

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*To his Watch, when he could not sleep*

**U**ncessant Minutes, whil'st you move you tell  
The time that tells our life,<sup>1</sup> which though it run  
Never so fast or farr,<sup>2</sup> you'r new begun  
Short steps shall overtake;<sup>3</sup> for though life well<sup>4</sup>  
  
May scape his own Account,<sup>5</sup> it shall not yours, 5  
You are Death's Auditors, that both divide  
And summ what ere that life inspir'd endures  
Past a beginning,<sup>6</sup> and through you we bide  
  
The doom of Fate, whose unrecall'd Decree<sup>7</sup>  
You date, bring, execute; making what's new, 10  
Ill and good, old,<sup>8</sup> for as we die in you,  
You die in Time, Time in Eternity.<sup>9</sup>

Il testo inglese adottato in questo libro è quello proposto da G. C. Moore Smith nell'edizione critica del 1923, che offre una versione emendata della prima edizione inglese del 1665 (v. nota 3 e pp. XXXI-XXXVI dell' *Introduzione*).

**Forma metrica e schema delle rime:** Questa poesia si presenta sotto forma di un *semi-sonnet*: è composta da tre quartine prive del distico finale previsto dal sonetto elisabettiano o shakespeariano (*abab cdcd efef gg*). La prima e la terza strofa presentano uno schema di rime incrociate, mentre quella centrale uno schema di rime alternate: *abba cdcd efef*. I primi dieci versi sono dei pentametri, mentre l'ultimo è un tetrametro.

**Note al testo:** **1. Whil'st you move you tell the time that tells our life:** In questi primi versi il poeta si rivolge ai minuti che vede scorrere sull'orologio collocato vicino al proprio letto, mentre cerca (invano) di prendere sonno nel semibuio della camera; e dice loro che l'incessante movimento che essi seguono, quando si portano in *avanti*, non fa che riportare paradossalmente *indietro* il tempo nella sua mente, facendogli rivivere momenti della vita passata. Il verbo "to tell" - che viene ripetuto in questo passo ben due volte, pur se declinato in forma diversa (poliptoto) - evidenzia la funzione che i minuti hanno per il poeta, quella cioè di *narratori* immaginari: da proiezioni astratte quali sono all'inizio, generate dal suo pensiero irrequieto, immerso e sperduto nell'atmosfera quasi surreale di una notte insonne, essi assumono nella mente del poeta delle sembianze umane, diventando quindi una presenza fisica con cui poter dialogare in piena libertà di spirito e di pensiero. **2. Which though it run never so fast or farr:** In questo contesto il pronome "it" assume un valore chiaramente anaforico: nella sua indeterminazione semantica può essere interpretato come riferito sia a "time" (v. 2), che a "life" (v. 2), sebbene, fra le due ipotesi, quella che ci sembra più logica sia la prima. Interessante ci sembra inoltre in questo verso la figura dell'allitterazione che lega insieme i due aggettivi "fast" e "farr" ("far"), che, contrapponendosi a "short" del 4° verso, danno luogo a un ossimoro. **3. Your new begun short steps shall overtake:** I passi dei minuti sono "nuovi", perché hanno inizio ("began") ogni preciso istante in cui la lancetta scorre sul quadrante; e tali passi sembrano al poeta "piccoli" naturalmente, se comparati (implicitamente) a quelli assai più lunghi delle ore, dei giorni, dei mesi e degli anni. Anche qui l'uso dell'allitterazione, testimoniato dalle tre parole che iniziano per "s" ("short steps shall"), è significativo, e ci sembra ri-

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*Al suo orologio, quando non riusciva a dormire*

*Incessanti minuti, mentre voi, scorrendo, narrate il tempo  
Che rimemora la nostra vita, i vostri brevi passi, che sono  
Appena nati, presto la supereranno, benché essa non vada  
Né veloce, né lontano, perché la vita, per quanto possa*

*Sfuggire al suo resoconto, al vostro, di certo, non sfuggerà.  
Voi siete i contabili della Morte, quelli che fate somme  
E divisioni di ciò che, ispirato in principio alla vita, perdura  
Oltre il suo inizio; e, tramite voi, noi aspetteremo*

*Il verdetto del destino, la cui sentenza irrevocabile  
Voi datate, recate ed eseguite, rendendo vecchio ciò che è nuovo,  
Pur se buono o cattivo, perché, mentre noi moriamo in voi,  
Voi morite nel Tempo e il Tempo nell'Eternità.*

marcare inconsciamente la ripetizione dell'azione del *telling*, dello scorrere cioè del tempo. **4. Well:** In italiano l'uso dell'avverbio modale diventa pleonastico, per cui non è stato tradotto. Una nota distintiva di questa poesia è la presenza di due *enjambments* in chiusura della prima e della seconda quartina, che servono a rafforzare il legame sintattico e a garantire una continuità discorsiva fra una strofa e l'altra. **5. Account:** È il primo di una serie di termini che il poeta deriva dal linguaggio giuridico ed economico, che dà luogo a una interessante isotopia linguistica insieme a "Auditors" (v. 6), "divide" (v. 6), "summ" (v. 7), "Decree" (v. 9), "execute" (v. 10). **6. What ere that life inspir'd endures past a beginning:** Questa frase molto criptica solleva numerosi dubbi interpretativi. G. C. Moore Smith formula due possibili ipotesi in merito alla sua struttura sintattica, e dice: "The construction is doubtful. Either 'whatever [thing] that Life inspired' ('that' being the rel.) or 'whatever that (= whatever) life-inspired (= being inspired with life)'. If the former, it is again a question if 'life' is subject or object of 'inspir'd'" (*Op. cit.*, p. 140). Se "ere" viene però inteso come una forma abbreviata dell'avverbio temporale "before", e non come una forma contratta di "ever", l'intera frase può essere intesa anche così: "that both divide and add up that which, before life inspir'd, endures after its beginning". In questo caso "ere" assumerebbe una sfumatura enfatica particolare, accanto a termini connotati temporalmente come, per esempio, "end (end-ures)", "past", "beginning", che stabiliscono, nella loro contrapposizione dialettica, una successione logica fra *il prima e il dopo, l'inizio e la fine*. Il poeta fa un uso simile di "ere" anche nella poesia *To his Mistress for her true Picture* (v. 93, p. 112). **7. The doom of Fate, whose unrecall'd Decree:** Questa espressione riporta alla mente l'immagine biblica del *giorno del giudizio* (*Matteo*, 20:28; *Giovanni*, 3:16), quando tutti gli uomini (quelli vivi e quelli morti) saranno convocati a testimoniare dinanzi a Dio e dovranno rispondere di ciò che hanno fatto in vita per essere quindi definitivamente salvati o condannati per tutto il resto del tempo che verrà. **8. Making what 's new, ill and good, old:** Il senso è "making old what is new, whether it be bad or good", come si è cercato di rendere in italiano. **9. We die in you, you die in Time, Time in Eternity:** Significativo (e anche molto poetico) ci sembra l'uso dell'anadiplosi nei due versi conclusivi del sonetto, dove i concetti di *vita, tempo* ed *eternità* si legano fra loro secondo un processo di spostamento che va dal *particolare* all'*universale*, dal *finito* all'*infinito*, stabilito sulla successione parallela dei pronomi "we" e "you", e dei termini ad essi strettamente correlati ("Time" ed "Eternity"), legati insieme dal verbo "to die", che nell'ultimo dei tre segmenti dell'anadiplosi (cioè "time in Eternity") rimane implicitamente sottinteso.

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*In a Glass-window for Inconstancy*

*L*ove, of this clearest, frailest Glass,  
Divide the properties, so as  
In the division may appear<sup>1</sup>  
Clearness for me, frailty for her.<sup>2</sup>

**Forma metrica e schema delle rime:** Questa poesia ha il carattere di un epigramma d'amore, formato da una quartina a rime bacciate (*aabb*). Il 1° e il 4° verso sono dei tetrametri, mentre il 2° e 3° dei dimetri.

**Note al testo: 1. Appear:** Questo verbo ha come soggetto grammaticale la parola "glass" (v. 1) e non "Love" (v. 1). **2. Clearness for me, frailty for her:** Vi è una ripresa dei due lessemi usati dal poeta al 1° verso, "clearest" e "frailest", anche se in forma leggermente diversa, cioè sostantivata, anziché aggettivale.

*di Lord Edward Herbert di Cherbury*

***Per incostanza d'amore su una finestra a vetri***

*A*more, di questo vetro assai limpido e fragile  
Scindi tu le proprietà, affinché in questa scissione  
Esso possa mostrare a me  
La sua limpidezza, e a Lei la sua fragilità.

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Ditty*<sup>1</sup>

*If* you refuse me once, and think again,  
I will complain.  
You are deceiv'd : Love is no work of Art,  
It must be got and born.<sup>2</sup>  
Not made and worn, 5  
Or such wherein you have no part.<sup>3</sup>

Or do you think they more then once can dy  
Whom you deny?<sup>4</sup>  
Who tell you of a thousand deaths a day,  
Like the old Poets fain, 10  
And tell the pain<sup>5</sup>  
They met but in the common way.

Or do you think it is too soon to yield,  
And quit the Field?<sup>6</sup>  
You are deceiv'd, they yield who first intreat;<sup>7</sup> 15  
Once one may crave for love,  
But more would prove  
This heart too little, that too great.<sup>8</sup>

**Forma metrica e schema delle rime:** Questa canzoncina è composta da versi di varia lunghezza (dimetri, trimetri, tetrametri e pentametri), disposti in sestine. Lo schema delle rime seguito dal poeta è *aabccb*.

**Note al testo:** 1. **Ditty:** Questo componimento è anche presente nell'*Add. MS. 37157*, f. 2 (versus). 2. **Love is no work of Art, It must be got and born:** Il poeta vuol dire che la persona amata non può essere considerata un oggetto solo da guardare, com'è per esempio un'opera d'arte, ma deve poter essere anche toccato e posseduto. 3. **Such wherein you have no part:** Il poeta intende dire che nessuno può sottrarsi alle leggi della natura e dell'amore. 4. **Or do you think they ... can dy whom you deny?:** La frase allude ai corteggiatori della donna, quelli a cui lei (puntualmente e deliberatamente) si rifiuta di cedere. La frase con cui ha inizio il verso 7 ("Or do you think") verrà riproposta come *refrain* anche all'inizio del verso 13. *Dy:* Sta per "dye". 5. **Like the old Poets fain, and tell the pain:** Qui il poeta si riferisce agli elegiaci della tradizione classica (latini e greci), che narravano le storie spesso tribolanti degli

di Lord Edward Herbert di Cherbury

### Canzoncina

*Se mi rifiuterai una sola volta, e poi ci ripenserai,  
Io di certo me ne dorrò.  
Ti inganni: l'Amore non è un'opera d'Arte.  
Deve essere goduto e mantenuto,  
E non creato e poi distrutto;  
E neppure una cosa dalla quale puoi tirarti fuori.*

*O pensi forse che quelli che respingi possano morire  
Più di una volta?  
Quelli che narrano cioè di mille morti al giorno,  
Come gli antichi vati,  
E quelli che rimemorano il dolore  
Che hanno conosciuto nella loro vita ordinaria?*

*O pensi forse che sia troppo presto per cedere  
E abbandonare il campo?  
Ti inganni: a cedere è chi supplica per primo!  
Solo una volta ci si può struggere d'amore;  
Se più volte, invece, allora troppo debole  
Si mostrerebbe questo cuore, e troppo grande quello.*

dei; e ai lirici petrarcheschi, che sovente si lamentavano del fatto di non esser pienamente corrisposti dalla donna amata e che, animati dalla sofferenza e senza possibilità concrete, sublimavano l'amore fisico in una forma di amore spirituale. **6. The Field:** Nella contesa d'amore, fra *suitor* e *mistress*, il campo è, come nelle battaglie militari, quel luogo fisico (e anche metaforico) dove vi è un soggetto che conquista e uno che viene conquistato. Spesso però, come in questo caso, vi è un soggetto che cerca di conquistare e un altro che si rifiuta di cedere alla conquista con la conseguenza che il presunto conquistatore deve arrendersi dinanzi alle difficoltà e cambiare strategia o direzione. **7. Intreat:** Sta per "entreat". **8. Once one may crave for love, but more would prove this heart too little, that too great:** Non è dignitoso per una persona mendicare l'amore: questo, dice il poeta, si può fare solo una volta, ma non sempre, perché, se ciò accadesse, si creerebbe una sproporzione eccessiva fra chi ama e chi non ama, tanto da far sembrare troppo *grande* il cuore dell'innamorato/a e troppo *piccolo* quello della persona che si rifiuta di corrispondere.

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Give me then so much love, that we may burn  
Past all return,<sup>9</sup> 20  
Who mid'st your beauties flames, and spirit lives.  
So great a light must find  
As to be blind  
To all but what their fire gives.<sup>10</sup>*

*Then give me so much love, as in one point 25  
Fix'd and conjoint  
May make us equal in our flames arise,<sup>11</sup>  
As we shall never start  
Until we dart  
Lightning upon the envious eyes. 30*

*Then give me so much love, that we may move  
Like stars of love,  
And glad and happy times to Lovers bring;<sup>12</sup>  
While glorious in one sphere  
We still appear,<sup>13</sup> 35  
And keep an everlasting Spring.<sup>14</sup>*

**9. *We may burn past all return*:** Se la donna corrispondesse al sentimento del poeta, entrambi potrebbero sublimare il loro amore grazie al fuoco della passione, e vivere così per sempre oltre ogni resurrezione: in questo passo un'idea di matrice neoplatonica e una di matrice cristiana vengono quindi fuse perfettamente insieme, danno luogo ad alcuni fra i versi più belli della raccolta lirica di Herbert. **10. *Who mid'st your beauties flames ... to all but what their fire gives*:** In generale chi si innamora percepisce e subisce gli effetti dell'amore, senza riuscire a comprendere fino in fondo qual è la causa che li ha scatenati in lui. **11. *Then give me so much love ... may make us equal in our flames arise*:** Anche in questo caso il poeta usa come *refrain* per la sua canzoncina una frase che si trova ad inizio di strofa, "Then give me so much love" (cfr. vv. 25 e 31), che in forma pressoché simile avevamo incontrato al verso 19, "Give me then so much love". Il concetto espresso dal poeta al verso 27 mette ancora una volta in risalto l'idea dell'eguaglianza dell'amore degli innamorati che si corrispondono, e della loro possibilità di resurrezione e sublimazione per mezzo delle fiamme dell'ardore che le anima, come del resto

*di Lord Edward Herbert di Cherbury*

*Donami allora tanto amore da poter ardere insieme a te  
Oltre ogni resurrezione.  
Chi s'infiamma fra le tue bellezze, e percepisce lo spirito,  
Di sicuro scopre una luce così grandiosa  
Da rimanere cieco a tutto,  
Tranne a ciò che ad essi ha dato fuoco.*

*Donami allora tanto amore, affinché noi, fissi e congiunti,  
In un solo punto  
Possiamo risorgere dalle nostre fiamme in egual modo,  
Perché noi di sicuro non ce ne andremo,  
Se non avremo scagliato prima  
Fulmini e saette contro gli occhi degli invidiosi.*

*Donami allora tanto amore, affinché noi possiamo orbitare insieme  
Come due stelle d'amore,  
Che recano agli innamorati momenti gioiosi e spensierati,  
Mentre noi, ascesi in gloria, appariremo immobili  
In una sola sfera,  
E per noi conserveremo una perenne primavera.*

aveva detto nei versi 19-20. **12. *That we may move like stars of love, and glad and happy times to Lovers bring***: L'idea che il poeta intende esprimere in questo passo è che lui e la sua donna, quando saranno saliti un giorno in cielo, potranno brillare luminosi come stelle, animati dal loro perenne amore, e recare a tutti gli innamorati della terra spensieratezza e felicità. Il verso 33 rievoca il pensiero espresso da John Donne in *A Nocturnal upon St. Lucy's Day, being the Shortest Day* a proposito del sole che, col suo ciclo stagionale, ogni anno in primavera rinnova i desideri degli innamorati di ogni giovane generazione, perpetrando così le leggi dell'universo in ogni sua parte finita: "You lovers, for whose sake the lesser Sun / At this time to the Goat is run / To fetch new lust, and give it you, / Enjoy your summer all" (vv. 38-41). **13. *Glorious in one sphere we still appear***: Herbert fa qui sua l'idea tomistica degli angeli che, ascendendo al cielo nella gloria di Dio, risiedono nella sfera che viene loro assegnata. **14. *And keep an everlasting Spring***: L'eternità d'amore, come la chiama Donne in una sua nota poesia (*Lover's Infiniteness*).



*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Elegy over a Tomb*<sup>1</sup>

*Must I then see, alas! eternal night*  
*Sitting upon those fairest eyes,*<sup>2</sup>  
*And closing all those beams, which once did rise*  
*So radiant and bright,*  
*That light and heat in them to us did prove* 5  
*Knowledge and Love?*<sup>3</sup>

*Oh, if you*<sup>4</sup> *did delight no more to stay*  
*Upon this low and earthly stage,*<sup>5</sup>  
*But rather chose an endless heritage,*  
*Tell us at least, we pray,* 10  
*Where all the beauties that those ashes ow'd*  
*Are now bestow'd?*<sup>6</sup>

*Doth the Sun now his light with yours renew?*<sup>7</sup>  
*Have Waves the curling of your hair?*  
*Did you restore unto the Sky and Air,* 15  
*The red, and white, and blew?*  
*Have you vouchsafed to flowers since your death*  
*That sweetest breath?*<sup>8</sup>

**Forma metrica e schema delle rime:** Questa elegia è composta da nove sestine. Ogni strofa presenta al suo interno un'alternanza di versi lunghi e versi brevi, disposti nel seguente modo: un pentametro (1° verso), un trimetro (2° verso), un tetrametro (3° verso), un trimetro (4° verso), un pentametro (5° verso) e infine un dimetro (6° verso).

Lo schema delle rime è formato da una quartina a rime incrociate a cui segue un distico finale a rima baciata: *abbacc*.

**Note al testo:** 1. *Elegy over a Tomb:* Questo componimento è anche presente nell'*Add. MS. 37157*, f. 3 (versus). 2. *Sitting upon those fairest eyes:* E' un'immagine metaforica, dove la notte eterna della morte viene immaginata come distesa sulle palpebre, ormai per sempre chiuse, della giovane donna appena morta. Sull'uso dell'aggettivo *fair* rimandiamo alla nota 3 a p. 26. 3. *All those beams, which once did rise ... Knowledge and Love?:* Sull'importanza della descrizione degli occhi dell'amata nella letteratura amorosa e in particolare nella lirica rinascimentale inglese invitiamo alla lettura dell'analisi dei sonetti 42 e 48 di *Astrophil and Stella* in Marcello Corrente, *Semiotica dell'Eros Maschile: Rivelazione e Su-*

di Lord Edward Herbert di Cherbury

### *Elegia su una tomba*

**D**evo dunque vedere l'eterna notte, ahimè,  
Posarsi su quegli occhi meravigliosi,  
E nascondere quei raggi che sorgevano un tempo  
Tanto fulgidi e splendenti che,  
Per mezzo di essi, Luce e Calore ci davano testimonianza  
Di Conoscenza e Amore?

Oh, se per voi non era più un piacere soffermarvi  
Su questo palcoscenico terreno così mediocre,  
E preferivate una discendenza che non avesse fine,  
Diteci almeno questo - vi scongiuriamo! -  
Dove son finite adesso tutte le bellezze  
Che appartenevano a quelle ceneri?

Il sole adesso rinnova forse la sua luce con la vostra?  
E le onde han forse i boccoli dei vostri capelli?  
Avete restituito al cielo e all'aria  
Il rosso, il bianco e il blu?  
Avete concesso ai fiori quel vostro dolcissimo respiro,  
Da quando siete morta?

*blimazione del Desiderio Fisico nel Soggettivismo Lirico di Philip Sidney, John Donne e William Shakespeare, La Quercia Fiorita, Gorgonzola (MI) 2010, pp. 121-125 e nota 79. 4. You: L'uso del pronome di seconda persona singolare ("tu") è stato reso qui, come in numerosi altri casi simili, con il pronome di seconda persona plurale ("voi"), ritenuto più consono al ruolo e alla posizione che il poeta assume nei confronti della donna, a cui dedicata il componimento. 5. Upon this low and earthly stage: Il palco, a cui il poeta si riferisce, è chiaramente una sorta di metafora per indicare la vita terrena, come viene comunemente inteso anche il teatro, deputato a rappresentare per antonomasia la vita nella sua dimensione più autentica, spontanea e complessa. 6. Where are the beauties that those ashes ow'd are now bestow'd?: Questa frase ricalca la forma classica (e il tema) dell' Ubi sunt?. 7. Doth the Sun now his light with yours renew?: Qui il poeta concepisce la donna morta come un astro solare e luminoso, da cui perfino il Sole attinge luce, tanto ella ne possiede. 8. That sweetest breath: Il respiro della donna, il suo alito è diventato dopo la sua morte un profumo da cui i fiori più dolci traggono il loro intenso odore, diffondendolo sulla terra.*

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Had not Heav'ns Lights else in their houses slept,  
Or to some private life retir'd? 20  
Must not the Sky and Air have else conspir'd,  
And in their Regions wept? <sup>9</sup>  
Must not each flower else the earth could breed  
Have been a weed?*

*But thus enrich'd may we not yield some cause 25  
Why they themselves lament no more?  
That must have changed the course they held before, <sup>10</sup>  
And broke their proper Laws,  
Had not your beauties giv'n this second birth  
To Heaven and Earth? <sup>11</sup> 30*

*Tell us, for Oracles must still ascend,  
For those that crave them at your tomb: <sup>12</sup>  
Tell us, where are those beauties now become,  
And what they now intend: <sup>13</sup>  
Tell us, alas, that cannot tell our grief, 35  
Or hope relief.*

1617

**9. *Had not Heav'ns Lights else ... and in their Regions wept?*** Il poeta rappresenta i pianeti come dei corpi dotati di una loro vita, che hanno regole, abitudini e comportamenti in tutto simili a quelli degli esseri umani: "in their houses slept" (v. 19), "to some private life retir'd" (v. 20), "have else conspir'd" (v. 21), "in their regions wept" (v. 22); e queste considerazioni proseguono anche nelle strofe successive: "they themselves lament no more" (v. 26), "changed the course they held before" (v. 27), "broke their proper laws" (v. 28). **10. *They held before***: Non è stato tradotto in italiano, perché diventava pleonastico. **11. *Had not your beauties given***

*di Lord Edward Herbert di Cherbury*

*Non si erano appisolate nelle loro dimore  
Anche le luci del Paradiso, o ritirate a vita privata?  
Non devono aver fatto anche l'aria e il cielo combutta insieme,  
E poi pianto nello loro regioni lontane?  
E ogni fiore che la terra ha generato non deve forse  
Essersi sentito una mera erbaccia?*

*Ma non possiamo noi, arricchiti di questa esperienza, addurre  
Una spiegazione sul perché quelli non si lamentan più?  
Forse è questo che deve aver mutato il loro corso,  
E avere infranto le loro consuete leggi;  
Ma la vostra bellezza non aveva dato forse  
Al Cielo e alla Terra una seconda nascita?*

*Diteci allora, giacché gli oracoli devono ancora innalzarsi  
Per coloro che li implorano sulla vostra tomba,  
Diteci, in cosa si sono tramutate quelle bellezze adesso,  
E a cosa tendono?  
Diteci, ahimè, ciò che la nostra pena non riesce a dire,  
Né a risollevar la nostra speranza!*

1617

***this second birth to Heaven and Earth?*** Tale era la bellezza della donna morta che perfino il Cielo e la Terra trovarono ispirazione in lei, sperimentando così una seconda rinascita: "seconda" rispetto alla *prima* con cui il Creatore li aveva concepiti al loro inizio. **12. *For Oracles must still ascend, for those that crave them at your tomb***: Il poeta descrive la tomba della donna come un nuovo luogo dove gli uomini potranno chiedere gli oracoli. Ciò è possibile grazie al potere divino che la donna ha, la quale se già da viva incarnava la *verità*, da morta non potrà fare certo diversamente. **13. *Intend***: Nel Seicento era anche inteso come "tendere, mirare".

## *Poesie d'amore e poesie occasionali*

### *Sonnet of Black Beauty*<sup>1</sup>

*Black beauty, which above that common light,<sup>2</sup>  
Whose Power can no colours here renew,  
But those which darkness can again subdue,<sup>3</sup>  
Do'st<sup>4</sup> still remain unvary'd to the sight,  
  
And like an object equal to the view,<sup>5</sup> 5  
And neither chang'd with day, nor hid with night;<sup>6</sup>  
When all these colours which the world<sup>7</sup> call bright,  
And which old Poetry doth so persue,<sup>8</sup>  
  
Are with the night so perished and gone,  
That of their being there remains no mark,<sup>9</sup> 10  
Thou still abidest so entirely one,<sup>10</sup>  
That we may know thy blackness is a spark  
Of light<sup>11</sup> inaccessible, and alone  
Our darkness which can make us think it dark.<sup>12</sup>*

**Forma metrica e schema delle rime:** Questo sonetto è composto da tetrametri e pentametri variamente disposti. Lo schema delle rime adottato da Herbert è quello del sonetto italiano, formato da due quartine e due terzine: *abba baab cdc dcd*. Tale modello era stato introdotto e poi ampiamente diffuso nella letteratura inglese da Philip Sidney grazie alla pubblicazione di *Astrophil and Stella*: diverso era invece lo schema del sonetto elisabettiano o shakespeariano, che prevedeva l'uso di tre quartine e di un distico finale, disposti così in rima: *abab cdcd efef gg*.

Lo spazio interlineare fra le due quartine e la sestina finale è stato mantenuto come nell'edizione inglese originale.

**Note al testo: 1. Sonnet of Black Beauty:** Questo componimento è anche presente nell'*Add. MS. 37157*, f. 7 (versus) con un titolo più ridotto, *Sonnet. 2. Black beauty, which above that common light*: Il primo verso, con l'invocazione alla bellezza nera (marcata dalla scelta dell'allitterazione), introduce le due isotopie principali intorno a cui ruota tutto il discorso del sonetto: quella cioè del "colore nero", incarnato dalla bellezza suggestiva della donna, e quella (opposta) della "luce", che raccoglie in sé tutti gli altri colori diversi dal nero. La prima isotopia include termini come "black" (v. 1), "no colours" (v. 2), "darkness" (v. 3), "blackness" (v. 12), "darkness" (v. 14), "dark" (v. 14); e la seconda invece, "common light" (v. 1), "sight" (v. 4), "view" (v. 5), "chang'd" (v. 6), "bid" (v. 6), "all these colours ... bright" (v. 7), "mark" (v. 10), "spark of light" (vv. 12-13). La luce è definita "common", perché permette comunemente di riconoscere i colori, mettendo in risalto la loro differenza rispetto a quello che (per il poeta) è il più "nobile" fra tutti, cioè il *nero*.

di Lord Edward Herbert di Cherbury

### Sonetto alla bellezza nera

*B*ellezza nera, tu che vai ben oltre quella luce comune  
Che qui non ha più la forza di ravvivare alcun colore,  
Tranne quelli che l'oscurità ammanta poi di nuovo,  
Tu rimani dinanzi al mio sguardo perennemente invariata,

*E come un oggetto stabile alla mia vista  
Di giorno tu non muti e di notte non ti nascondi.  
Quando quei colori che il mondo considera brillanti,  
E l'antica poesia avalla come tali,*

*Scompaiono nella notte o svaniscono del tutto,  
Tanto che non resta alcun segno distintivo della loro esistenza;  
Tu sei l'unica a rimanere sempre compatta,  
Sicché noi possiamo riconoscere che la tua nerezza  
E' una favilla di luce impenetrabile, e che solo  
La nostra oscurità può indurci a pensare che essa è scura.*

**3. *Darkness can again subdue***: L'oscurità, il buio sono qui sinonimo di "notte". **4. *Do'st***: E' riferito a "black beauty". **5. *Equal to the view***: Sempre uguale, e quindi immutato allo sguardo. **6. *With day ... with night***: E' un ossimoro molto frequente nella poesia amorosa: Philip Sidney e William Shakespeare hanno scritto due sonetti basati interamente sulla contrapposizione dei due termini *notte* e *giorno* (cfr. *Astrophil and Stella*, 89; e *Sonnets*, 28). **7. *The world***: La gente. Il termine "world" era stato usato con la stessa valenza da Herbert anche in *Love speaks at last* (v. 7). **8. *Old Poetry doth so persue***: La poesia antica. Riteniamo quindi verosimilmente quella *greca* e *latina*. **9. *Are with the night so perished and gone ... remains no mark***: La notte assume qui il significato di "morte". E' piuttosto inusuale l'uso dei verbi "perished" e "gone" associati a dei colori, la cui essenza ("being", v. 10) viene evidentemente concepita dal poeta come l'incarnazione di un'identità contrapposta a quella del "nero", rappresentata dalla sua donna. **10. *Thou still abidest so entirely one***: Il pronome personale è riferito naturalmente a "black" (v. 1) che, a differenza di tutti gli altri colori, rimane immutato *giorno* e *notte* ed è quindi costantemente simile a se stesso. **11. *Thy blackness is a spark of light***: In questo verso l'ossimoro che si crea fra *nerezza* e *luce* è davvero efficace. **12. *Our darkness which can make us think it dark***: E' solo l'oscurità "mentale" della gente, la sua incapacità cioè a vedere bene, che la induce a credere che sia *scuro* ciò che *scuro* non è: la presenza del poliptoto ("darkness-dark"), nella chiusa del sonetto, rafforza quindi l'idea che il buio sia una proprietà della gente comune, e non della sua donna. La nerezza della donna è infatti paragonata a "una favilla impenetrabile di luce".

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Another Sonnet to Black it self*<sup>1</sup>

*Thou Black, wherein all colours are compos'd,  
And unto which they all at last return,<sup>2</sup>  
Thou colour of the Sun where it doth burn,  
And shadow, where it cools,<sup>3</sup> in thee is clos'd  
Whatever nature can, or hath dispos'd 5  
In any other here: from thee do rise  
Those tempers and complexions, which disclos'd,  
As parts of thee, do work as mysteries,  
Of that thy hidden power;<sup>4</sup> when thou dost reign<sup>5</sup>  
The characters of fate shine in the Skies, 10  
And tell us what the Heavens do ordain,<sup>6</sup>  
But when Earth's common light shines to our eyes,  
Thou so retir'st thy self, that thy disdain  
All revelation unto Man denys.<sup>7</sup>*

**Forma metrica e schema delle rime:** Composto da due pentametri (vv. 9 e 12) e dodici tetrametri, questo sonetto segue la struttura del modello italiano, formato da due quartine e due terzine. In questo caso non vi sono spazi interlineari che separino le due quartine iniziali dalla sestina finale, come nel sonetto precedente. Lo schema delle rime è così disposto: *abba acac dcd cdc*.

**Note al testo:** **1. Another Sonnet to Black it self:** Questo componimento è anche presente nell'*Add. MS. 37157*, f. 18 (versus) con il titolo *To Blacke it self*. **2. All colours are compos'd ... at last return:** Il nero è considerato la somma di tutti i colori esistenti, e rappresenta quindi contemporaneamente la loro origine e il punto di ritorno a cui alla fine tendono tutti. **3. Thou colour of the Sun ... where it cools:** L'associazione fra *nero* e *sole* sembra quasi inverosimile, tuttavia gli esempi adottati dal poeta sul sole (da un lato come fonte di abbronzatura per la pelle, e quindi anche causa di annerimento; e dall'altro, come fonte di refrigerio, quando crea le ombre) sono perfettamente calzanti. **4. From thee do rise those tempers and complexions ... do work as misteries, of that thy hidden power:** La bellezza nera esercita un potere così forte da condizionare perfino l'umore degli uomini, e, nel rivelarsi a loro, si fa simbolo di *mistero*. **5. When thou dost reign:** Sul concetto di sovranità della donna in letteratura, e quindi sul potere che lei esercita col suo sguardo sull'uomo innamorato, potremmo citare numerosi testi molto interessanti. Ci limitiamo qui ad indicarne solo alcuni: *Literature and Evil* (Calder and Boyars, London 1973) ed *Erotism: Death and Sensuality* (City Lights, San Francisco 1986) di Georges Ba-

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*Un altro sonetto alla nerezza personificata*

*Tu nerezza, in cui si mescolano tutti i colori,  
E a cui tutti insieme alla fine fanno ritorno;  
Tu colore del Sole, laddove esso abbronza,  
E dell'ombra, laddove essa rinfresca; in te è racchiusa  
Ogni cosa la Natura riesca, o sia riuscita a disporre  
In ogni altro luogo della terra. Da te derivano  
Quel temperamento e quella pelle abbronzata che,  
Mostrandosi come tuoi delegati, operano al pari dei misteri  
Che son propri del tuo recondito potere. Quando regni tu,  
Le lettere della parola fato brillano nei Cieli,  
E ci rivelano ciò che i Paradisi predispongono per noi;  
Ma quando dinanzi ai nostri occhi la luce comune della terra  
Splende, il modo in cui tu fai ritirata è tale che  
Il tuo disdegno nega all'uomo ogni rivelazione.*

taille. Nel primo, in particolare, l'autore descrive la *sovranità* che la donna esercita sull'uomo in questi termini: "The beauty which inspires lyricism is an infraction of the law - of that which is forbidden and which is also the essence of sovereignty. Sovereignty is the power to rise, indifferent to death, above the laws which ensure the maintenance of life" (p. 155); e poco dopo aggiungerà: "The sovereignty to which man constantly aspires he has never even been accessible, and we have no reason to think it ever will be. All we can hope for is a momentary grace which allows us to reach for this sovereignty, although the kind of rational effort we make to survive will get us nowhere. Never can we be sovereign" (p. 166). Pochi anni prima di Bataille, in *L'Écriture et la Différence* (1967), Jacques Derrida definiva invece il concetto di *sovereignty* o di *writing sovereignty*, partendo da un altro punto di vista altrettanto interessante: "For sovereignty has no identity, is not *self, for itself, toward itself, near itself*. In order not to govern, that is to say, in order not to be subjected, it must subordinate no one ... that is to say, be subordinated to *nothing or no one* ... it must expend itself without reserve, lose itself, lose consciousness, lose all memory of itself and all interiority of itself" (p. 265). **6. The characters of fate shine in the Skies ... the Heavens do ordain:** Quando regna la *nerezza* le lettere della parola *fato* brillano in cielo, rivelando ciò che in Paradiso ha disposto la volontà di Dio. **7. When Earth's common light shines to our eyes ... unto Men denys:** Quando la luce comune della Terra illumina gli occhi dei mortali, tale è il disdegno che prova la *nerezza*, che essa fa subito ritirata, sicché gli uomini non riescono ad avere la rivelazione della verità, quella verità che invece la bellezza nera dischiude a coloro che l'osservano e l'ammirano.



*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*The first Meeting*<sup>1</sup>

*As* sometimes with a sable<sup>2</sup> Cloud  
We see the Heavens bow'd,<sup>3</sup>  
And darkning all the aire,  
Untill the lab'ring fires they do contain<sup>4</sup>  
Break forth again, 5  
Ev'n so from under your black hair  
I saw such an unusual blaze  
Light'ning and sparkling from your eyes,<sup>5</sup>  
And with unused prodigies  
Forcing such terrors and amaze, 10  
That I did judge your Empire here  
Was not of love alone, but fear.<sup>6</sup>

But as all that is violent  
Doth by degrees relent,  
So when that sweetest face, 15  
Growing at last to be serene and clear,  
Did now appear  
With all its wonted heav'nly Grace,

**Forma metrica e schema delle rime:** Poesia formata da sei strofe, ciascuna composta da dodici versi variamente disposti. La presenza maggiore di versi è rappresentata da trimetri (vv. 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10), seguiti in ordine numerico inferiore da tre tetrametri (vv. 6, 11, 12), da un pentametro (v. 4) e da un dimetro (v. 5). Lo schema delle rime seguito dal poeta (*aabccbdeedff*) prevede una struttura strofica composta da una sestina, una quartina e un distico finale a rima baciata.

**Note al testo: 1. The first meeting:** Questo componimento è anche presente nell'*Add. MS. 37157, f. 7* (versus). L'argomento trattato dal poeta in questa poesia è il primo incontro con l'amata e l'effetto di innamoramento che ne è conseguito. Anche Philip Sidney in *Astrophil and Stella* aveva parlato per mezzo di Astrophil del suo primo incontro con la donna amata (cfr. sonetto 2) e dei passaggi successivi che lo avevano visto sempre più coinvolto nella storia d'amore con Stella, per ammettere poi con riluttanza di essersene completamente infatuato. Ma se Sidney, nel fare ciò, si distacca dalla tradizione letteraria italiana, elaborando una visione dell'innamoramento più graduale e progressiva - non cioè immediato, come era stato per Dante e Petrarca -, John Donne nella poesia intitolata *The Anniversary* (scritta con tono celebrativo e ben augurante in occasione del primo anniversario dell'incontro della propria amata) non solo se ne allontana del tutto, ma fa di questo evento un momento di celebrazione non tanto analettica, quanto prospettica, vedendo fin dall'inizio nella sua storia una certezza assoluta d'amore, e quindi le premesse per una vita futura felice insieme sulla terra e nell'eternità del tempo: e questa fu già di per sé una grande novità rispetto a tutti i poeti lirici precedenti (sia europei che specificamente inglesi) che vedevano soltanto nella

di Lord Edward Herbert di Cherbury

### *Il primo incontro*

*C*ome a volte, sotto il peso di una nuvola nera,  
Vediamo il cielo chinarsi  
E oscurare l'atmosfera intorno,  
Finché non si sprigionano quei fuochi roboanti  
Che racchiude in sé,  
Così io, sotto i vostri capelli neri, vidi  
Un'esplosione inconsueta  
Lampeggiare e sfavillare dai vostri occhi,  
E con inusitati prodigi  
Destare tali stupori e terrori,  
Che il vostro impero reputai essere quaggiù  
Non solo di amore, ma di paura.

*C*ome tutto ciò che, per natura è violento,  
Gradualmente si addolcisce,  
Allo stesso modo, quando quel vostro dolcissimo viso  
Si fece alla fine chiaro e sereno,  
Esso m'apparve  
In tutta la sua consueta grazia celestiale,

vita ultraterrena la possibilità per un riscatto del proprio anelito d'amore. Anche nel canzoniere shakespeariano il sonetto 104 è dedicato al primo incontro con il *fair friend* e opera quindi una funzione "narrativa" molto precisa, stabilendo le coordinate temporali della vicenda amorosa, il suo momento di inizio e il *post quem* del discorso poetico. **2. Sable:** Questo termine, usato dal poeta come sinonimo di "black", deriva in realtà dall'araldica. Erano quattro i colori principali degli smalti usati nell'araldica per la decorazione degli scudi: il rosso (chiamato in francese *gules* e in inglese *gules*), l'azzurro (in francese *azur* e in inglese *azure*), il verde (*vert* o *sinople*) e infine il nero, detto appunto *sable*. Il bianco e il giallo venivano chiamati invece coi nomi dei due metalli a quel tempo più preziosi, cioè *silver* e *gold*. P. Sidney usa questi termini per descrivere i simboli presenti sullo scudo di Marte, Giove e Cupido nel sonetto 13 di *Astrophil and Stella* ("Jove's golden shield did eagle sables bear", v. 3). **3. We see the Heavens bow'd:** Il poeta descrive l'effetto che le nuvole nere producono su chi, guardandole dal basso, le vede arrivare da lontano minacciose, prima di un temporale. **4. The lab'ring fires they do contain:** Cioè i fulmini. **5. I saw such an unsual blaze ... light'ning and sparkling from your eyes:** Il poeta paragona qui l'effetto che produce la vista degli occhi della donna amata (tutti avvolti nel nero dei capelli) con i fulmini che le nuvole (incombenti e scure) di un cielo minaccioso scatenano in breve tempo. **6. I did judge your Empire here was not of love alone, but fear:** Sul concetto di sovranità in amore della donna rimandiamo alla nota 5 di *Another Sonnet to Black it self* a p. 80. Significativi ci sembrano sicuramente in questo senso i termini "prodigies" (v. 9), "terrors" (v. 10), "amaze" (v. 10), che precedono i versi 11-12.

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*And your appeased eyes did send  
A beam from them so soft and mild,<sup>7</sup> 20  
That former terrors were exil'd,<sup>8</sup>  
And all that could amaze did end;  
Darkness in me was chang'd to light,  
Wonder to love, love to delight.<sup>9</sup>*

*Nor here yet did your goodness cesse 25  
My heart and eyes to bless,  
For being past all hope,  
That I could now enjoy a better state,<sup>10</sup>  
An orient gate  
(As if the Heav'ns themselves did ope)<sup>11</sup> 30  
First form'd in thee, and then disclos'd  
So gracious and sweet a smile,  
That my soul ravished the while,  
And wholly from itself unloos'd,  
Seem'd hov'ring in your breath to rise, 35  
To feel an air of Paradise.<sup>12</sup>*

**7. But as all that is violent ... a beam from them so soft and mild:** La seconda strofa della poesia riproduce l'effetto della quiete dopo la tempesta (per riprendere la similitudine istituita dal poeta nella strofa precedente), e quindi l'effetto di rasserenamento che il poeta percepisce nel vedere finalmente il volto più sereno e rischiarato della donna, che ha appena incontrato, e dalla quale sente di essere molto attratto. **8. That former terrors were exil'd:** Questa espressione si riferisce ai fulmini minacciosi della prima strofa: particolarmente efficace ci sembra qui l'aggettivo "exil'd" ("schiacciati, mandati via"), come se i "lab'ring fires" (v. 4) fossero per l'*io lirico* dei nemici in carne e ossa. **9. Darkness in me was chang'd ... wonder to love, love to delight:** In questi due versi il poeta descrive sinteticamente quanto gli è accaduto in breve tempo ("in me was chang'd"). **10. A better state:** Il poeta si riferisce alla corrispondenza

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*E i vostri occhi, rasserenati, emanarono  
Un raggio così mite e delicato,  
Che i vecchi terrori furono banditi  
E tutto ciò che prima poteva sbalordirmi cessò:  
L'oscurità si tramutò dentro di me in luce,  
La meraviglia in amore, l'amore in piacere.*

*Né la vostra bontà smise mai quaggiù  
Di benedire il mio cuore e i miei occhi,  
Quando per me tramontò ogni speranza  
Di godermi in quel momento una condizione che era migliorata.  
Una porta ad Oriente  
Si formò dapprima in voi,  
Come se il Cielo stesse per aprirsi,  
Svelando un sorriso così benevolo e dolce,  
Che la mia anima, nel frattempo rapita  
E del tutto svincolata da se stessa,  
Librandosi col vostro respiro, sembrò innalzarsi  
E percepire un'aria che sapeva di Paradiso.*

fra lui e l'amata, che sembra profilarsi ormai come quasi certa, salvo poi smentirla pochi versi dopo. **11. *As if Heav'ns themselves did ope***: Questa espressione ci ricorda molto da vicino quella usata da W. Shakespeare nel sonetto 29: "Like to the lark at break of day arising / From sullen earth) sings hymns at heaven's gate" (vv. 12-13). Si tratta di una magnifica similitudine con la quale il poeta elisabettiano paragona se stesso ad un'allodola che, al rompere del dì, si leva in volo dalla cupa terra per innalzare un canto, anzi un inno di gioia, al limitare del Paradiso, dove immagina che il suo spirito si trovi insieme al suo amato, il *fair friend*. *Ope*: Sta per "open". Il troncamento della lettera finale è dovuta sicuramente alla necessità di creare una rima perfetta con la parola "hope" del verso 27. **12. *That my soul ravished the while ... to feel an air of Paradise***: Il poeta è così rapito ormai dall'amore da sentire la sua anima sfiorare per un attimo il Paradiso.

### *Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Nor here yet did your favours end,  
For whil'st I down did bend,  
As one who now did miss  
A soul, which grown much happier then before, 40  
Would turn no more,<sup>13</sup>  
You did bestow on me a Kiss,  
And in that Kiss a soul infuse,  
Which was so fashion'd by your mind,  
And which was so much more refin'd,<sup>14</sup> 45  
Then that I formerly did use,<sup>15</sup>  
That if one soul found joys in thee,  
The other fram'd them new in me.*

*But as those bodies which dispense  
Their beams,<sup>16</sup> in parting hence 50  
Those beams do recollect,  
Until they in themselves resumed have  
The forms they gave,  
So when your gracious aspect  
From me was turned once away, 55*

**13. *As one who now did miss a soul ... would turn no more*:** In questo stato di rapimento mistico il poeta ha come la sensazione di avere smarrito se stesso, di essere salito di livello e di stare così bene che la sua anima, più felice di prima, non sente né la necessità, né il desiderio di tornare più indietro. *Then*: sta per "than". **14. *You did bestow on me a Kiss, and in that Kiss a soul infuse ... more refin'd***: Nel sistema del corteggiamento amoroso dell'epoca rinascimentale e nel codice verbale del *fin amour* il bacio occupava, nella scala delle possibilità di accesso alla donna amata, una posizione molto alta: esso era infatti il gradino che precedeva di poco il cosiddetto *don de mercy*, ovvero il momento apicale rappresentato dalla concessione d'amore da parte della donna corteggiata. In un saggio del 1882 intitolato *Illustrationes de Gaule* (p. 182) Jean Lemaire de Belges descrive i gradi di crescita o di avanzamento previsti dal corteggiamento amoroso secondo il pensiero dei più nobili poeti di ogni tempo, e ne elenca cinque: "a savoir le regard, le parler, l'attouchement, le baiser ... et le don de mercy". In contrapposizione ai poeti del tardo Rinascimento francese, che difendevano l'idea del bacio come pegno o promessa del *don de mercy*, vi era l'ideologia purista dei *neoplatonici*, secondo cui il bacio costituiva il momento più alto dell'amore, oltre il quale non era possibile andare. Tale teoria, formulata qualche secolo prima da Andrea Cappellano, trovò nel *Commentario*, scritto da Marsilio Ficino sul *Symposium* di Platone, il suo nuovo organo di diffusione ufficiale. A far conoscere però su vasta scala l'idea *purista* del bacio, fino a farne una sorta di precettistica amorosa, contribuì il trattato di Baldassare Castiglione, intitolato *Il Libro del Cortegiano*. Traendo ispirazione dalla teoria platonica, e prendendo spunto in particolare dal concetto di amore ideale, Castiglione creò una netta distinzione fra il modo di baciare degli innamorati "razionali" (che, secondo lui, non suscitava vergogna) e quello invece biasimevole degli

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*Né mai cessarono quaggiù i vostri favori,  
Perché mentre io mi abbassavo a capo chino,  
Simile a uno che per un attimo aveva perso l'anima  
- Ed essa, sentendosi così più felice di prima,  
Non si sarebbe certo girata indietro -  
Voi mi concedeste un bacio,  
E in quel bacio infondeste un'anima,  
Che la vostra mente plasmò davvero bene;  
Ed essendo di gran lunga più raffinata  
Di quella che avevo usato prima io,  
Se già un'anima trovava delle gioie in voi,  
L'altra ne dischiudeva di nuove in me.*

*Ma, come fanno quei corpi che dispensano prima  
I loro raggi, e poi, allontanandosi,  
Li riuniscono insieme  
Finché non riprendono quella forma  
Che avevano in origine,  
Allo stesso modo, quando il vostro aspetto grazioso  
Si allontanò da me una volta,*

innamorati "sensuali" o "appassionati". Nel primo caso le labbra dei due innamorati non erano che la parte esterna del loro corpo necessaria a mettere in contatto le loro anime, sicché la parola e il respiro diventavano ancora più reali e tangibili della parte fisica che essi andavano a sfiorare. Per un approfondimento sulle varie teorie sul *bacio* in epoca rinascimentale consigliamo la lettura di alcune pagine del saggio di Marcello Corrente, *Semiotica dell'Eros Maschile*, pp. 166-168. **15. *Then that I formerly did use***: *Then*: Sta per "than". Il pronome "that", usato qui con valore anaforico, è riferito a "soul" del verso 40, e non a "soul" del verso 43, poiché quest'ultimo termine si riferisce alla *nuova* anima che il bacio della donna ha infuso in lui. **16. *As those bodies which dispense their beams***: Sono il sole e le stelle. Questa comparazione si inserisce nel corpo della poesia secondo un modello che il poeta sembra riproporre ormai puntualmente in ogni strofa. Nella prima strofa aveva paragonato il primo incontro con l'amata ad un cielo nuvoloso e minaccioso ("as sometimes with a sable Cloud ... even so ..."); nella seconda aveva illustrato il cambiamento che era subentrato (in positivo) con l'immagine della quiete dopo la tempesta ("as all that is violent ... so when that sweetest face ..."); nella terza aveva paragonato la gioia da lui provata, nel vedere la sua donna sorridergli, al dischiudersi delle porte del Paradiso ("As if the Heav'ns themselves did ope ... so gracious and sweet a smile ..."); nella quarta aveva parlato dell'effetto del bacio, che la donna gli aveva concesso come la causa dello smarrimento del proprio *io*, e della gioia che subito dopo gli era giunta ("As one who now did miss a soul ... so fashion'd by your mind ... so much more refin'd ..."); e nella sesta, infine, descriverà il potere, che la donna esercita su di lui, uguale a quello dei magneti che attraggono, senza subire l'influenza del tempo o del clima ("as in Loadstones find vertue of such kind ... so though I be from you retir'd, the power you gave yet still abides ...").

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Neither could I thy soul retain,  
Nor you gave mine leave to remain,  
To make with you a longer stay,  
Or suffer'd ought <sup>17</sup> else to appear  
But your hair, nights hemisphere. <sup>18</sup> 60*

*Only as we in Loadstones find  
Vertue of such a kind, <sup>19</sup>  
That what they once do give,  
B'ing neither to be chang'd by any Clime,  
Or forc'd by time, 65  
Doth ever in its subjects live; <sup>20</sup>*

*So though I be from you retir'd,  
The power you gave yet still abides,  
And my soul ever so guides,  
By your magnetique touch inspir'd, <sup>21</sup> 70  
That all it moves, or is inclin'd,  
Comes from the motions of your mind. <sup>22</sup>*

**17. Suffer'd ought:** Il verbo "to suffer" ha qui il significato di "permettere, tollerare". *Ought:* Cioè "ought". **18. Nights emisphere:** E' un bellissimo paragone che il poeta istituisce fra i *capelli* della donna e la *notte*. **19. Virtue of such kind:** Il potere cioè che i magneti hanno di attirare, come dice il poeta nei versi successivi (63-66). *Kind:* Questo sostantivo era stato usato da Herbert con lo stesso significato anche in *To her Hair* (v. 23). **20. Bein'g neither to be chang'd by any Clime ... doth ever in its subjects live:** Il potere di attrazione dei magneti non diminuisce in nessun modo nel corso del tempo, né subisce il condizionamento di cause esterne, come potrebbero essere il cambiamento del clima, l'abbassamento o l'innalzamento della temperatura. **21. Touch inspir'd:** Anche Philip Sidney aveva usato un'espressione simile in *Astrophil and Stella* (sonetto 9), dicendo che gli occhi di Stella erano fatti di pietra focaia ("touch") che accendeva ("touch") senza contatto fisico ("touch"): "Of touch they are, that without touch doth touch" (vv. 12). In questo modo, con un'allusione camuffata nel sontuoso abito di un'antanaclasi, il poeta elisabettiano ci vuole dire, usando la giocosa iterazione di un significante apparentemente innocuo, che lo sguardo della sua amata ha l'effetto di eccitarlo e infervorarlo sessualmente, poiché i suoi occhi come l'acciarino scagliano scintille, accendendo dentro di lui a *distanza* il fuoco dell'amore. La valenza metaforico-

*di Lord Edward Herbert di Cherbury*

*Io non potei trattenere oltre la vostra anima,  
Né voi mi deste licenza di rimanere,  
O di soffermarmi un po' più a lungo insieme a voi,  
Né consentiste che mi apparisse qualcos'altro,  
Che non fossero i vostri capelli - l'emisfero della notte.*

*Come solo nei magneti possiamo ravvisare  
Quel raro tipo di virtù in base a cui  
Ciò che una volta viene trasferito dal loro corpo,  
Non essendo soggetto a cambiamenti climatici,  
Né a forzature del tempo,  
Rimane immutato nelle sue caratteristiche di base,  
Allo stesso modo, benché da voi io venni congedato,  
Quel potere, che voi mi deste, perdura ancora,  
E guida la mia anima continuamente, tanto che,  
Ricevendo forza dal vostro tocco magnetico,  
Tutto ciò che da quello viene mosso, o è inclinato,  
Dai moti della vostra mente trae origine.*

sessuale di "touch" in epoca elisabettiana (nel senso cioè di "stirring the sexual parts") è anche confermata da un passo di *Every Man in his Humour* di Ben Jonson, di cui citiamo qui brevemente alcuni versi (IV.vi.100-109): "That's true; that's even the fault of it; for indeed, beauty / stands a woman in no stead, unless it procure her touching. - But, / sister, whether it touch you or no. It touches your beauties; and I/ am sure they will abide the touch; an they do not, a plague of all/ ceruse, say I! and it touches me too in part, though not in/ the [sc. (w)hole]- Well, there's a dear and respected friend of mine, sister, / stands very strongly and worthily affected toward you, and hath / vowed to inflame whole bonfires of zeal at his heart, in honour of / your perfections". Parafrasando Jonson, potremmo dire che anche Astrophil è "touched in part", sebbene Stella non abbia fatto nulla in verità che potesse servire ad incoraggiare le sensazioni erotiche di lui, ed eviti volutamente il contatto fisico, che potrebbe "suscitarle". **22. Comes from the motions of your mind:** E' la mente della donna amata a condizionare ogni gesto del poeta. Herbert riprende in questo modo un concetto caro alla tradizione italiana del *Dolce stil novo*, secondo cui la donna era una figura angelicata che innalzava la mente del poeta, ispirandogli gesti, pensieri e parole, e quindi anche i versi che scriveva.



*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*La Gialletta Gallante,<sup>1</sup>*  
*OR,*  
*The Sun-burn'd Exotique Beauty*

1.

*Child of the Sun,<sup>2</sup> in whom his Rays appear,  
Hatch'd<sup>3</sup> to that lustre, as doth make thee wear  
Heav'ns livery in thy skin, What need'st thou fear  
The injury of Air, and change of Clime,  
When thy exalted form is so sublime, 5  
As to transcend all power of change or time ?<sup>4</sup>*

2.

*How proud are they that in their hair but show  
Some part of thee, thinking therein they ow<sup>5</sup>  
The greatest beauty Nature can bestow!  
When thou art so much fairer to the sight, 10  
As beams each where diffused are more bright  
Then their deriv'd and secondary light.<sup>6</sup>*

**Forma metrica e schema delle rime:** Questa poesia è composta da cinque sestine numerate, ciascuna delle quali presenta una successione di tre pentametri e tre tetrametri a rima baciata: *aaabbb*.

**Note al testo:** 1. *La Gialletta Gallante:* La donna a cui il poeta dedica questo componimento rappresenta l'emblema della bellezza esotica per antonomasia. Secondo alcuni studiosi questa espressione designerebbe il personaggio di Pocahontas, la leggendaria indiana d'America (Virginia, 1595 c. - Gravesend, 1617), che grazie alle sue virtù, ai suoi gesti di altruismo e di eroismo, divenne in poco tempo a Londra una celebrità per aver salvato la vita a numerosi soldati inglesi, quando andarono a colonizzare la sua terra. Era figlia del capo tribù che governava tutta l'area vicina alla regione Tidewater, in Virginia. Giunta in Europa, ricevette il battesimo, cambiando il proprio nome in *Rebecca*, e in seguito al matrimonio con John Rolfe si chiamò *Rebecca Rolfe*. Dopo la sua morte furono prodotte rappresentazioni fantasiose e romanizzate sulla figura e sulla vicenda di Pocahontas. L'unico suo ritratto contemporaneo è l'incisione su rame di Simon Van de Passe del 1616, nella quale, malgrado Pocahontas indossi degli abiti europei, emergono con evidenza i tratti nativo-americani del suo viso. Le raffigurazioni posteriori, invece, *europizzarono* spesso il suo aspetto. Le immagini successive e i rimaneggiamenti della storia di Pocahontas, la presentarono come un figura emblematica che avallava la possibilità di assimilare i nativi americani nella società Europea. Il dipinto di John Gadsby Chapman, intitolato *Il Battesimo di Pocahontas* (1840), vuole essere un omaggio ai

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*La Gialletta Gallante,*  
ovvero  
*la bellezza esotica abbronzata dal sole*

1.

*Figlia del Sole, su cui quei raggi luminosi appaiono improntati  
A un immenso splendore, tanto da far sembrare che tu indossi  
Sulla tua pelle la stessa livrea del cielo, che bisogno hai di temere  
Gli impropri dell'aria e i cambiamenti del clima,  
Quando la tua forma esaltata è già così sublime  
Da transcendere ogni potere che hanno il tempo e i cambiamenti?*

2.

*Come sono orgogliose le persone che mostrano nei loro capelli  
Dei frammenti di te, pensando di aver ricevuto tramite quelli  
La bellezza più grande che la Natura potesse elargire loro,  
Quando tu appari invece al nostro sguardo assai più bella,  
Simile ai raggi solari che, diffondendosi ovunque, sono  
Molto più luminosi della loro stessa luce derivata e secondaria!*

coloni di Jamestown per aver portato la Cristianità ai "selvaggi pagani". Nell'edizione del 1923 G. C. Moore Smith corresse il termine "Gralletta", che appariva in taluni manoscritti, con "Gialletta" (un termine che designa un colore giallo piuttosto intenso e forte). **2. *Child of the Sun*:** Nel chiamarla "figlia del Sole" il poeta attribuisce alla donna delle doti speciali, assimilandola ad una dea pagana. **3. *Hatch'd*:** Moore Smith spiega questo termine così: "properly 'inlaid with strips of gold', here perhaps 'bronzed'" (*Op. cit.*, p. 159). Il verbo "to hatch", che letteralmente vuol dire "ombreggiare un dipinto, inciderlo o profilarlo con sottili linee parallele o incrociate", deriva dal *middle English* "hachen" ("incidere, scolpire, intagliare") e ha la radice in comune con il francese antico "hacher, hachier", che voleva dire "tratteggiare, tagliuzzare". **4. *All power of change or time*:** Questa espressione ripropone in forma concettualmente identica il pensiero espresso dal poeta al verso 4, cioè "the injury of Air, and change of Clime". **5. *How proud are they that in their hair but show some part of thee, thinking therein ... they ow*:** Questi due versi ci riportano alla mente quelli di un sonetto di Sidney presente in *Astrophil and Stella*: "If this dark place yet show, like candle-light, / Some beauty's piece, as amber-colour'd head, / Milk hands, rose cheeks, or lips more sweet, more red, / Or seeing jets, black, but in blackness bright, / They please, I do confess, they please mine eyes" (91, vv. 5-9). *Ow*: Sta per "owe", ed un sinonimo del verbo "to possess". **6. *As beams each where diffused are ... and secondary light*:** Il poeta paragona la bellezza della donna ai raggi diretti del sole che colpiscono lo sguardo delle persone in modo più intenso di quanto non faccia la luce derivata e secondaria. Il poeta si avvale quindi di un concetto di fisica per impreziosire la sua similitudine, come aveva fatto peraltro anche in un verso di *To her Eyes* (v. 20).

### *Poesie d'amore e poesie occasionali*

3.

*But thou art cordial both to sight and taste, <sup>7</sup>  
While each rare fruit seems in his time to haste  
To ripen in thee, till at length they waste 15  
Themselves to inward sweets, <sup>8</sup> from whence again,  
They, like Elixirs, passing through each vein,  
An endless circulation do maintain. <sup>9</sup>*

4.

*How poor are they then, whom if we but greet,  
Think that raw juyce, which in their lips we meet, 20  
Enough, to make us hold their Kisses sweet! <sup>10</sup>  
When that rich odour, which in thee is smelt,  
Can itself to a balmy liquor melt,  
And make it to our inward senses felt. <sup>11</sup>*

5.

*Leave then thy Country Soil, and Mothers home, 25  
Wander a Planet this way, till thou come  
To give our Lovers here their fatal doom; <sup>12</sup>  
While if our beauties scorn to envy thine,  
It will be just they to a Jaundise pine,  
And by thy Gold shew like some Copper-mine. <sup>13</sup> 30*

**7. *Thou art cordial both to sight and taste:*** Qui il poeta richiama la donna, perché si comporta in modo lascivo ed egocentrico, mettendosi non solo in mostra dinanzi ad occhi indiscreti, ma rendendosi anche disponibile al "palato" altrui. Sulle sfumature di significato che il verbo "essere" veicola nella poesia amorosa, quando è usato nella forma arcaica "art", rinviemo alla nota 5 della poesia *To her Mind* (p. 11). L'aggettivo "cordial", più vicino alla cultura latina, è davvero inusuale nella poesia di questo tempo. Segnaliamo un articolo molto interessante sull'uso di termini di derivazione latina nei *Sonetti* di Shakespeare a cura di Bradin Cormack, intitolato "Tender Distance: Latinity and Desire in Shakespeare's *Sonnets*", pubblicato in Michael Schoenfeldt (ed. and introd.), *A Companion to Shakespeare's 'Sonnets'*, Blackwell, Oxford, 2007, pp. 242-60. **8. *While each rare fruit seems in his time to haste ... to inward sweets:*** Questi versi sono ricchi di allusioni erotiche che rimandano all'organo sessuale femminile (si pensi all'espressione "rare fruit", il frutto proibito), ma anche alla gioia dei sensi (evocati con frasi come "inward sweets", "to ripen in thee") e alla consumazione dell'atto fisico che alla lunga disperde e rovina ("waste") ogni intimo piacere. **9. *From whence again, they ... an endless circulation do maintain:*** I piaceri fisici servono a mantenere il corpo vivo, dandogli delle emozioni da batticuore, dei forti impulsi, e a consentire quindi un'incessante circolazione del sangue, come un Elisir di lunga vita che la Natura mette a disposizione dell'uomo. **10. *How***

di Lord Edward Herbert di Cherbury

3.

*Tu ti mostri, però, cordiale sia allo sguardo che al tatto,  
Quando ogni raro frutto nella sua stagione sembra affrettarsi  
A maturare dentro te, finché alla lunga non si consuma  
In intime delizie, da cui ognuno trae di nuovo  
Una circolazione sanguigna senza fine,  
Come un Elisir che attraversa ogni arteria.*

4.

*Come sembrano allora meschine le persone che, solo per il fatto  
Di ricevere il nostro saluto, pensano che quel succo grezzo  
Che si trova sulle loro labbra basti a farci ritenere dolci i loro baci,  
Quando invece, quel profumo ricco che tu soffondi  
Riesce a condensarsi in un liquore medicamentoso,  
E a farsi percepire dai nostri sensi più intimi!*

5.

*Lascia allora il tuo suolo natio e la tua casa materna,  
Vaga come un pianeta senza meta, finché non giungerai a consegnare  
Quaggiù, ai nostri innamorati, la sentenza fatale che tocca loro;  
E se, nel mentre, le nostre bellezze si sdegheranno di invidiare  
Quella tua, saranno proprio loro a dover soffrire di itterizia,  
Perché, accanto al tuo oro, esse sembreranno delle miniere di rame!*

**poor are they then ... hold their Kisses sweet!** Il poeta passa adesso all'uso della prima persona plurale ("we") per sottolineare la presenza (accanto a lui) della donna, della quale ha celebrato la bellezza; e immagina di passeggiare con lei e di essere salutato dalla gente comune, che crede sciocamente ("poor are they") di poter offrire al poeta dei baci dolci come quelli che sa dare la sua donna! Moore Smith spiega nella sua edizione il senso del sintagma "whom if we but greet / think" in questo modo: "who, if we but greet them, think" (*Op. cit.*, p. 159). **11. That rich odour, which in thee is smelt ... inward senses felt:** Il poeta contrappone qui al "raw juice" della gente comune (v. 20) il profumo ricco e sensuale che sprigiona invece il corpo della donna, coinvolgendo i suoi sensi più intimi (l'allusione potrebbe anche riguardare il flusso mestruale). **12. Leave then the Country Soil ... their fatal doom:** Il poeta si rivolge alla donna, invitandola a lasciare una volta per tutte il suolo natale, la sua dimora fissa, per recarsi invece (simile ad una stella) dagli innamorati, e portare loro quella sentenza dolorosa, ma inevitabile, che annuncia la fine del loro amore o della loro vita ("fatal doom" può avere una valenza anche religiosa, alludendo al giudizio finale; cfr. nota 7 del sonetto *To his Watch, when he could not sleep*, p. 3). **13. While if our beauties scorn ... like some Copper-mine:** Un giorno le altre donne, che pensano di essere più belle della figlia del Sole, scopriranno con amarezza di che natura è la bellezza de *La Gialletta Gallante*, se comparata alla loro.

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*A Meditation upon his Wax-Candle burning out*

*While thy ambitious flame doth strive for height,  
Yet burneth down, as clogged with the weight  
Of earthly parts, to which thou art combin'd,  
Thou still do'st grow more short of thy desire,  
And do'st in vain unto that place aspire, 5  
To which thy native powers seem inclin'd. 1*

*Yet when at last thou com'st to be dissolv'd,  
And to thy proper principles resolv'd,  
And all that made thee now is discompos'd,  
Though thy terrestrial part in ashes lies, 10  
Thy more sublime to higher Regions flies,  
The rest b'ing to the middle wayes expos'd. 3*

*And while thou doest thyself each where disperse,  
Some parts of thee make up this Universe,  
Others a kind of dignity obtain, 15  
Since thy pure Wax in its own flame consum'd,  
Volumes of incense sends, in which perfum'd,  
Thy smoak mounts where thy fire could not attain. 4*

**Forma metrica e schema delle rime:** Poesia composta da dieci strofe, ciascuna formata da sei tetrametri disposti così in rima: *aabccb*. Questo schema rivela quindi la successione di un distico a rima baciata e di una quartina a rime incrociate.

**Note al testo: 1. While thy ambitious flame doth strive for height ... to which thy native powers seem inclin'd:** In questo componimento il poeta si rivolge ad una candela accesa che sta consumandosi lentamente (simile alla vita umana) nell'atmosfera dimessa e pensosa della notte, emanando una luce fioca e sprigionando da sé la sua parte più nobile verso l'alto, nell'infinito dell'universo. Tutta la sestina è ricca di allusioni erotiche a partire dalla prima frase "thy ambitious flame doth strive for height" (v. 1), dove la candela (per la sua nota simbologia) rimanda evidentemente all'organo sessuale maschile; e poi a seguire "burneth down" (v. 2), che indica l'effetto che consegue alla consumazione fisica; "earthly parts, to which thou art combin'd" (v. 3), che allude all'accoppiamento; "thou still do'st grow more short of thy desire" (v. 4), all'erezione; e poi "do'st in vain unto that place aspire" (v. 5), dove il concetto di "place", nella duplicità della sua valenza, può indicare tanto l'organo femminile, quanto il "cielo" (sacro e profano vengono quindi fusi perfettamente insieme!); e infine "thy native powers seem inclin'd" (v. 6), che esplicita l'inclinazione dell'organo maschile sotto l'impulso dell'istinto primordiale. **2. Yet when at last thou**

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*Meditazione su una candela di cera, mentre si consuma*

*M*entre la tua fiammella si sforza ambiziosamente di innalzarsi,  
E tuttavia si va spegnendo come intasata dal peso  
Delle parti più materiali con le quali anche tu sei commista,  
Tu, più fugace dei desideri, cresci ancora,  
E aspiri invano a quel luogo,  
A cui i tuoi poteri innati sembrano farti propendere.

Tuttavia, quando alla fine arriverai a dissolverti,  
E a scomporti nei tuoi principi primi,  
E tutto ciò di cui adesso sei fatta si sarà disgregato,  
Sebbene la tua parte terrena giacerà nelle ceneri,  
Quella più sublime s'involerà verso le regioni più elevate,  
E tutto il resto si perderà a metà strada.

E mentre tu così ti andrai disperdendo in ogni dove,  
Alcune parti di te si reintegreranno all'universo,  
E le altre invece avranno riconosciuta la propria dignità,  
Perché la tua pura cera, che dalla sua stessa fiamma è consumata,  
Esalerà nuvole di incenso, con le quali il tuo fumo aromatizzato  
S'innalzerà fin dove la tua fiaccola non sarà riuscita ad arrivare.

**com'st to be dissolv'd ... though thy terrestrial part in ashes lies:** I versi 7-10 descrivono il dissolvimento della parte materiale della candela secondo i principi naturali: come ogni cosa terrena anch'essa è destinata a consumarsi col tempo, e poi a morire. **3. Thy more sublime to higher Regions flies, the rest b'ing to the middle wayes expos'd:** Nell'atto di consumazione la parte più nobile della candela si invola nelle regioni più alte dei cieli, disperdendo ogni altra parte di sé lungo il suo percorso ascendente. Si tratta di un pensiero molto poetico, che lascia però il dubbio su cosa si intenda realmente con "the rest", se è vero, come viene detto prima, che la parte materiale (vv. 7-10) rimane sulla terra sotto forma di "ashes", e quella più sublime si volatilizza. Dobbiamo forse pensare al concetto di "rest" come a una terza componente della candela, non del tutto materiale, ma neppure così nobile da poter assurgere allo stato più elevato in cui si trova tutto ciò che è sublime e spirituale? La risposta è contenuta nella strofa successiva e in particolare nei versi 17-18. **4. And while thou doest thyself each where disperse ... thy smoak mounts where thy fire could not attain:** In questa sestina il poeta riprende i concetti esposti precedentemente - quello cioè della *consumazione* fisica della candela (vv. 16-17) e quello della sua *sublimazione* in qualcos'altro di più puro e nobile (vv. 13-14) - indicando però questa volta il fatto che alcune sue parti vedranno riconosciuta una certa dignità, poiché a differenza delle parti materiali, potranno innalzarsi attraverso il fumo a un'altezza superiore a quella consentita alla sua fiammella (vv. 17-18). *Smoak*: Sta per "smoke".

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*Much more our Souls then, when they go from hence,  
And back unto the Elements dispense* 20  
*All that built up our frail and earthly frame,* <sup>5</sup>  
*Shall through each pore & passage make their breach,  
Till they with all their faculties do reach  
Unto that place from whence at first they came.* <sup>6</sup>

*Nor need they* <sup>7</sup> *fear thus to be thought unkind* 25  
*To those poor Carkasses* <sup>8</sup> *they leave behind,  
Since being in unequal parts commix'd  
Each in his Element their place will get,* <sup>9</sup>  
*And who thought Elements unhappy yet,  
As long as they were in their stations fix'd?* <sup>10</sup> 30

*Or if they sally'd forth, is there not light  
And heat in some, and spirit prone to fight?  
Keep they not, in the Earth and Air, the field?* <sup>11</sup>  
*Besides, have they not pow'r to generate* 35  
*When, more then Meteors,* \* *In the Costellation of*  
*They \* Starrs create,* *Cassopeia, 1572.* <sup>12</sup>  
*Which while they last scarce to the brightest yield.* <sup>13</sup>

**5. Our frial and earthly frame:** Cioè il corpo umano. **6. That place from whence at first they came:** Il cielo. L'espressione "that place" era stata usata anche al verso 5, dove aveva assunto però una duplice valenza da noi esplicitata. **7. They:** Questo pronome ha valore anaforico, riferendosi a "our souls" del verso 19. **8. Carkasses:** L'uso del termine "carcassa", per indicare il corpo umano rimasto senza più vita, non più governato quindi dalla forza dell'amore, si trova anche in *A Nocturnal upon St. Lucy's Day, being the Shortest Day* di J. Donne ("oft did we grow / To be two Chaoses, when we did show / Care to aught else; and often absences / Withdrew our souls, and made us carcasses", vv. 24-27), e in *The Fever* ("Or if, when thou, the world's soul, goest, / It stay, 'tis but thy carcass then. 10 / The fairest woman, but thy ghost, / But corrupt worms, the worthiest men", vv. 9-12). **9. Since being in unequal parts commix'd ... their place will get:** Dopo la morte ogni anima ritornerà dove si trova il suo elemento primo costitutivo, quello di cui cioè era composta prima di incarnarsi in un corpo fisico (in proporzioni diseguali) insieme ad altri elementi primi. **10. And who thought Elements unhappy yet ... in their stations fix'd?:** Il poeta si chiede qui (in forma del tutto retorica), se qualcuno ha mai avuto il dubbio di sostenere che gli elementi primi siano infelici, quando stazionano nel loro luogo naturale, prima di assumere un corpo, concependoli in questo modo come dei *principi* dotati di pensiero, che provano emozioni. **11. Or if they sally'd forth ... in the Earth and Air, the field?:** Gli elementi primi sono dotati di luce e calore (di energia quindi!), ma anche di spirito, che li rendono vitali e immortali, forti e combattivi, tanto da riuscire a detenere il campo sia in cielo che in terra. *Field:* Ha una duplice valenza in questo contesto, poiché indica sia lo spazio cosmico che un campo da combattimento. **12. In the Costellation of Cassopeia, 1572:** La costellazione di Cassiopea è una delle più caratteristiche del cielo settentrionale e a molti piace pensare

*di Lord Edward Herbert di Cherbury*

*Quando le nostre anime se ne andranno via da qui,  
E agli elementi primi avranno restituito tutto ciò che prima  
Aveva dato forma alla nostra fragile struttura terrena,  
Esse allora si faranno breccia attraverso ogni poro e interstizio,  
Fino a quando, con le proprie facoltà, non avranno raggiunto  
Quel luogo da cui all'inizio presero avvio.*

*Né dovranno temere di essere considerate scortesie  
Nei confronti delle misere carcasse che si lasceranno alle spalle,  
Perché, essendo quelle commiste in modo disuguale,  
Ognuna troverà il proprio posto nel suo elemento primo.  
E chi aveva mai pensato che gli elementi primi fossero infelici  
Per tutto il tempo in cui stazionano nella loro sede naturale?*

*Se essi si mettono ogni volta in viaggio, non hanno forse  
Una Luce, un Calore e uno Spirito pronto a combattere?  
Non mantengono forse il loro territorio nell'aria e sulla terra?  
E non hanno anche il potere di generare, se essi,  
Essendo più che meteore, danno origine a stelle \* Nella costellazione di  
Cassiopea, 1572  
Che, poi per tutta la loro durata,  
Cedono mal volentieri il posto a quelle più brillanti?*

che essa raffiguri la leggendaria regina di Etiopia. Essendo molto vicina al polo nord, rimane visibile nel cielo boreale per tutta la durata della notte. Rispetto al polo nord si trova in opposizione al Grande Carro. Cassiopea è facilmente riconoscibile per la sua forma a W o a M (a seconda delle stagioni) e si incastra fra Cefeo e Andromeda, quasi nel pieno della Via Lattea: per questo motivo è molto ricca di stelle. Cassiopea è formata da stelle molto semplici e da stelle doppie, che non si possono osservare con strumenti comuni. Il noto astronomo inglese John Flamsteed (1646-1719) nel suo *Atlas Coelestis* descriveva Cassiopea come una regina vanitosa, accomodata su un trono. Cassiopea era stata la moglie del re d'Etiopia Cefeo, che occupa peraltro in cielo una posizione accanto a lei, a formare le uniche due costellazioni celesti dedicate a un marito e ad una moglie. Secondo la mitologia greca, un giorno Cassiopea era intenta a pettinarsi i lunghi capelli ondosì, e piena di amor proprio osò dire con disprezzo e sfacciataggine di essere molto più bella delle Nereidi, le cinquanta ninfe del mare (figlie di Nereo). Poiché una di esse, Anfitrite, era sposa di Poseidone, le Nereidi per vendicarsi si rivolsero a lui, affinché punisse Cassiopea per la sua eccessiva vanità. Il dio del mare mandò allora un mostro a far razzia delle coste del paese di cui Cefeo era re. Per acquietare tale mostro, Cefeo e Cassiopea incatenarono la figlia Andromeda su una costa rocciosa con il proposito di sacrificarla a lui, ma la fanciulla per fortuna sarà sottratta da Perseo a quell'atroce destino. Un'ulteriore punizione che fu assegnata a Cassiopea fu quella di girare eternamente intorno al polo celeste, in una posizione a volte poco dignitosa (cioè *sottosopra*). Cassiopea è stata spesso rappresentata in pittura seduta su un trono in cielo, mentre giocherella coi suoi capelli. L'anno 1572, che appare inserito nella didascalia, indica in realtà l'esplosione di una supernova che fu avvistata nel mese di Novembre di quell'anno in quella costellazione, e fu chiamata Tycho. **13. Besides, have they not powe'r to generate ... to the brightest yield:** Gli elementi primi hanno anche il potere di generare corpi celesti,



*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*That so in them* <sup>14</sup> *we more then once may live,*  
*While these materials which here did give*  
*Our bodies essence,* <sup>15</sup> *and are most of use,*  
*Quick'ned again by the worlds common soul,* 40  
*Which in it self and in each part is whole,* <sup>16</sup>  
*Can various forms in divers kinds produce.* <sup>17</sup>

*If then, at worst, this our condition be,*  
*When to themselves our Elements are free,*  
*And each doth to its proper place revert,* 45  
*What may we not hope from our part divine,*  
*Which can this dross of Elements refine,*  
*And them unto a better state assert?* <sup>18</sup>

*Or if as cloud upon this earthly stage,*  
*Which represents nothing but change or age,* <sup>19</sup> 50  
*Our Souls would all their burdens here devest,* <sup>20</sup>  
*They singly may that glorious state acquire,*  
*Which fills alone their infinite desire*  
*To be of perfect happiness possest.* <sup>21</sup>

non tanto *meteore* (dice il poeta) che sono, com'è noto, passeggero, quanto invece stelle vere e proprie, di lunga durata, che mal volentieri cedono la loro luminosità ad altri corpi luminosi. **14. *In them:*** Cioè negli elementi primi. **15. *These materials which here did give our bodies essence:*** Si intende i materiali che danno *struttura* e *sostanza* ai corpi. *Here:* Cioè "sulla terra". **16. *The worlds common soul, which in it self and in each part is whole:*** Questo concetto di matrice platonica era stato spiegato dal poeta anche nella sua nota *Elegy for the Prince* (vv. 20-21, 37-39). **17. *Can various forms in divers kinds produce:*** Si tratta di un concetto molto moderno sull'aggregazione degli atomi nelle più svariate forme, a seconda della loro natura chimica. *Divers:* Sta per "diverse". **18. *If then, at worst, this our condition be ... and them unto a better state assert?:*** L'alchimista francese medievale Nicholas Flamel (le cui opere furono tradotte in inglese nel 1634) scriveva a proposito del processo di *sublimazione fisica* che avviene con la morte del corpo: "Note therefore, that this separation, division, and sublimation, is without doubt the *key* of the whole worke. After the putrefaction, then, and dissolution of these *Bodies*, our *Bodies* doe lift themselves up to the surface of the dissolving water, in the colour of *whitenesse*, and this *whitenesse* is life; ... which separateth the subtile from the thicke, and the pure from the impure, lifting up by little and little the subtile part of the *Body*, from the dregs, until all the pure be separated and lifted up: And in this is our *Philosophicall* and natural sublimation fulfilled: And in this *whitenesse* is the soule infused into the *Body*, that is, the mineral virtue, which is more subtile than *fire*, being indeed the true quintessence and life, which desireth to bee borne, and to put off the grosse earthly *faeces*, which it hath taken from the

di Lord Edward Herbert di Cherbury

*In questo modo noi, per mezzo di essi, possiamo vivere  
Più di una volta, mentre i materiali, che quaggiù diedero  
Sostanza ai nostri corpi, rivelandosi di grande utilità,  
- Ravvivati come sono dall'Anima comune del mondo,  
Che in se stessa e in ogni parte rappresenta un'interezza -,  
Son capaci di produrre forme assai varie, e di generi diversi.*

*Se alla peggio la nostra condizione allora è questa,  
Quando i nostri elementi primi saranno liberi,  
E ciascuno tornerà al proprio luogo,  
Cosa possiamo sperare noi dalla nostra parte divina,  
Se non di raffinare queste scorie di elementi primi,  
E garantire loro una migliore condizione?*

*Se le nostre anime invece, al pari delle nuvole che sovrastano  
Questo palcoscenico terreno, che per noi rappresenta solo vecchiaia  
E mutamenti, si liberassero quaggiù di ogni loro peso,  
Ciascuna, singolarmente presa, potrebbe raggiungere  
Quello stato glorioso che basterebbe a saziare il desiderio infinito  
Che esse hanno di essere pervase da una felicità ideale;*

*Menstruous and corrupt place of his origin*" (Nicholas Flamel, *His exposition of the Hieroglyphicall figures ... Together with The Secret Booke of ARTEPHIUS*, London 1624, edited by Laurinda Dixon, Garland, New York, 1994, p. 67). La sublimazione alchemica produce quindi due sostanze: un'essenza purificata e spiritualizzata e (separato da questa) un residuo fecale. Nel trasformare una sostanza solida in vaporosa, e una sostanza vaporosa in solida, la sublimazione viene vista come un processo che trasforma il corpo in spirito e lo spirito in corpo. Il fine non è la separazione dello spirito dalla materia, ma una riconciliazione dello spirito con una materia più pura (Flamel, *Ibidem*, pp. 77-78: "And so in such a regiment the *Body* is made a *spirit* of a subtile nature, and the spirit is incorporated with the *Body*, and is made one with it, and in such a sublimation, conjunction, and elevation, all things are made *white*"). **19. Or if as cloid upon this earthly stage, which represents nothing but change or rage:** L'inizio della sestina, contrassegnato dall'uso della congiunzione "or", determina una ripresa del discorso precedente secondo una logica alternativa ("diversamente ..."). Il poeta stabilisce qui una similitudine molto bella fra l'idea di *anima* e la visione di una *nuvola* passeggera. *Cloid*: Sta per "cloud". *This earthly stage*: Questa *imagery* era stata già usata da Herbert nell'*Elegy over a Tomb* ("upon this low and earthly stage", v. 8). Anche W. Shakespeare a sua volta aveva adottato la stessa *imagery* nel sonetto 15 del suo canzoniere: "When I consider everything that grows / Holds in perfection but a little moment; / That this huge stage presenteth nought but shows, / Whereon the stars in secret influence comment; / When I perceive that men as plants increase, / Cheered and check'd even by the selfsame sky, / Vaunt in their youthful sap, at height decrease, / And wear their brave state out of memory", vv. 1-8).

*Poesie d'amore e poesie occasionali*

*And therefore I, who do not live and move, 55*  
*By outward sense so much as faith and love, <sup>22</sup>*  
*Which is not in inferior Creatures found,*  
*May unto some immortal state pretend,*  
*Since by these wings <sup>23</sup> I thither may ascend,*  
*Where faithful loving <sup>24</sup> Souls with joys are crown'd. 60*

**20. Here devest:** L'avverbio di luogo indica nella sua funzione specifica di deittico la "terra", mentre il verbo "devest" col suo significato di "to remove the clothing or covering of" trova origini (come l'antico francese *desvestir*, "svestirsi, spogliarsi") nel latino medievale *disvestire*, formato dal prefisso *dis-* + *vestis*. **21. They singly may that glorious state acquire ... to be of perfect happiness possess:** Le anime hanno un desiderio innato e infinito di vivere nello stato più alto di gloria e di essere pervase quindi da una felicità che si raggiunge solo quando si vive in una condizione di perfezione celestiale. Il verso 54 si chiude con un punto [.], che in realtà rappresenta uno stacco troppo forte rispetto alla proposizione con cui si apre il verso successivo:

*di Lord Edward Herbert di Cherbury*

*E io quindi, che non vivo e non mi oriento con l'uso  
Dei sensi esterni, più di quanto non facciano amore e fede,  
Essendo questi assenti nelle creature inferiori,  
Potrei aspirare allora a uno stato di immortalità,  
Perché con queste ali mi sarà concesso di salire fin dove le anime,  
Che credono e amano con gioia, vengono incoronate.*

una coordinata introdotta dalla congiunzione "and". **22. *And therefore I, who do not live and move ... as faith and love***: Per agire o manifestarsi sia l'amore che la fede si avvalgono infatti non di doti fisiche dell'uomo, ma dell'anima. *Outward sense*: Questa espressione - usata per indicare i "sensi esterni", di cui l'uomo si avvale per conoscere il mondo che lo circonda, ovvero la vista, l'udito, etc. - era stata già usata da Herbert in *Platonic Love* "Madam, your beauty and your lovely parts" (v. 11) e in *Platonic Love* "Madam, believe 't, Love is not such a toy" (v. 16). **23. *By these wings***: Le ali del desiderio e dell'anima. **24. *Faithful loving***: Vengono riproposti qui i due concetti di "love" e "faith" del verso 56, legati grammaticalmente insieme.