

«LA MONNA LISA DELLA LETTERATURA». IL SONETTO 20 DI SHAKESPEARE E *HAMLET*

Milena Romero Allué

de tanti parché,
de tanti parcome...
(Antonio Daniele, *Lucamara*)

1. «Like listening at keyholes». Scrittura e autobiografia

Nell'ultimo decennio del Settecento inizia a diffondersi in Gran Bretagna la cosiddetta 'bardolatria', ossia la riscoperta e la rivalutazione appassionata di William Shakespeare: considerando che l'entusiasmo suscitato dall'opera teatrale va di pari passo con l'impopolarità della produzione poetica,¹ non sarà superfluo ricordare che nell'edizione delle opere del bardo pubblicata da Henrie Heminges e John Condell nel 1623,² sette anni dopo la morte di Shakespeare, sono escluse tutte le composizioni liriche sebbene i poemetti *Venus and Adonis* e *Lucrece* fossero stati dati alle stampe nel 1593 e nel 1594 rispettivamente e i 'sonetti zuccherosi' circolassero per lo meno dal 1598, come documenta Francis Meres.³

Alla critica romantica si deve altresì la consuetudine, tuttora assai radicata, di leggere i sonetti di Shakespeare in chiave biografica. In una delle

¹ Diversi studiosi sostengono ancor oggi che la composizione dei sonetti rappresenta per Shakespeare un'attività secondaria e marginale rispetto alla produzione drammatica. Si vedano, tra gli altri, P. THOMSON, *Shakespeare's Professional Career*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, e R. FRASER, *Young Shakespeare*, New York, Columbia University Press, 1988.

² *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*, London, Isaac Iaggard and Ed. Blount, 1623.

³ Nel paragonare Shakespeare a Ovidio, Meres afferma che i suoi *sugred Sonnets* circolavano tra amici: «his sugred Sonnets among his private friends, &c.»: F. MERES, *Palladis Tamia: Wits Treasury*, London, 1598, citato da D. BEVINGTON, *Shakespeare*, Malden, Blackwell, 2002, p. 89.

sue *Imaginary Conversations* Walter Savage Landor immagina che il filologo Richard Porson esprima apprezzamento per la poesia di John Milton e dichiara che il canzoniere di Shakespeare sia invece «talmente povero di immaginazione che nemmeno l'interesse nei confronti della sua vita privata potrebbe tenere desta l'attenzione del lettore». ⁴ Anche William Wordsworth si esprime spesso in maniera poco lusinghiera nei confronti dei sonetti di Shakespeare, ⁵ pur celebrando con fervore la produzione drammatica: in linea con Landor, egli si dimostra un estimatore dei sonetti di Milton, che ritiene fedeli al modello italiano, e argomenta che quelli shakespeariani sono, al contrario, «soltanto quartine con un distico attaccato alla fine» e che, «se dovessero essere valutati per la versificazione, risulterebbero inevitabilmente scadenti». ⁶

Si deve principalmente a Wordsworth l'idea che il canzoniere di Shakespeare sia da leggere come una confessione autobiografica, come l'espressione più intima delle gioie e delle pene d'amore vissute in prima persona dal poeta: in un sonetto volto a glorificare la grande tradizione sonettistica europea, Wordsworth dichiara che il canzoniere è «la chiave con cui Shakespeare dischiuse il proprio cuore», ⁷ una considerazione divenuta talmente celebre che ancor oggi la critica è incline a interpretare i sonetti alla luce dell'esperienza personale di Shakespeare, indagando con interesse mai sopito la possibile identità del *lovely boy* e della *dark lady*, i destinatari dei

⁴ «Even the interest we take in the private life of this miraculous man cannot keep the volume in our hands long together»: W.S. LANDOR, *Imaginary Conversations* (1824-1829), in Id., *The Works*, 2 voll., London, Chapman and Hall, 1868, vol. I, p. 73.

⁵ Se Wordsworth si pone in maniera oscillante nei confronti dei sonetti shakespeariani, Byron e Landor non li apprezzano decisamente, mentre Coleridge, Shelley e Keats nutrono per loro ammirazione. Cfr. K. MUIR, *Shakespeare's Sonnets*, London-Boston-Sydney, George Allen & Unwin, 1979, p. 140.

⁶ «Shakespeare's sonnets [...] are not upon the Italian model, which Milton's are; they are merely quatrains with a couplet tacked to the end; and if they depended much upon versification, they would unavoidably be heavy»: W. WORDSWORTH, lettera a William Rowan Hamilton del 22 novembre 1831, in *Letters of the Wordsworth Family from 1787 to 1855*, a cura di W. KNIGHT, 3 voll., New York, Gaskell House, (1907) 1969, vol. II, p. 470.

⁷ «[...] with this key / Shakespeare unlock'd his heart [...]»: W. WORDSWORTH, *Scorn not the Sonnet, Critic*, vv. 2-3, in Id., *Poetical Works*, London, 1827.

versi, e tentando di stabilire se la pubblicazione in quarto dei *Shake-speares Sonnets* nel 1609 fosse stata autorizzata dall'autore.⁸

La reazione a questo approccio critico non si è fatta attendere, come attesta il poeta post-romantico Robert Browning quando, con una viva protesta posta in conclusione della lirica *House*, rivendica la sua visione di Shakespeare come il massimo esempio di scrittore oggettivo, scevro da elementi autobiografici:⁹

[...] 'With this same key
Shakespeare unlocked his heart', once more!
Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he!
(*House*, vv. 38-40)

['Con questa stessa chiave
Shakespeare disserrò il suo cuore', ancora!
Sì?? Se è così, un po' meno che Shakespeare!]¹⁰

L'interpretazione polemica del verso wordsworthiano viene assimilata da Oscar Wilde per giungere con smalto inalterato sino a Virginia Woolf: se, attraverso le parole di Cyril Graham, Wilde si dichiara quasi intorrito

⁸ La critica si divide tuttora tra varie ipotesi per quanto riguarda i destinatari dei sonetti e l'autorizzazione alla pubblicazione, anche se oggi prevale l'idea, soprattutto a partire dagli studi di Park Honan e Katherine Duncan-Jones, che la stampa del canzoniere godesse dell'approvazione di Shakespeare. Cfr. P. HONAN, *Shakespeare: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1998; K. DUNCAN-JONES, *Shakespeare: An Ungentle Life*, London, Methuen, 2010; J. BATE, *The Genius of Shakespeare*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998; S. SCHOENBAUM, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, New York-Oxford, Oxford University Press, (1977) 1987; S. GREENBLATT, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, Norton, 2004; M.C. BRADBROOK, *Shakespeare: The Poet in His World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1978; *A Book of the Sonnet: Poems and Criticism*, a cura di M. KALLICH, J. C. GRAY e R. M. RODNEY, New York, Twayne, 1973; A.L. ROWSE, *William Shakespeare: A Biography*, London, Macmillan, 1963.

⁹ Browning rifiuta di leggere l'opera di Shakespeare come un'autobiografia in altre due liriche incluse nella raccolta *Pacchiarotto*, del 1876. Se in *Shop* riprende l'immagine della casa come specchio rivelatore sviluppata in *House*, in *At the 'Mermaid'* allude al bardo per chiedersi retoricamente se la propria opera riveli elementi biografici: «Here's my work: does work discover – / What was rest from work – my life?» (vv. 17-18).

¹⁰ R. BROWNING, *House*, in ID., *Pacchiarotto*, 1876. Traduzione it. di A. RIGHETTI, *Browning. Liriche e monologhi drammatici*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1982, p. 229.

all'idea di «girare la chiave che dischiude il mistero del cuore del poeta»,¹¹ Woolf scrive che «per Richard Dalloway nessuna persona deccente dovrebbe leggere i sonetti di Shakespeare perché è come origliare dal buco della serratura».¹²

2. «The inmost part of you». I sonetti e *Hamlet*

Credo che i sonetti di Shakespeare siano accostabili, in maniera assai curiosa, a *Hamlet*, l'opera più amata da spettatori, lettori e critici sin dalle prime rappresentazioni: come i sonetti, *Hamlet* è ritenuto il testo più personale e autobiografico del bardo e, come i sonetti, è l'opera teatrale che ha ispirato il numero maggiore di commenti critici e di controversie. In *Ulysses* James Joyce si fa portavoce dell'approccio interpretativo in chiave biografica e definisce *Hamlet* «un documento privato della vita privata» di Shakespeare:¹³ egli sostiene che la tragedia è imperniata sul rapporto padre-figlio, che il defunto re di Danimarca è da leggersi come una proiezione di Shakespeare e che, se fosse vissuto più a lungo, Hamnet sarebbe stato il gemello di Hamlet. Dedalus-Joyce conclude la sua dissertazione affermando che in realtà Hamnet è anche Hamlet e che Shakespeare nel dramma è *tutto* ed è dunque identificabile sia con lo spettro del re che con il principe.¹⁴

Mentre per Joyce in *Hamlet* Shakespeare è tutto, per il romantico William Hazlitt, come per Coleridge, il principe danese rappresenta una sorta di *everyman* e, di conseguenza, «siamo noi Hamlet»: «It is WE who are Hamlet».¹⁵ Prendendo le mosse dall'amore universale nei confronti di

¹¹ «Almost afraid to turn the key that unlocks the mystery of the poet's heart»: O. WILDE, *The Portrait of Mr. W.H.* (1889), in ID., *Complete Short Fiction*, a cura di I. SMALL, London, Penguin, (1994) 2003, p. 56.

¹² «Richard Dalloway [...] said that no decent man ought to read Shakespeare's sonnets because it was like listening at keyholes»: V. WOOLF, *Mrs. Dalloway* (1925), London-Toronto-Sydney-New York, Granada, 1982, p. 68.

¹³ «But *Hamlet* is so personal, isn't it? Mr Best pleaded. I mean, a kind of private paper, don't you know, of his private life»: J. JOYCE, *Ulysses* (1922), Harmondsworth, Penguin, 1960, p. 194.

¹⁴ In una conferenza su *Hamlet* tenuta a Trieste nel 1913 Joyce anticipa le teorie esposte da Stephen Dedalus in *Ulysses*. Si veda R. ELLMANN, *James Joyce*, London, Oxford University Press, 1965.

¹⁵ W. HAZLITT, *Hamlet*, in ID., *Characters of Shakespeare's Plays* (1817), New York, Chelsea House, 1983, p. 102.

Hamlet (dentro e fuori dal testo) e dall'illustre considerazione di Hazlitt, Harold Bloom giunge a dichiarare che in realtà noi non siamo Hamlet bensì il suo fedele amico, Horatio, il giovane vicino alla filosofia stoica che dimostra nei confronti del principe un amore profondo e puro di stampo neoplatonico: «It is we who are Horatio».¹⁶

In base a documentazione certa, è possibile affermare che Shakespeare recitò la parte dello spettro del re nelle prime rappresentazioni al teatro Globe e che Hamnet era il suo unico figlio maschio: Hamnet morì all'età di undici anni nel 1596, ossia, stando a Bloom, precisamente nel periodo che precede di poco la composizione di *Hamlet*. Bloom indaga i motivi per cui Shakespeare mostra interesse nei confronti della storia (e del nome) di Amleth tramandata da Saxo Grammaticus e da François de Belleforest e, abbracciando una teoria proposta da Peter Alexander,¹⁷ argomenta che il testo noto come *Ur-Hamlet* è un'opera scritta tra il 1589 e il 1593 dallo stesso Shakespeare e non da Thomas Kyd, come si è sempre affermato. Non si sa nulla di Shakespeare tra il 1585 e il 1592, l'anno in cui si ha notizia della sua presenza a Londra: oltre a questi anni cosiddetti 'perduti', la maggior parte degli storici riscontra una sorta di vuoto drammaturgico tra il 1592 e il 1598, forse a causa di un viaggio di Shakespeare in Italia.¹⁸ Si osservi che la composizione del canzoniere è da collocarsi, presumibilmente, negli anni 1592-1598¹⁹ e che, secondo alcuni critici, il sentimento che la voce poetante dei sonetti esprime nei confronti del giovane e misterioso destinatario è da leggersi come l'amore assoluto, intenso e travolgente che un padre prova per il proprio figlio:²⁰ l'esortazione a procreare che lo *speaker* dei sonetti rivolge

¹⁶ H. BLOOM, *Shakespeare. The Invention of the Human* (1998), London, Fourth Estate, 1999, p. 421.

¹⁷ P. ALEXANDER, *Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1964.

¹⁸ Cfr. E. HONIGMAN, *Shakespeare: The 'Lost Years'*, Manchester, Manchester University Press, 1985; F. MARUCCI, *Shakespeare*, in ID., *Storia della letteratura inglese*, 5 voll., Firenze, Le Lettere, 2015, vol. I, to. II.

¹⁹ Per la datazione dei sonetti, cfr., tra gli altri, C. SCHAAR, *Elizabethan Sonnet Themes and the Dating of Shakespeare's Sonnets*, Lund-Copenhagen, Gleerup-Munksgaard, 1962, e G. WILSON KNIGHT, *The Mutual Flame. On Shakespeare's Sonnets and The Phoenix and the Turtle* (1955), London, Routledge, 2002.

²⁰ Si vedano, a questo proposito, M. WOOD, *In Search of Shakespeare*, London, BBC, (1978) 2003, e R. DUTTON, *Shakespeare's Sonnets, Shakespeare's Sonnets, and Shakespearean Biography*, in *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, a cura di M. SCHOENFELDT, Oxford-Malden, Wiley-Blackwell, (2007) 2010, pp. 121-36.

con insistenza al *boy* sarebbe dunque dettata dal dolore di avere perduto l'unico figlio maschio e, di conseguenza, anche la possibilità di eternarsi.

Come *Hamlet*, inoltre, i sonetti esprimono diffusamente un atteggiamento che può definirsi misogino e, nella parte dedicata al *boy*, presentano riferimenti sottili ai codici dell'amore platonico tra gentiluomini resi celebri da Bembo, Bruno, Florio e Castiglione, il cui *Cortegiano*, tradotto in inglese da Thomas Hoby nel 1561, è un'opera di enorme influenza per la cultura elisabettiana e giacomiana. È alla luce dell'amor cortese maschile che il rapporto tra Hamlet e Horatio è associabile all'eros socratico tra Falstaff e il principe Hal, e tra Valentine e Proteus, un amore ritenuto nel Rinascimento superiore a quello eterosessuale perché razionale e spirituale.²¹ Esistono ulteriori nessi tra il *Cortegiano* e Hamlet se si considera che, come osserva Franco Marucci, la recita inscenata da Hamlet, *The Murder of Gonzago*, è adombrata nel testo di Castiglione.²²

3. «A womans gentle hart». Il sonetto 20

In queste poche pagine vorrei porre in relazione un sonetto e alcuni versi declamati da Hamlet per indagare elementi comuni ai due testi.²³ Il sonetto 20, ritenuto da sempre enigmatico e, nei secoli scorsi, di scarso valore e addirittura fonte di «disgusto e indignazione»,²⁴ si presenta indubbiamente come una composizione anomala, singolare, non includibile in nessuno dei gruppi tematici in cui è stato suddiviso il canzoniere shakespeariano:

A Womans face with natures owne hand painted,
Haste thou the Master Mistris of my passion,
A womans gentle hart but not acquainted

²¹ Nonostante le affinità, è difficile ipotizzare che Shakespeare conoscesse i sonetti di Michelangelo.

²² MARUCCI, *Shakespeare* cit., p. 176 nota.

²³ Per uno studio comparativo tra i sonetti e una commedia di Shakespeare, si veda P. CHENEY, *Halting Sonnets: Poetry and Theater in Much Ado About Nothing*, in *A Companion* cit., pp. 368-82.

²⁴ Nel 1780 George Steevens legge il sonetto 20, che esclude dalla sua edizione del canzoniere shakespeariano del 1793, con «an equal admixture of disgust and indignation». Si veda E. HUBLER, *Shakespeare's Sonnets and the Commentators*, in ID. ET AL., *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, London, Routledge & Kegan, 1962, pp. 3-21, a p. 13.

With shifting change as is false womens fashion,
 An eye more bright then theirs, lesse false in rowling,
 Gilding the object where-vpon it gazeth:
 A man in hew all *Hews* in his controwling,
 Which steales mens eyes and womens soules amaseth.
 And for a woman wert thou first created,
 Till nature as she wrought thee fell a dotinge,
 And by addition me of thee defeated,
 By adding one thing to my purpose nothing.
 But since she prickt thee out for womens pleasure,
 Mine be thy loue and thy loues vse their treasure.²⁵

[Volto di donna, dalla mano stessa di Natura dipinto,
 hai tu, Signore-Signora della mia passione;
 cuore gentile di donna, ma non avvezzo
 alla volubile incostanza che delle false donne è l'uso;
 occhio più splendente del loro, meno falso nel volgersi,
 che indora l'oggetto su cui si fissa;
 uomo nella forma che domina ogni *Forma*,
 e gli occhi degli uomini rapisce e l'anima stupisce delle donne.
 E come donna dapprima tu fosti creato,
 finché, nel plasmarti, la Natura si perse d'amore,
 e, con un'aggiunta, privò me di te,
 aggiungendo una cosa che al mio scopo è nulla.
 Ma poiché ti eresse per il piacere delle donne,
 mio sia il tuo amore e loro tesoro il suo uso.]²⁶

Il sonetto 20 non rappresenta soltanto una svolta rispetto ai primi diciannove componimenti, centrati sul tema del matrimonio e della procreazione, ma è unico dal punto di vista della forma, del tono, dei temi e delle immagini. Sebbene all'interno del canzoniere shakespeariano altri cinque sonetti presentino eccezioni prosodiche,²⁷ questo è il solo a essere interamente composto in versi piani, o *feminine rhymes*: nel suo influentissimo trattato

²⁵ *Shake-speares Sonnets. Neuer before Inprinted*, London, G. Eld for Thomas Thorpe, 1609, ed. facsimile a cura di J. MARSHALL OSBORN, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1964.

²⁶ Traduzione di A. SERPIERI, *William Shakespeare. Sonetti*, Milano, Rizzoli, (1991) 2002. La maiuscola e il corsivo al v. 7 non sono mantenuti da Serpieri.

²⁷ Il sonetto 87 presenta dodici versi piani, il 99 consta di quindici versi, il 116 ha due versi che possono ritenersi piani, il 126 ha in tutto dodici versi e il 145 è composto in tetrapodie anziché in pentapodie giambiche.

sulla poesia, coevo ai sonetti shakespeareiani, Philip Sidney si sofferma su questa modalità metrica rarissima nella tradizione inglese e documenta che «the French call female, [...] the Italian term *sdrucchiola*».²⁸

Attraverso quattordici 'rime femminili' e utilizzando il termine *woman* sei volte, la voce lirica del sonetto presenta l'amato *lovely boy* come il *Master* e come la *Mistris of my passion*, come una creatura androgina dalla perfezione assoluta, summa e archetipo della bellezza di ogni genere e di ogni epoca. Nel sonetto, che procede assai significativamente per chiasmi, antitesi e opposizioni, il termine *passion* è per Marcello Pagnini «una delle parole dominanti», qui «ritratta nella duplice connotazione dell'amore platonico e dell'amore erotico».²⁹ Considerando che, come dimostra lo studioso, nel Rinascimento *passion* significa anche «componimento lirico»,³⁰ Shakespeare sembra volere porre l'accento sulla sostanza unica (o, meglio, onnicomprensiva) del giovane e della propria poesia: così come Giorgio Melchiori ritiene che il sonetto 20 sia un'esplorazione dei dualismi insiti nella natura umana,³¹ Virginia Woolf argomenta che lo stesso Shakespeare rappresenta la perfetta «mente androgina»,³² Wilson Knight definisce il bardo *supersexual* e *bisexual*³³ e Russell Fraser lo descrive come «una personalità androgina».³⁴ Non si dimentichi che l'eroe eponimo di *Richard II*, tragedia composta in questo stesso periodo (1595 o 1596), dichiara di volere dimostrare alla sua anima «la dimensione femminile della propria mente»: «My brain I'll prove the female to my soul».³⁵

Il giovane androgino è presentato come l'idea archetipica della bellezza assoluta e completa in diversi sonetti:³⁶ se egli è assimilabile sia ad Apollo

²⁸ P. SIDNEY, *The Defence of Poesie* (1595), in ID., *The Major Works*, a cura di K. DUNCAN-JONES, Oxford, Oxford University Press, (1989) 2002, p. 249.

²⁹ M. PAGNINI, *Lettura critica (e metacritica) del sonetto 20 di Shakespeare*, in ID., *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 121-41, a p. 124.

³⁰ *Ibid.*

³¹ G. MELCHIORI, *L'uomo e il potere: indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1973.

³² «One goes back to Shakespeare's mind as the type of the androgynous, of the man-womanly mind»: V. WOOLF, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, (1929) 1971, p. 89.

³³ WILSON KNIGHT, *The Mutual Flame* cit., p. 31.

³⁴ FRASER, *Young Shakespeare* cit., p. 186.

³⁵ W. SHAKESPEARE, *Richard II*, V, v: 6.

³⁶ Si vedano i sonetti 14, 19, 53, 54, 56, 59, 67, 68, 106. Per l'idea del giovane come modello archetipico, cfr. J.B. LEISHMAN, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, London, Hutchinson, (1961) 1968.

che a Dioniso, sia a Cristo che a Eros, come osserva Northrop Frye,³⁷ nel sonetto 106 egli è associato, con un bel chiasmo, a dame e a cavalieri (*Ladies dead e lovely Knights*) e nel sonetto 53 è identificato esplicitamente con Elena e Adone. Considerando che la mitologia è pressoché assente nel canzoniere, sembra di particolare rilievo il fatto che il sonetto 20 sia una elaborazione atipica del mito delle origini³⁸ e che il 53 faccia riferimento a Elena e Adone. Wilde mette in relazione precisamente i sonetti 20 e 53 per dimostrare che il destinatario delle liriche è un *boy actor*, ossia un adolescente specializzato nella recitazione di ruoli femminili, ingaggiato dalla compagnia teatrale di Shakespeare:³⁹ lo scrittore irlandese basa la sua disquisizione sulla parola *Hews* che appare nel centro esatto del verso 7 e, dunque, anche nel centro del sonetto 20. Oltre a essere scritto in corsivo e con la prima lettera maiuscola, il termine *hew* (oggi *hue*) implica significati molteplici e ambigui ('colore', 'carnagione', 'bellezza', 'forma', 'aspetto', 'apparenza') che arricchiscono la complessità e l'oscurità del sonetto e che hanno portato Wilde a concludere che in esso si racchiude il segreto del nome del *lovely boy*, che si chiamerebbe Willie Hewes o, in inglese moderno, Hughes. Dei 154 sonetti che compongono il canzoniere, soltanto diciassette presentano parole in corsivo (per lo più nomi propri o termini latini) e, come nota Helen Vendler, ogni verso del sonetto 20 presenta tutte, o quasi tutte, le lettere che compongono la parola *hews*.⁴⁰

Mi sembra interessante notare che il termine *hew* appare nella versione inglese del *Cortegiano*, precisamente quando si tratteggiano le caratteristiche fisiche e morali del perfetto gentiluomo: il cortigiano non deve avere soltanto «bella forma di persona o di volto, ma una certa grazia, e, come si dice, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato

³⁷ N. FRYE, *The Language of Poetry* (1955), in ID., *Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory, 1933-1962*, a cura di G. WARKENTIN, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2006, p. 216.

³⁸ Secondo Helen Vendler, il sonetto 20 allude a teorie di Galeno e, in particolare, all'idea che tutti gli embrioni sono in origine femminili: H. VENDLER, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge (Mass.)-London, The Bellknap Press of Harvard University Press, 1997, p. 129.

³⁹ Nel 1893 Wilde rivede e amplia il saggio *The Portrait of Mr. W.H.*, pubblicato in «The Blackwood's Edinburgh Magazine» nel luglio del 1889, inserendo esplicite allusioni al platonismo, al neoplatonismo e all'omosessualità. La versione definitiva di *The Portrait of Mr. W.H.*, che scompare misteriosamente nel 1895, sarà pubblicata postuma nel 1921 negli Stati Uniti e sarà inclusa nel 1958 in *The Complete Works*, a cura di M. HOLLAND.

⁴⁰ VENDLER, *The Art of Shakespeare's Sonnets* cit., p. 129.

ed amabile». ⁴¹ Il termine originale 'sanguè' (nell'accezione di 'fisionomia', come annota Giulio Carnazzi) ⁴² è tradotto da Hoby nel 1561 con il termine *hewe* ⁴³ e da Charles S. Singleton nel 1959 come *air*, ⁴⁴ scelte linguistiche che vengono a chiarire il senso del sonetto 20 e corroborano l'idea che l'amore platonico tra gentiluomini sia di grande importanza nel canzoniere shakespeariano. Alla luce del *Cortegiano*, il verso 7 è interpretabile come un'allusione alla grazia e alla bellezza assoluta del *lovely boy*, in grado di controllare e dominare ogni altra bellezza: osservando che Castiglione indica al perfetto gentiluomo di risultare «grato e amabile», ossia *lovely*, anche l'aggettivo con cui Shakespeare definisce il *boy* risulta riconducibile al gusto neoplatonico del *Cortegiano*.

Considerato invece nell'accezione di 'spettro, apparizione, fantasma', ⁴⁵ il termine *hew* può avvalorare le teorie secondo cui il giovane destinatario del canzoniere sarebbe il figlio del poeta, morto nel 1596, e sembra richiamare *Hamlet*, una tragedia in cui Shakespeare indaga il rapporto padre-figlio e recita la parte dello spettro del padre di Hamlet: il 1601 è l'anno della prima rappresentazione documentata della tragedia e l'anno in cui muore il padre del bardo.

4. «'Tis unmanly grief». Hamlet e il *lovely boy*

Se il termine *hew* del sonetto 20 può evocare la presenza di spettri, all'interno del canzoniere c'è una composizione che mostra notevoli affinità con il più celebre dei sette monologhi declamati da Hamlet. Attraverso una serie di contrasti poetici e attraverso la ripetizione della congiunzione *And* con cui si aprono dieci versi (vv. 3-12), lo *speaker* del sonetto 66 elenca una lunga serie di ingiustizie che l'umanità deve patire ineluttabilmente per giungere alla conclusione che, se non dovesse lasciare il *boy*, accoglierebbe con sollievo *restfull death*, la morte che «dà riposo» e pone fine a ogni

⁴¹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. CARNAZZI, Milano, Fabbri, 2001, p. 34.

⁴² Ivi, p. 308.

⁴³ «A certayne grace, and (as they saie) a *hewe*»: *The Book of the Courtier*, a cura di T. HOBY, London, 1561 (ed. a cura di W. RALEIGH, London, David Nutt, 1928, p. 33).

⁴⁴ «That certain grace which we call an 'air'»: *The Book of the Courtier*, a cura di C.S. SINGLETON, New York, Doubleday-Anchor Books, (1959) 1978, p. 29.

⁴⁵ L'*Oxford English Dictionary* documenta la presenza di *bue* nell'accezione di *apparition* e *phantasm* nella commedia *Philotus* di Robert Charteris, del 1603. Cfr. anche S. BOOTH, *Shakespeare's Sonnets*, New Haven-London, Yale University Press, 1969 p. 163.

sofferenza: «Tyr'd with all these for restfull death I cry» («Stanco di tutto questo, invoco la morte che dà riposo», v. 1).

Come i dieci versi anaforici del sonetto 66 presentano il medesimo spirito melancolico e le medesime afflizioni elencate nel monologo *To be, or not to be*, una meditazione sul suicidio, così l'aggettivo *restfull* con cui si apre il sonetto può essere accostato alle ultime parole pronunciate da Hamlet prima di soccombere: *the rest is silence*.⁴⁶ Amante dei doppi sensi linguistici e paralizzato dal troppo pensare e dalle proprie rapsodie di parole (*words, words, words*),⁴⁷ la frase che il principe rivolge all'amato Horatio prima di morire può significare 'il resto è silenzio', così come 'il riposo (ossia la morte) è silenzio'.

Oltre a essere una delle meditazioni esistenziali più profonde e più complesse della letteratura mondiale, il monologo centrale di Hamlet si apre con quattro mirabili *feminine rhymes*,⁴⁸ scelta rarissima nell'opera di Shakespeare e nella poesia inglese, come si è detto:

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles.
(*Hamlet*, III, I: 56-59)

Si osservi che anche il verso che Hamlet pronuncia prima di morire è 'femminile' («Which have solicited – the rest is silence») e che re Claudius, l'unico personaggio che si dimostra in grado di cogliere l'autentica sostanza del nipote, definisce il suo dolore *unmanly*, ossia 'poco virile, femminile': «[...] 'tis unmanly grief».⁴⁹ Pur avendo in realtà trent'anni, nella tragedia il principe è definito con frequenza *sweet* e *young*, 'dolce' e 'giovane', quasi si volesse porre in rilievo la sua tendenza a preferire il pensiero all'azione e la sua essenza delicata, sensibile, emotiva, fragile, femminile: in una accorata invettiva contro le donne – «Frailty, thy name is woman»⁵⁰ – egli stesso utilizza il termine 'fragilità' per connotare l'universo femminile.

⁴⁶ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, V, II: 363 (ed. a cura di H. JENKINS, London-New York, Methuen, 1982).

⁴⁷ Ivi, II, II: 192.

⁴⁸ Il monologo presenta un quinto 'verso femminile': «That flesh is heir to: 'tis a consummation»: ivi, III, I: 63.

⁴⁹ Ivi, I, II: 94.

⁵⁰ Ivi, I, II: 146.

Come il perfetto *cortegiano* secondo Castiglione e come il *lovely boy*, inoltre, Hamlet è «il modello di bellezza e di forma che tutti imitano»:

the glass of fashion and the mould of form,
Th'observ'd of all observers [...].
(*Hamlet*, III, i: 155-56)

Si può comprendere perché a partire dal 1660, l'anno in cui in Inghilterra si restaura la monarchia e alle donne è concessa per la prima volta la possibilità di recitare in teatro, il ruolo di Hamlet sia spesso portato sulle scene da attrici: si pensi alle interpretazioni di Charlotte Charke, la prima interprete femminile di Hamlet negli anni trenta del Settecento⁵¹, a Sarah Siddons, a Jane Powell e alla celebre Sarah Bernhardt, la prima a recitare il ruolo del principe per il cinema nel film *Le duel d'Hamlet* di Clément Maurice nel 1900, un anno dopo averlo interpretato con successo in teatro.⁵²

È probabilmente la sostanza 'femminile' di Hamlet⁵³ ciò che ha portato T.S. Eliot a esprimersi in maniera assai critica nei confronti della tragedia e ad associarla, sebbene indirettamente, ai sonetti: per Eliot il principe danese «è dominato da un'emozione che non si può esprimere perché *eccessiva* rispetto ai fatti», la tragedia è «un fallimento artistico» e, «come i sonetti, ha molto materiale che non può diventare arte».⁵⁴ Conscio, tuttavia, dell'enorme successo di *Hamlet* e dell'immenso amore nei confronti dell'eroe eponimo,⁵⁵ Eliot lo accosta all'opera più popolare di Leonardo. Muovendo dalla convinzione che per il grande pubblico la tragedia è «un'opera d'arte perché è interessante, non è interessante perché è un'opera d'arte», egli definisce *Hamlet* «la "Monna Lisa" della letteratura»: «probably more peo-

⁵¹ Si veda *Vestita da uomo: un resoconto della vita della signora Charlotte Charke*, a cura di S. GREENUP, Pisa, ETS, 2012.

⁵² Per le attrici nel ruolo di Hamlet, cfr. T. HOWARD, *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

⁵³ Per l'idea che Hamlet sia in realtà una donna, cfr. E.P. VINING, *The Mystery of Hamlet. An Attempt to Solve an Old Problem*, Philadelphia, Lippincott, 1881.

⁵⁴ «The play is most certainly an artistic failure. [...] *Hamlet*, like the sonnets, is full of some stuff that the writer could not [...] manipulate into art. [...] *Hamlet* (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear»: T.S. ELIOT, *Hamlet and His Problems* (1919), in ID., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920, pp. 87-94, alle pp. 90-92.

⁵⁵ Hamlet è amato da tutti, come osserva Claudius: «He's lov'd of the distracted multitude»: SHAKESPEARE, *Hamlet*, IV, III: 4.



Sarah Bernhardt nel ruolo di Hamlet (1899)

ple have thought *Hamlet* a work of art because they found it interesting, than have found it interesting because it is a work of art. It is the “Mona Lisa” of literature». ⁵⁶

Nell'identificare *Hamlet* con la Gioconda, Eliot viene a evocare, in maniera probabilmente inconsapevole, un saggio di Walter Pater su Leonardo e viene a collegare indirettamente il principe al *boy* dei sonetti. Pater definisce *Lady Lisa*, tuttora indagata per la sua sostanza enigmatica e androgina, ⁵⁷ come la quintessenza e la summa della bellezza di ogni era, esattamente come fa Shakespeare nei confronti del *lovely boy*:

All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there. [...] Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea. ⁵⁸

[Tutti i pensieri e tutta l'esperienza del mondo han lasciato là il loro segno e la loro impronta. [...] Certamente Monna Lisa potrebbe figurare come l'incarnazione di quella antica fantasia, il simbolo della idea moderna.] ⁵⁹

Senza giungere a pensare che siano interpretabili come una proiezione del giovane Hamnet Shakespeare, ritengo di potere affermare che esistono inequivocabili affinità tra il *lovely boy* dei sonetti e Hamlet in quanto, come Monna Lisa, entrambi rappresentano l'archetipo della perfezione androgina e l'idea assoluta della grazia di ogni tempo e senza tempo.

Se si considera che numerose attrici hanno recitato e continuano a recitare il ruolo di Hamlet e che, al contrario, il destinatario dei sonetti è, secondo Wilde, un *boy actor* della compagnia teatrale di Shakespeare, ossia un giovanissimo interprete di parti femminili, Hamlet e il *boy* si presentano come l'immagine rovesciata l'uno dell'altro, come stessero specchiandosi a vicenda: così come è lecito immaginare il *lovely boy* intento a interpretare il ruolo di Ophelia, non si deve dimenticare che Hamlet è profondamente

⁵⁶ ELIOT, *Hamlet and His Problems* cit., p. 91.

⁵⁷ Cfr. M. CALVESI, *Arte e alchimia*, Firenze, Giunti, 1986; S. VINCETI, *Il segreto della Gioconda*, Roma, Armando, 2011.

⁵⁸ W. PATER, *Leonardo da Vinci. Homo minister et interpres naturae* (1869), in ID., *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), Fairford, Echo Library, 2006, pp. 49-61, a p. 60.

⁵⁹ Traduzione di M. PRAZ, *Walter Pater. Il Rinascimento* (1947), Milano, Abscondita, 2000, p. 127.

interessato ai nessi tra teatro e vita, si interroga di frequente su come si debba recitare ed è egli stesso un ottimo attore. È Hamlet a spiegare, poco dopo avere declamato *To be, or not to be*, che ogni attore deve «volgere lo specchio verso la realtà»: il fine di una buona recitazione, secondo il principe, «was and is to hold as 'twere the mirror up to nature».⁶⁰

⁶⁰ SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, II: 21-22.