvolta di passare inosservato persino alle più moderne tecniche decostruttive di impronta derridiana o foucaultiana – sia detto, beninteso, con benevola ironia.

L'ultima notazione relativa al nostro percorso va riservata alla constatazione che gli aspetti problematici dei testi modernizzati sono spesso emersi soprattutto al momento di tradurre i versi selezionati per l'analisi. L'esercizio della traduzione si è dimostrato uno dei migliori terreni di confronto tra un testo certamente più arduo da affrontare – quello non modernizzato – ma in cui i sedimenti storici restano visibili e interpretabili, e uno più accessibile sul piano della lettura, ma che cela però alla vista e alla mente i segni concreti di un'età che resta mai del tutto compresa, e soltanto in tal senso perduta.

Bibliografia

- Abbott E.A. (1884 [1869]), *A Shakespearean Grammar*, London, Macmillan and Co.
- Accetto Torquato (1983 [1641]), *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. Nigro, Genova, Costa & Nolan.
- Aickin Joseph (1693), *The English Grammar*, London.
- Augustine, St. (1620), *The Confessions of the Incomparable Doctour S. Avgustine*, trans. by T. Matthew, Saint-Omer.
- Austin J.L. (1962), *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Barber Charles (1997), *Early Modern English*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Barker Francis (1984), *The Tremulous Private Body*, New York, Methuen.
- Batman Stephen [Bartholomaeus Anglicus] (1582), *Batman uppon Bartholome, His Booke De Proprietatibus Rerum*, London.
- Belsey Catherine (1985), *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Reinassance Drama*, London, Methuen.
- Berns Ute, ed. (2010), *Solo Performance: Staging the Early Modern Self in England*, Amsterdam, Rodopi.
- Berns Ute (2010), 'Solo Performances – an Introduction', in U. Berns, ed., *Solo Performance: Staging the Early Modern Self in England*, Amsterdam, Rodopi, 11-30.
- Blake N.F. (2002 [2001]), *A Grammar of Shakespeare's Language*, Houndmills, Palgrave.
- Blackmore E.G., ed. (1996), *William Shakespeare. The Sonnets*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bright Timothie (1586), *A Treatise of Melancholie*, London, Thomas Vautrollier.
- Burke Peter (1997), 'Representations of the Self from Petrarch to Descartes', in R. Porter, ed., *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, London-New York, Routledge, 17-28.
- Burckhardt Jacob (1860), *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser.

- Burrow Colin, ed. (2002), *William Shakespeare. The Complete Sonnets and Poems*, Oxford, Oxford University Press.
- Butler Charles (1634), *The English Grammar*, Oxford.
- Calvin John (1553), *Whether Christian faith may be kept secret in the Heart, without confession to the world*, London.
- Charnes Linda (1993), *Notorius Identity: Materializing the Subject in Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press.
- Charron Pierre (1608), *Of Wisdome. Translated by Samson Lennard*, London.
- Cooper Christopher (1685), *Grammatica linguae anglicanae*, London.
- Cummings Brian and Freya Sierhuis (2013), *Passions and Subjectivity in Early Modern Culture*, Farnham-Burlington, Ashgate.
- De Grazia Margreta (1991), *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon.
- De Grazia Margreta, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass, eds (1996), *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- De La Primaudaye Pierre (1586), *The French Academie*, trans. by T. Bowes, London, Edmund Bolland.
- De Sales Francis (1613), *An Introduction to a Devout Life Leading to the Way of Eternitie*, London.
- De Sales Francis (1630), *A Treatise of the Love of God*, trans. by M. Car, Douay.
- Dollimore Jonathan (1996), 'Desire is Death', in M. De Grazia, M. Quilligan and P. Stallybrass, eds, *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 369-386.
- Dollimore Jonathan (2004 [1984]), *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Durham N.C., Duke University Press.
- Dubrow Heather (1996), 'Uncertainties now crown themselves assur'd: The Politics of Plotting in Shakespeare's Sonnets', *Shakespeare Quarterly* 47, 291-305.
- Duncan-Jones Katherine (1983), 'Was the 1609 *Shake-speares Sonnets* really unauthorized?', *Review of English Studies* 34, 151-171.
- Duncan-Jones Katherine, ed. (2010 [1997]), *Shakespeare's Sonnets*, London, Thomas Nelson & Sons Ltd. (The Arden Shakespeare).
- Edmondson Paul and Stanley Wells (2004), *Shakespeare's Sonnets*, Oxford, Oxford University Press.

- Egan Gabriel (2017), 'A History of Shakespearean Authorship Attribution', in G. Taylor and G. Egan, eds, *The New Oxford Shakespeare: The Authorship Companion*, Oxford, Oxford University Press, 27-47.
- Elyot Thomas (1534), *The Castel of Helth*, London.
- Ewbank I.-S. (2003), 'Self and Shakespeare's Sonnets', in L. Olav and S. Olsen Haugom, eds, *Self-Fashioning and Metamorphosis in Early Modern English Literature*, Oslo, Novus, 1-14.
- Faltz L.M. (1985), *Reflexivization. A Study in Universal Syntax*, New York, Garland.
- Ferry Anne (1983), *The 'Inward' Language*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Fineman Joel (1986), *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, Berkeley, University of California Press.
- Fineman Joel (1988), 'Shakespeare's "Perjured Eye"', in S. Greenblatt, ed., *Representing the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 135-162.
- Florio John (1598), *A World of Words*, London, A. Hatfield.
- Foucault Michel (1966), *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- Foucault Michel (1984a), *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- Foucault Michel (1984b), *Le souci de soi*, Paris, Gallimard.
- Foucault Michel (1991), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison (Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975), trans. by A. Sheridan, London, Penguin.
- Foucault Michel (2002), *The Archeology of Knowledge (L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969), trans. by A.M. Sheridan Smith, 2nd edn., London, Routledge.
- Gabler H.W. (2012), 'Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing', *Journal of Early Modern Studies* 1, 15-35.
- Gallagher Catherine and Stephen Greenblatt (2000), *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press.
- Greenblatt Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Greenblatt Stephen (1986), 'Psycoanalysis and Renaissance Culture', in P. Parker and D. Quint, eds, *Literary Theory / Renaissance Texts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Greenblatt Stephen, ed. (1988), *Representing the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press.

- Greenblatt Stephen (1990), *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York-London, Routledge.
- Greenblatt Stephen and Peter Platt, eds (2014), *Shakespeare's Montaigne: The Florio Translation of the Essays, A Selection*, New York, New York Review of Books Classics.
- Greg W.W. (1950-1951), 'The Rationale of Copy-Text', *Studies in Bibliography* 3, 19-36.
- Hall Joseph (1606), *The Arte of Divine Meditation*, London, Humfrey Lownes.
- Hammond Paul, ed. (2012), *Shakespeare's Sonnets. An Original-Spelling Text*, Oxford, Oxford University Press.
- Hanson Elizabeth (1998), *Discovering the Subject in Renaissance England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hobbes Thomas (1651), *Leviathan*, London.
- Hope Jonathan (2003), *Shakespeare's Grammar*, London, Arden Shakespeare.
- Howard Jean (1986), 'The New Historicism in Renaissance Studies', *English Literary Renaissance* 16/1, 13-43.
- Huarte Juan (1594), *Examen de Ingenios. The Examination of mens Wits*, trans. by R. Carew, London.
- Jackson MacDonald Pairman (1975), 'Punctuation and the Composers of Shakespeare's Sonnets, 1609', *The Library*, vols. 5-XXX, 1, 1-24.
- Johnson Samuel (1755), *Dictionary of the English Language*, London, W. Strahan.
- Jowett John (2017), 'Shakespeare, Early Modern Textual Cultures, and This Edition: An Introduction', in G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, and G. Egan, eds, *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works, Critical Reference Edition*, 2 vols, Oxford, Oxford University Press, vol. I, xxiii-xliv.
- Jowett John (2017), 'Shakespeare and The Kingdom of Error', in G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, and G. Egan, eds, *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works, Critical Reference Edition*, 2 vols, Oxford, Oxford University Press, vol. I, xlix-lxiii.
- Jung C.G. (1951), *Aion – Untersuchungen zur Symbolgeschichte*, Zurich, Rascher Verlag.
- Jung C.G. (1972), *Carl Gustav Jung. La dimensione psichica*, a cura di L. Aurigemma, Torino, Boringhieri.
- Kamps Ivo, ed. (1995), *Materialist Shakespeare: A History*, London, Verso.
- Kerrigan John, ed. (1999 [1986]), *William Shakespeare, The Sonnets and A Lover's Complaint*, Harmondsworth, Penguin.

- Lass Roger, ed. (1999), *The Cambridge History of the English Language*, vol. III (1476-1776), Cambridge, Cambridge University Press.
- Lausund Olav and Stein Haugom Olsen, eds (2003), *Self-fashioning and Metamorphosis in Early Modern English Literature*, Oslo, Novus.
- Leahy William and Paola Pugliatti, eds (2016), *Journal of Early Modern Studies* 5, *The Many Lives of William Shakespeare. Biography, Authorship and Collaboration*, <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/18106/16855>> (05/2018).
- Lewalski B.K. (1979), *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press.
- Locke John (1689), *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. by P. H. Nidditch (1979), Oxford, Clarendon Press.
- Marotti A.F. (1990), 'Shakespeare's Sonnets as Literary Property', in E.D. Harvey and K. Eisaman Maus, eds, *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*, Chicago-London, University of Chicago Press, 50-54.
- Marshall Cynthia (2002), *The Shattering of The Self: Violence, Subjectivity and Early Modern Texts*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press.
- Martin J.J. (2004), *Myths of Renaissance Individualism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Martz L.L. (1962, 2nd ed.), *The Poetry of Meditation*, New Haven-London, Yale University Press.
- Maus K.E. (1995), *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press.
- Montaigne M.E. de (1595), *Les Essais*, Paris, Abel L'Angelier.
- Montaigne M.E. de (1603), *The essays, or morall, politike and millitarie discourses of Lord Michael de Montaigne*, ed. by Florio John, London.
- More Thomas (1532-1533), *The confutacyon of Tyndales answere*, in L. Scuster, R. Marius, J. Lusardi and R. Schoek, eds, (1973), *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. VIII, New Haven, Yale University Press.
- Muir Kenneth and Patricia Thomson, eds (1969), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Oxford English Dictionary* (2018), <<http://www.oed.com/>>.
- Pallotti Donatella and Paola Pugliatti, eds (2012), *Journal of Early Modern Studies* 1, *On Authorship*, <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/issue/view/816>> (05/2018).

- Partridge A.C. (1976), *A Substantive Grammar of Shakespeare's Nondramatic Texts*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Patterson Lee (1990), 'On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies', *Speculum* 65, 1, 87-108.
- Peitsara Kirsti (1997), 'The Development of Reflexive Strategies in English', in M. Rissanen, M. Kytö and K. Heikkonen, *Grammaticalization at Work. Studies of Long-term Developments in English*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter.
- Perkins William (1595), *An Exposition of the Symbole or Creed of the Apostles*, Cambridge.
- Pye Christopher (2000), *The Vanishing: Shakespeare, the Subject, and Early Modern Culture*, Durham, Duke University Press.
- Reiss T.J. (2003), *Mirages of the Self: Patterns of Personhood in Ancient and Early Modern Europe*, Stanford, Stanford University Press.
- Rissanen Matti (1999), 'Syntax', in L. Roger, ed., *The Cambridge History of the English Language*, vol. III, 1476-1776, Cambridge, Cambridge University Press, 187-331.
- Schabert Ina (2010), 'The Theatre in the Head. Performances of the Self for the Self and by the Self', in U. Berns, ed., *Solo Performance: Staging the Early Modern Self in England*, Amsterdam, Rodopi, 33-48.
- Schiffer James, ed. (1998), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, New York-London, Garland.
- Schoenfeldt M.C. (1998), 'The Matter of Inwardness: Shakespeare's Sonnets', in J. Schiffer, ed., *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, New York-London, Garland, 305-24.
- Schoenfeldt M.C. (1999), *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spencer, Shakespeare, Herbert and Milton*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Seigel J.E. (2005), *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the 17th Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Selleck Nancy (2008), *The Interpersonal Idiom in Shakespeare, Donne, and Early Modern Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Serpieri Alessandro, a cura di (1991), *William Shakespeare, Sonetti*, Milano, Rizzoli.
- Shakespeare William (1609), *Shakespeares Sonnets*, London.
- Sherman W.H. (2013), 'Punctuation as Configuration; or, How Many Sentences Are There in Sonnet 1?', in J-C. Mayer, W.H. Sherman, S. Sillars, M. Vasileiou, eds, *Shakespearean Configurations, Early*

- Modern Literary Studies* 21, special issue, <https://extra.shu.ac.uk/emls/si-21/04-Sherman_Punctuation%20as%20Configuration.htm> (05/2018).
- Sherwood T.G. (2007), *The Self in Early Modern Literature: For The Common Good*, Pittsburgh, Duquesne University Press.
- Sidney Philip (1591), *Astrophel and Stella*, London.
- Slights W.W.E. (2008), *The Heart in the Age of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Spenser Edmund (1595), *Amoretti and Epithalamion*, London.
- Taylor Charles (1989), *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press.
- Taylor Gary, John Jowett, Terri Bourus, and Gabriel Egan, eds (2017), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works, Critical Reference Edition*, Oxford, Oxford University Press.
- Taylor Gary (2017), 'Comedies, Histories, and Tragedies (and Tragicomedies and Poems): Posthumous Shakespeare, 1623-1728', in G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, and G. Egan, eds, *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works, Critical Reference Edition*, Oxford, Oxford University Press, vol. II, xvii-lxix.
- Taylor Gary (2017), 'Artiginality: Authorship after Postmodernism', in G. Taylor and G. Egan, eds, *The New Oxford Shakespeare: The Authorship Companion*, Oxford, Oxford University Press, 3-26.
- Tilmouth Christopher (2013), 'Passion and Intersubjectivity in Early modern Literature', in B. Cummings, F. Sierhuis, *Passions and Subjectivity in Early Modern Culture*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013, 13-32.
- Vendler Helen (1997), *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Vickers Brian (2007), *Shakespeare, 'A Lover's Complaint', and John Davies of Hereford*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Villari Rosario (1987), *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma, Laterza.
- Villari Rosario (2009), 'Breve riflessione sulla Dissimulazione onesta di Torquato Accetto', *Les Dossiers du Grihl* 2009-02, <<http://dossiersgrihl.revues.org/3673>> (05/2018).
- Watson Thomas (1582), *Hecathompathia*, London.
- Wallis John (1652), *Grammatica lingvae anglicanae*, London.
- Wayne Valerie, ed. (1991), *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, Ithaca-New York, Cornell University Press.

Wells Stanley and Gary Taylor (1979), *Modernizing Shakespeare's Spelling with Three Studies in the Text of 'Henry V'*, Oxford, Clarendon Press.

Wells Stanley (1984), *Re-editing Shakespeare for the Modern Reader*, Oxford, Clarendon Press.

Wells Stanley (1985), *Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint*, Oxford University Press, Oxford.

Wells Stanley (2015), 'My name is Will: Shakespeare's Sonnets and Autobiography', in P. Holland, ed., *Shakespeare, Origins and Originality*, Cambridge, Cambridge University Press, 99-108.

Wright Thomas (1601), *The Passions of the minde in generall*, London.

Indice dei Nomi

- Abbott E.A. 74n.-75n., 74-75, 77n.,
82n., 109
Accetto Torquato 32n., 109, 115
Aickin Joseph 76, 109
Alighieri Dante 106
Augustine, St. 109
Aurigemma Luigi 11n., 112
Austin J.L. 19, 109
- Bakhtin M. 39n.
Barber Charles 76, 109
Barker Francis 30, 107n., 109
Batman Stephen [Bartholomaeus
Anglicus] 45n., 109
Belsey Catherine 23, 23n., 30,
30n., 107n., 109
Berns Ute 19-20, 20n.-21n., 22,
109, 114
Blake N.F. 77, 109
Blakemore E.G. 80
Bourus Terry 13n., 28n., 112, 115
Bright Timothy 45, 109
Browne Thomas 52
Burckhardt Jacob 27, 27n., 109
Burrow Colin 58, 80n., 92n., 110
Butler Charles 76, 110
- Calvin John 31n., 110
Carew R. 45n., 112
Cavendish Margaret 21n.
Celano Thomas of 106
Chandos Le Héraut 106
Charnes Linda 17n., 110
Charron Pierre 45, 110
Chaucer Geoffrey 106
Cooper Christopher 76, 110
Cummings Brian 110, 115
- Davies John 58n., 115
De Granada Luis 33n.
De Grazia Margreta 17, 110
De La Primaudaye Pierre 45n., 110
De Sales François 33n.-34n., 34, 110
Descartes René 48
Dollimore Jonathan 23, 23n., 107n.,
110
Donne John 45
Dubrow Heather 58, 110
Duncan-Jones Katherine 58, 80n.,
81, 92n., 101n., 110
- Edmondson Paul 62n., 85n., 110
Egan Gabriel 13n., 28n., 110, 112,
115-
Elyot Thomas 45n., 46, 111
Ewbank I.-S. 37-38, 38n., 39, 111
- Faltz L.M. 76, 76n., 111
Ferry Anne 43, 43n., 45-46, 45n.-
46n., 50-52, 50n.-52n., 56, 111
Fineman Joel 39-41, 41n., 42-43,
43n., 107n., 111
Florio John 48n., 49, 50n., 74-75,
111, 113

- Foucault Michel 20, 20n., 39n., 111
 Freud Sigmund 24-26, 39n.
 Fumerton Patricia 30
- Gabler H.W. 14, 14n., 57n., 111
 Gallagher Catherine 20n., 111
 Goldberg Jonathan 30
 Gower John 106
 Greenblatt Stephen 19, 19n.-20n.,
 23-26, 26n., 27, 38, 46, 107,
 111, 112
 Greg W.W. 59n., 112
- Hall Joseph 34-35, 112
 Hammond Paul 58-59, 58n.-59n.,
 73n., 73-74, 112
 Hanson Elizabeth 18, 112
 Henry VIII [Enrico VIII] 34
 Hobbes Thomas 24-25, 25n., 26,
 112
 Hoccleve Thomas 106
 Holland Peter 116
 Hope Jonathan 74, 75n., 77, 77n.,
 112
 Howard Jean 18, 112
 Huarte Juan 45n., 112
- Jackson MacDonald P. 85n., 112
 Jones Ann 30
 Jowett John 13n., 28, 112
 Jung C.G. 11, 11n., 112
- Kamps Ivo 17n., 112
 Kerrigan John 80n., 89n., 97n., 112
- Langland William 106
 Lass Roger 76, 113
 Lausund Olav 113
 Leahy William 13n., 113
 Lewalski Barbara 33, 35n.-36n.,
 113
- Locke John 28, 28n., 46, 52n., 113
 Loyola Ignazio di 34
- Malory Thomas 106
 Marlow Christopher 24
 Marotti Arthur F. 58, 113
 Marshall Cynthia 40, 113
 Martin J.J. 26-27, 27n., 113
 Martz Louis 33, 33n., 35, 113
 Matthew Toby 46n., 109
 Maus K.E. 29-31, 31n., 32-33, 113
 Mayer J.-C. 114
 Montaigne M.E. de 46, 49-50,
 112-113
 More Thomas 23-24, 51n., 113
 Muir Kenneth 52n., 113
- Nigro Salvatore 109
- Oldcastle John Sir 106
 Olsen S.H. 111, 113
- Pallotti Donatella 14n., 113
 Paolo III Papa 34n.
 Partridge A.C. 75, 75n., 114
 Patterson Lee 105, 105n., 106,
 106-107n., 114
 Peitsara Kirsti 75-76, 114
 Perkins William 36, 114
 Petrarca Francesco 46-47, 106
 Pugliatti Paola 10, 13n.-14n., 113
 Pye Christopher 17-18, 17n., 114
- Quilligan Maureen 17, 110
- Reiss Timothy 21n., 46-47, 47n., 114
 Rissanen Matti 76, 114
 Schabert Ina 21n., 114
 Schiffer James 114
 Schoenfeldt M.C. 38, 38n.-39n.,
 114

- Scupoli Lorenzo 33n.
 Seigel Jerrold 21n., 47, 114
 Selleck Nancy 27-28, 28n., 114
 Serpieri Alessandro 114
 Shakespeare William (*Hamlet*,
Troilus and Cressida) 9, 12-13,
 13n., 14-15, 21, 23-24, 26, 28,
 30, 38, 38n., 39-41, 43, 43n.,
 45, 45n., 46, 51n., 53n., 57-
 58, 58n., 62n., 73-75, 75n., 77,
 77n., 82n., 104, 114
 Sheridan Alan 20n., 111
 Sheridan Smith A.M. 20n., 111
 Sherman W.H. 59n., 114
 Sherwood T.G. 23, 115
 Sidney Philip Sir 45, 53n., 115
 Sierhuis Freya 110, 115
 Sillars Stuart 114
 Slights W.W.E. 45n., 115
 Southwell Robert 33
 Spenser Edmund 24, 47, 53n., 61,
 61n., 115
 Stallybrass Peter 17, 30, 110
 Stockholder Kay 30
 Taylor Charles 21n., 47-48, 115
 Taylor Gary 13n., 28n., 59n., 111,
 112, 115-116
 Thomson Patricia 52n., 113
 Thorpe Thomas 14-16, 58, 60,
 80n., 87n., 96
 Thorpe William 106
 Tilmouth Christopher 30n., 115
 Traherne Thomas 52n.
 Tyndale William 24, 51n., 113
 Vasileiou Margaret 114
 Vendler Helen 39, 80n., 87n., 92n.
 Vickers Brian 58, 58n., 115
 Villari Rosario 32n., 115
 Wallis John 76, 115
 Watson Thomas 51n., 115
 Wayne Valerie 17n., 115
 Wells Stanley 58n.-59n., 62n.,
 85n., 110, 116
 Wright Thomas 45n., 46, 51n.,
 52, 116
 Wyatt Thomas 24, 45, 52n., 113

DEPARTMENT OF LANGUAGES, LITERATURES AND INTERCULTURAL STUDIES
ADVISORY BOARD OF
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA:
SERIES, JOURNALS, AND OA PUBLISHING WORKSHOP

Published Works

The works listed below were submitted to Firenze University Press by the Advisory Board of the Dept. of Languages, Literatures and Intercultural Studies and set up for publication by its Open Access Publishing Workshop

Open Access Volumes

(<<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canonici / canonici altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusti Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)

Riviste ad accesso aperto
 (<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978