

To his Coy Mistress ¹

*Had we but world ² enough, and time,
This coyness, ³ Lady, ⁴ were no crime. ⁵
We would ⁶ sit down, and think which way
To walk, and pass our long loves day. ⁷*

Forma metrica e schema delle rime: Questa poesia è composta da quarantasei versi (prevalentemente tetrametri), disposti a rime bacciate: *aabbccddeeff*, etc. I due capoversi stabiliscono una suddivisione del testo in tre sezioni: vv. 1-20, vv. 21-32, vv. 33-46.

Note al testo: 1. To his Coy Mistress: Composta negli ultimi anni Quaranta, o forse probabilmente nei primi anni Cinquanta del Seicento - come hanno ipotizzato H. M. Margoliouth (*Op. cit.*, 1927), E. S. Donno (*Op. cit.*, 1972) e molti altri critici inglesi in anni più recenti - questa poesia apparve per la prima volta sul *Folio* del 1681. Per lo stile adottato e i contenuti proposti *To his Coy Mistress* rientra a pieno titolo nel genere letterario della *lirica amorosa*, mostrando una notevole influenza non solo della tradizione letteraria inglese, ma anche di quella greca e latina. Sfruttando infatti il tema classico del *carpe diem* (vv. 25-32), caratteristico dell'epigramma antico, questa poesia si propone di coniugare il modello convenzionale del *blazon* (con il suo *recital* stereotipico che impone l'elencazione delle varie parti del corpo e del viso della donna amata, vv. 13-18) con il tema classico del *tempus edax*, secondo cui ogni cosa terrena, anche gli amori più grandi, ogni minuto intimo e bello della vita trascorso insieme alla persona amata, tutte le gioie e i piaceri provati, dovranno prima o poi finire (vv. 38-44). Il discorso del poeta segue un'impostazione sillogistica molto precisa, scandita da passaggi interni messi bene in evidenza dalle congiunzioni e dagli avverbi estesamente dislocati: "[If]" (v. 1), "if" (v. 9), "but" (v. 21), "then" (v. 27), "therefore" (v. 33), "thus" (v. 45).

La struttura della poesia è costituita da tre parti: a ciascuna corrisponde una diversa condizione temporale e una precisa *vision* del poeta. Nella prima sezione (vv. 1-20) si scorge la proiezione di una vita ideale che lo *speaker* vorrebbe vivere insieme alla sua *mistress*, non a caso è interamente dominata dall'uso del *condizionale*: "we would sit down, and think" (v. 3), "thou ... shouldst rubies find" (vv. 5-6), "I ... would complain" (vv. 6-7), "I would love you" (vv. 7-8), "you should ... refuse" (v. 9), "my vegetable love should grow" (v. 11), "An hundred years should go ..." (v. 13), "the last age should show your heart" (v. 18), "nor would I love you at a lower rate" (v. 20). Nella seconda (vv. 21-32) prevale una visione pessimistica sul *futuro* che attende i due *lovers*, perché il tempo, distrugge ogni cosa senza lasciare alcuna traccia delle cose esistite ("I always hear Time's winged charriot...", vv. 21-22; "thy beauty shall no more ... nor, in thy marble vault, shall sound", vv. 25-26; "then worms shall try ..." v. 27); e infine nella terza sezione (vv. 33-46) c'è un richiamo al *presente* - come testimoniano i numerosi avverbi temporali "Now ... while" (v. 33), "while" (v. 35), "now ... while" (v. 37), "now" (v. 38) e "once" (v. 39) - e un invito esplicito dello *speaker* rivolto all'amata, affinché compia la scelta più giusta, e si conceda a lui senza tergiversare ancora.

Mistress: Nella tradizione sonettistica inglese tale termine ricopre un significato etimologico molto preciso, cioè quello di "donna amata e desiderata dal poeta, che non corrisponde quasi mai ai suoi sentimenti d'amore, fino a volte a rifiutarlo"; oppure alternativamente "signora-padrone", "amante", "maestra o donna esperta nell'arte della seduzione amorosa". Questo termine può assumere naturalmente diverse altre connotazioni a seconda dei contesti specifici, sociali o culturali in cui viene usato. Citiamo qui solo quelle più rilevanti, riportate sul *Webster's New*

Alla sua amante ritrosa

*Se il tempo e il mondo fossero sufficienti,
Per me, Signora, non sarebbe reato questa vostra ritrosia.
Staremmo seduti a pensare verso quale strada incamminarci
E a come trascorrere il nostro lungo giorno d'amore.*

International Dictionary of English Language: 1: a) "a woman having power, authority, or ownership; b) "a woman, or something personified as a woman, that exercises authority, has power or command, is chief"; c) "the female head of a family, a school, etc"; 2: a) "a governess"; b) "a woman, a goddess, or personification dominating, directing, or protecting one, or as originator or patroness of something, as an art; hence a patroness"; 3: a) "a woman with whom a man habitually cohabits unlawfully as his paramour"; b) "a woman who has command over one's heart; a beloved object; a sweetheart; ladylove"; 4: "a woman well skilled in anything, or having the mastery of something; as, a mistress of music". **2. Had we but world**: La poesia ha inizio con un'inversione della forma sintattica tradizionale (anastrofe) e con l'omissione della congiunzione "If". *We*: Nel *MS. Bod. 12* "I". *World*: È usato come sinonimo di "space", "life". **3. Coyness**: È un termine chiave, che serve a connotare la figura femminile di questa poesia in termini sociali, psicologici e sessuali: essa indica infatti una sorta di "shyness" o "modesty", commista a un grado di "prudery" e "disdain". Deriva dal francese antico "quei, coi" ("quieto, tranquillo"), e fonda le sue radici nel latino classico "quietus" (participio passato di "quiescere"). Numerosi sono gli esempi letterari dove la parola "coyness" viene citata con le stesse coloriture semantiche che le ha dato Marvell in questa poesia: Robert Heath la usa, per esempio, in *Clarastella* (1650), "Repent not then thy well plac't love, though she / With the like coyness slight its modestie! / For who asks doubting lest he should obtain, / Instructs his Mistress to a coy disdain"; Thomas Randolph in *A Complaint against Cupid that he Never made Him in Love* (1638), "Give me a Mistress in whose looks to joy / And such a Mistress (Love) as will be coy" (vv. 150-151); Charles Aley in *The Historie of Henrie the Seventh* (1638), "Death's a Coy Mistresse, court her she's not wonne, / Of those which sought her, she was rarely found" (vv. 453-454); John Evelyn in *Sylva* (1670), "Here [in ancient gardens] the most beloved and coy Mistress of Apollo rooted" (v. 235). Il tema della ritrosia, associato al pensiero dello scorrere del tempo, viene ripreso anche in un trattato repubblicano del 1659, intitolato *Chaos*: "But if with Miles the Friers man, we flout and abuse this coy Mistress TIME, and improve not the advantage and opportunity thereof, she will be gone, and then repentance may come too late". La ritrosia come regola impartita alle ragazze nelle relazioni pre-matrimoniali secondo l'etica e l'educazione protestante, è stata oggetto di studio del saggio critico di Joshua Scodel *Excess and the Mean in Early Modern English Literature* (Princeton, 2002). **4. Lady**: Nel *MS. Bod. 12* "Madam". **5. Crime**: Pur provenendo dal linguaggio giuridico-penale, questo termine non viene inteso in senso letterale ("violation", "outrage"), ma è usato come sinonimo di "offence". **6. We would**: Nel *MS. Bod. 12* "I could". **7. Pass our long loves day**: Questa locuzione è riferita al giorno in cui i due lovers si dedicano ai piaceri amorosi, oppure al giorno in cui mettono da parte le loro dispute per fare pace. Il "giorno dell'amore" è concepito qui dal poeta "lungo", sebbene ciò contrasti concettualmente con quanto aveva affermato al verso 1 ("Had we but ... time [enough]"), sicché genera una contraddizione interna, a meno che tale affermazione non nasca da un desiderio d'amore del poeta, che mal si concilia con la realtà e l'esistenza umana. *Pass*: Questo verbo non va ricollegato alla proposizione principale "we would sit down", ma è parte integrante della proposizione modale "which way to think". *Long love's*: Nel *MS. Bod. 12* "long-love's".

*Thou by the Indian Ganges' side*⁸ 5
Shouldst rubies find: ⁹ I by the tide
Of Humber would complain. ¹⁰ I would
Love you ten years before the flood: ¹¹
And you should, if you please, ¹² refuse
Till the conversion of the Jews. ¹³ 10
My vegetable love should grow ¹⁴
Vaster then empires, and more slow.
An hundred years ¹⁵ should go to praise
Thine eyes, and on thy ¹⁶ forehead gaze.
Two hundred to adore each breast: ¹⁷ 15
But thirty thousand to the rest. ¹⁸

8. *Thou by the Indian Gange's side:* *Thou:* Nel MS. Bod. 12 "You". *Indian Ganges' side:* Il Gange veniva associato spesso in questo periodo a immagini di ricchezza e di opulenza. Ce ne dà testimonianza anche un altro poeta dell'epoca, Robert Chamberlain, in *In Praise of a Country Life* (1638): "For all the precious wealth, or sumptuous pride / That lies by Tiber, Nile or Ganges side" (vv. 23-24). **9. *Rubies find:*** Un simile concetto emerge anche dal libro dei *Proverbi* (31:10), da cui probabilmente Marvell prese ispirazione: "Una donna forte e virtuosa chi la troverà? Il suo pregio sorpassa di gran lunga quello delle perle [nella versione inglese del testo biblico 'rubies']". *Find:* Nel MS. Bod. 12 "seeke". **10. *I by the tide of Humber would complain:*** *Tide:* Questa parola, se pur legata concettualmente all'acqua (indicando una "marea", un'"oscillazione" o un "movimento dell'acqua") è spesso associata in inglese agli effetti del tempo e al suo scorrere: si pensi, per esempio, all'espressione "time and tide". *Humber:* E' il fiume che sfocia fra il Lincolnshire e lo Yorkshire, formando un ampio estuario sul versante orientale nel Nord dell'Inghilterra. A Nord del fiume Humber si trovava Hull, la cittadina dove Marvell dimorò durante gli anni dell'infanzia e della scuola elementare. Non molto distante da lì si trovava Winstead, il luogo che gli aveva dato i natali. Nel 1641 morì annegato nel fiume Humber il padre del poeta. Come Marvell, anche M. Drayton nel poemetto intitolato *Poly-Olbion* (1613) aveva giustapposto, anni prima, il fiume Humber al Gange: "And let the Sea-Nymphs thus of mighty Humber sing; / That full an hundred Floods my wat'ry Court maintain, / Which either of themselves, or in their greater's train, / Their tribute pay to me; and for my princely name, / From Humber King of Hunns, as anciently it came; / ... nor Ganges so much praise, / That where he narrowest is, eight miles in broadness lays" (*The Eight-and-twentieth Song*, vv. 462-466, 475b-476). *I ... would complain:* In linea con il genere lirico-amoroso del "lover's complaint" (di matrice petrarchesca) l'innamorato doveva piangersi addosso e lamentare il suo dolore, perché non corrisposto nei propri sentimenti dalla donna amata. **11. *Ten years before the flood:*** Si tratta di un'iperbole, simile a quella usata dal poeta al verso 10. Il riferimento è all'episodio del Diluvio universale, descritto nel libro della *Genesi* (6:7-8:22). La citazione di questo evento (come di quello successivo, a cui il poeta alluderà al verso 10) rientra a pieno titolo nell'uso convenzionale della *adunata*, ovvero dell'enumerazione immaginaria delle *impossibilità*. **12. *Please:*** Nel MS. Lt. 61 della *Brotherton Collection* "pleas'd". **13. *The conversion of the Jews:*** Si riteneva che la conversione degli Ebrei alla cristianità fosse uno degli eventi che avrebbe preceduto la seconda discesa di Gesù sulla terra. L'associazione di questo episodio con quello del diluvio descritto trova una spiegazione nell'opera di Zachery Crofton, *Bethshemesh Clouded* (1653): "There is an argument for it, it is analogical. It was in 1656 [Before Christ], the flood came on the old world, and lasted fourty daies. Ergo in that year 1656 fire must come on this world and last fourty years". L'anniversario del millenario del Diluvio, che doveva cadere a ridosso della seconda metà del Seicento, aveva generato in questo periodo fra i Puritani una palingenesi, in virtù della quale furono avviate delle nuove forme di negoziazione fra il governo inglese e la comunità ebraica di

*Voi sulla riva del Gange scoprireste dei rubini,
 Ed io andrei a lamentarmi lungo la corrente
 Dell'Humber. Vorrei avervi amata
 Dieci anni prima del Diluvio
 E Voi, se vi garbasse, potreste rifiutarmi
 Fino alla conversione degli Ebrei.
 Il mio amore crescerebbe come un vegetale,
 Più di ogni altro impero, e in modo assai più lento.
 Per elogiare i vostri occhi e contemplare
 La vostra fronte se ne andrebbero cento anni,
 Duecento per adorare ogni vostro seno,
 E trentamila per adorare tutto il resto.*

Amsterdam con la speranza che il ritorno degli Ebrei in Inghilterra potesse essere di buon auspicio per l'avvio del nuovo millennio. Questa citazione temporale ha fatto propendere numerosi studiosi a ipotizzare come data di composizione per *To his Coy Mistress* il 1650, oppure un anno vicino al 1646 sulla base del riferimento interno ai "dieci anni prima del Diluvio" (cfr. R. Sharrock, "The Date of Marvell's 'To His Coy Mistress'", *Times Literary Supplement*, 1959, p. 33; e E. E. Duncan-Jones, "New Allusions to Marvell", *Times Literary Supplement*, 1958, p. 345). **14. My vegetable love should grow:** L'amore viene paragonato dal poeta a una pianta che cresce lentamente, ma in modo progressivo. Secondo la teoria aristotelica esistevano tre tipi di anime: una vegetativa, una sensitiva e una razionale. Anche per gli Epicurei le piante amavano né più, né meno come gli esseri umani. Se "vegetable" viene interpretato in senso metaforico, la frase può generare (per mezzo di un *witty play-word*) un innuendo erotico-sessuale, e alludere quindi a un'erezione del pene. **15. An hundred years:** Nel *MS. Bod. 12* l'articolo indeterminativo è sostituito da "One". L'elencazione dei secoli e dei millenni, che Marvell fa in questa poesia, riferendosi al tempo che serve per elogiare doviziosamente la bellezza dell'amata e l'amore che prova per lei, ci ricorda da vicino la poesia di J. Donne, *The Computation*, e quella di A. Cowley, *The Diet*, nelle quali lo sviluppo del *praising speech* viene condotto in forma assai simile. Di entrambe citiamo qui solo i versi più significativi: "For the first twenty years, since yesterday, / I scarce believ'd thou couldst be gone away; / For forty more, I fed on favors past, / And forty on hopes, that thou wouldst they might last. / Tears drown'd one hundred, and sighs blew out two; / A thousand, I did neither think nor do, / Or not divide, all being one thought of you; / Or, in a thousand more, forgot that too. / Yet call not this long life, but think that I / Am, by being dead, Immortal" (vv. 1-10); "On a sigh of pity I a year cat live. / One tear will keep me twenty at least. / Fifty a gentle look will give, / An hundred years of one kind word I'll feast; / A thousand more will added be / If you an inclination have for me; / And all beyond is vast eternity" (vv. 15-21). **16. Thine eyes ... thy:** Nel *MS. Bod. 12* entrambi gli aggettivi possessivi sono sostituiti da "your", mentre il sostantivo "eyes" è rimpiazzato da "brow". **17. Each breast:** Nel *MS. Bod. 12* "your eyes". **18. The rest:** Nel *MS. Bod. 12* "your Thighes". L'espressione "the rest" era spesso usata dai poeti inglesi della tradizione lirico-amorosa per indicare allusivamente quelle parti (intime) del corpo della donna, che, per evidenti ragioni, non era possibile nominare. Si pensi, per esempio, alla poesia di E. Herbert of Cherbury intitolata *Madrival* (vv. 8-13): "But I beauties despise, / You, universal beauty seem to me, / Giving and shewing form and degree / To all the rest, in your fair eyes, / Yet should I not love them as parts whereon / Your beauty, their perfection / And top, doth rise?". Un altro esempio lo si trova in *Astrophil and Stella* (77, vv. 1-7, 14) di P. Sidney: "Those looks, whose beams be joy, whose motion is delight; / That face, whose lecture shows what perfect beauty is; / That presence, which doth give dark hearts a living light; / That grace, which Venus weeps that she herself doth miss; / That hand, which without touch holds more than Atlas might; / Those lips, which make death's pay a mean price for a kiss; / That skin, whose past-praise hue scorns this poor term of white; ... Yet, ah, my maid'n Muse doth blush to tell the rest!". Sidney, nel rivolgersi ai suoi potenziali lettori (che include-

*An age at least to every part,
 And the last age should ¹⁹ show your heart:
 For, Lady, you deserve this state;
 Nor would I love at lower rate. ²⁰ 20*
*But at my back I always hear
 Time's winged chariot hurrying near: ²¹
 And yonder all before us lie
 Deserts of vast eternity. ²²
 Thy beauty shall no more be found; ²³ 25*
*Nor, in thy marble vault, shall sound
 My echoing song: ²⁴ then worms shall try
 That long-preserved virginity: ²⁵
 And your quaint honour turn to dust;
 And into ashes all my lust. ²⁶ 30*
*The grave's a fine and private place,
 But none, I think, do there embrace. ²⁷*

vano anche le dame di corte), allude a una certa *intimacy* fra i due personaggi principali e per evitare "to tell the rest" (tutto ciò che non si può rivelare perché riservato e delicato), sviluppa un dialogo che può essere definito una forma di *non-discursive intimacy* fra lui e suoi interlocutori diretti, ovvero un dialogo privato nel quale non si esplicitano i concetti, ma si lasciano intendere a chi possiede una conoscenza più intima e personale degli altri. Anche J. Donne nella poesia *The Dream* (vv. 7-10) adotta la stessa modalità: "Thou art so truth, that thoughts of thee suffice / To make dreams truths, and fables histories. / Enter these arms, for since thou thoughtst it best, / Not to dream all my dream, let's act the rest". L'esortativo "let's act the rest" costituisce qui, in termini più espliciti, una proposta del poeta alla sua amata a concretizzare con lui qualcosa di erotico. **19. *The last age should***: Per logica "the last age" dovrebbe essere l'epoca contemporanea al poeta. *Should*: Nel *MS. Bod. 12* il verbo è sostituito dalla preposizione "to". **20. *Lady, you deserve this state; Nor would I love at a lower rate***: *Lady*: Nel *MS. Bod. 12* "Madam". In questi versi di Marvell si percepisce una lontana eco della poesia di Matthew Stevenson, *To my Cozen Coy* (1645): "Those things most take men's palates ever, / They purchase with most hard endeavor / And that's the reason that yee maids, / Hold up the rate of maidenheads. / Which if you were not coy and nice / Alack a day would beare no price" (vv. 7-12). *Would*: Nel *MS. Bod. 12* "can". **21. *At my back I always hear Time's winged chariot hurrying near***: Nel *MS. Bod. 12* si trova una variante del verso 21: "harke, behind meethinkes I". Il verso 22 riporta gli echi di una poesia coeva scritta da Thomas Stanley, *Celia Singing*, e quelli di una poesia di F. T. Palgrave, intitolata *My Glass is Half Unspent; Forbear t'arrest* (in *The Treasury of Sacred Song. Book First*). Per un raffronto diretto citiamo i versi più significativi di entrambe: "The winged Chariot of the Light, / Or the slow silent wheels of Night; / The shade, which from the swifter Sun, / Doth in a circular motion run" (vv. 5-8); "The secret wheels of hurrying time do give / So short a warning, and so fast they drive, / That I am dead before I seem to live" (*CLIV*, vv. 12-14). Durante il Rinascimento inglese la figura di Crono (cioè Saturno) veniva spesso rappresentata con la falce in mano alla guida di un carro, ed era erroneamente identificata con quella di *Kronos*, ovvero il Tempo logico e sequenziale. Nei libri degli emblemi il Tempo veniva rappresentato come un orologio dotato di ali. **22. *Deserts of vast eternity***: Questa espressione ricorre in numerosi testi letterari del Seicento, specie in quelli dei poeti metafisici e dei poeti cavalieri. Si pensi per esempio ai versi tratti dalla poesia di Robert Herrick *Eternity in the Hesperides* (1648), "th'Sea / Of vast Eternitie" (vv. 7-8); a quelli di Edward

Per elogiare ogni vostra parte ci vorrebbe un'intera epoca,
 E quella più recente per mostrare il vostro cuore,
 Perché Voi, Signora, di un tale cerimoniale siete certo degna,
 Ed io a minor prezzo non vorrei amarvi!
 Io odo tuttavia continuamente alle mie spalle
 Il carro alato del Tempo incalzare velocemente;
 E laggiù, dinanzi a noi, si stendono
 I deserti dell'immensa Eternità.
 Della vostra bellezza non si troverà più alcuna traccia,
 Né sulla vostra lapide di marmo si potrà più udire
 Il mio canto riecheggiare: allora i vermi attenderanno
 Alla verginità che avete così a lungo preservato;
 Il vostro Onore, ormai antiquato, sarà mutato
 In polvere, e tutta la mia lussuria in cenere!
 Certo la tomba è un luogo intimo e bello,
 Ma dubito che lì qualcuno voglia fare all'amore.

Benlowes, tratti da *Theophila* (1652), "How then, from *Flood of Tears* may an *Arkt Dove* try / Its ventrous Pineons, to descry / That *Land*, unknown to *Nature*? Vast ETERNITIE!" (*Canto V, X*); a quelli di A. Cowley, tratti da *The Diet* (1647) "And all beyond is vast *Eternitie*" (v. 21) e da *The Wish* (1647), "She who is all the world, and can exclude / In desarts Solitude" (vv. 36-37). Quest'ultima immagine allude alla Morte ed esclude quindi qualsiasi idea romantica (o teologica) di una vita oltremondana. La fonte classica che sta alla base di queste versioni inglesi molto probabilmente è il *De Rerum Natura* di Lucrezio, e in particolare il verso 1103 del *Liber I*: "deffugiant subito magnum per inane soluta". *Eternity*: Nel *MS. Bod. 12* "Eternities". **23. *Thy beauty shall no more be found***: Nel *MS. Bod. 12* "Your beauty will stande need of Salt". **24. *Nor, in thy marble vault, shall sound my echoing song***: Nel *MS. Bod. 12* "For in the hollow Marble Vault will my Songs Echo". La frase contiene un'allusione giocosa a un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove lo *speaker* riporta le parole della ninfa Eco (vv. 26, 33-36); e come le parole di Eco non saranno più udite dopo la morte del suo compagno Narciso, allo stesso modo la voce del poeta non sarà più udita dopo la morte della sua *mistress* nel sepolcro che a lei sarà dedicato. **25. *Then worms shall try that long-preserved virginity***: Questi due versi richiamano alla mente un lungo passo della poesia di E. Herbert di Cherbury *To his Mistress for her True Picture* (1665), nella quale la Signora Morte viene rappresentata come un guerriero che, bande armate di vermi, distrugge ogni corpo e bellezza terrena, riducendo tutto in polvere, e stabilisce anche il limite alla durata dell'amore umano, rendendo vana la preservazione di ogni piacere provato nella vita e di ogni suo ricordo (vv. 73-102). *That*: Nel *MS. Bod. 12* "Your". **26. *And your quaint honour turn to dust; and into ashes all my lust***: I versi 29-32 non sono presenti nel *MS. Bod. 12*. Il concetto è quello presente anche in un passo di *The Book of Common Prayer* (1559): "we therefore commit his body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust, in sure and certain hope of resurrection". *Quaint honour*: La scelta dell'aggettivo "quaint" non solo rende bene il concetto di anacronismo del valore della verginità/castità ("honour"), ma crea anche un efficace *pun* linguistico con la parola "queynte", che nel *middle English* voleva dire "vagina". **27. *The grave's a fine and private place, but none, I think, do there embrace***: Si tratta di un rovesciamento del comune desiderio degli innamorati di incontrarsi, dopo la loro morte, nel chiuso di una tomba. Questo *topos* letterario trova un illustre esempio nelle *Elegie* di Propertio, che secoli dopo verrà ripreso anche da John Donne in *The Relique* (1633). Si leggano i passi dei componimenti di questi due poeti: "Et quoscumque meo fecisti nomine versus, / Ure mihi: laudes desine habere meas. / Pelle hederam tumulo, mihi quae praegnante corymbo / Mollia contortis alligat ossa comis. /

Now, therefore, while ²⁸ the youthful glew
 Sits on thy skin like morning dew, ²⁹
 And while thy willing soul transpires 35
 At every pore with instant fires, ³⁰
 Now let us sport us ³¹ while we may;
 And now, like amorous birds of prey, ³²
 Rather at once our time devour,
 Than languish in his slow-chapped power. ³³ 40

Ramosis Anio qua pomifer incubat arvis, / Et numquam Herculeo numine pallet ebur, / Hic Carmen media dignum me scribe columna, / Sed breve, quod currens vector ab urbe legat: / "Hic Tiburtina iacet aurea Cynthia terra: / Accessit ripae laus, Aniense, tuae". Nec tu sperne piis venientia somnia portis: / Cum pia venerunt somnia, pondus habent. / Nocte vagae ferimur, nox clausas liberat umbras, / Errat et abiecta Cerberus ipse sera" (*Liber IV*, vii); "When my grave is broke up again / Some second guest to entertain, / (For graves have learn'd that woman-head, / To be to more than one a Bed), / And he that digs it spies / A bracelet of bright hair about the bone, / Will he not let us alone, / And think that there a loving couple lies, / Who thought that this device might be some way / To make their souls, at the last busy day, / Meet at this grave, and make a little stay?" (vv. 1-11). Ci sembra infine utile segnalare un articolo di D. C. Allen, dedicato a proprio a questo tema, cioè "Love in a Grave", in *Modern Language Notes*, 1959, pp. 485-486.

28. Therefore, while: Nel *MS. Bod. 12* "then whilst". **29. The youthful glew sits on thy skin like morning dew:** *Glew:* E' il termine che ha creato più problemi interpretativi nella lettura di questo passo. In alcuni manoscritti del Seicento e in parecchie edizioni moderne "glew"/"glue" è stato sostituito da "hew"/"hue" ("colore", "tinta"): in particolare il curatore del *Folio* del 1681, H. M. Margoliouth (*Op. cit.*, 1927), P. Legouis (*Op. cit.*, 1928), H. Macdonald (*Op. cit.*, 1952) e G. de F. Lord (*Op. cit.*, 1968) hanno adottato "hew", mentre F. Kermode (*Op. cit.*, 1967) e K. Walker (*Op. cit.*, 1990) hanno preferito "hue". Nel *MS. Bod. 12* e nell'edizione di E. S. Donno appare scritto "gleu", che letteralmente vuol dire "colla", "gomma", "liquido adesivo", "sostanza appiccicosa". E. S. Donno, adottando nella sua edizione la parola "glue" al posto di "glew", spiega così la scelta fatta (p. 235): "Moreover, the sense of 'youthful glue' is entirely consonant with the theme of the poem as the following quotation makes clear: 'Life is nothing else but as it were a glue, which in man fasteneth the soul and body together' (William Baldwin, *Moral Philosophy*, 1547)". R. Wilcher (1985) ha fatto osservare però che la parola "glue" equivaleva in realtà per Marvell a "glew", una forma dialettale (di origine medievale) ancora in circolazione nel nord dell'Inghilterra ai tempi del poeta, che corrispondeva al nostro moderno "glow"/"glew" (cioè "illuminare"/"bagliore, luminescenza"). "Glow" deriva dal *middle English* "glouen", dall'*old English* "glōwan", e ha come suoi equivalenti nel vecchio alto tedesco "gluoen", nell'antico norvegese "glōa" e nell'islandese "glōra", che significa appunto "to sparkle". Se concepito come equivalente di "glow", il termine "glew" può assumere nel contesto della poesia, oltre al significato di "luminescenza", "bagliore", anche quello di "sudore, ardore, sensazione di calore", implicando quindi una connotazione di tipo sessuale. Anche J. Milton nel *Comus* (1634), per descrivere l'attrazione fisica del protagonista per la sua donna, usa un sinonimo ("gums of glutinous heat", v. 916). La forma corretta del testo originale dovrebbe quindi essere presumibilmente "glew", associata a "dew". Il senso della frase doveva essere, secondo le intenzioni del poeta, che il sudore

*Mentre l'umidore della giovinezza si stende
 Adesso sulla vostra pelle, come rugiada del mattino,
 Mentre la vostra anima desiderosa
 Traspira da ogni poro con fiamme sollecite,
 Divertiamoci adesso finché possiamo,
 E come uccelli predatori amorosi divoriamo
 Il nostro tempo velocemente, anziché starcene
 A languire nella morsa delle sue lente mascelle.*

stava alla pelle come la rugiada all'erba. L'editore del *Folio* non colse il senso di questa immagine e, pensando a un errore di trascrizione, cercò quindi di creare con la parola "hew" un'immagine diversa, e di comparare le gote rosee della donna con il cielo rosa dell'alba. *Sits on thy skin*: Nel *MS. Bod. 12* "stickes on your Cheeke". **30. *Transpires at every pore with instant fires***: Questa frase richiama alla memoria il passo di una poesia di R. Crashaw del 1652: "with wider pores / Inlarge thy flaming-brested Lovers / More freely transpire, / That impatient Fire / The Heart that hides Thee hardly covers" (*To the Name above Every Name, the Name of Jesus*, vv. 211-215). **31. *Now let us sport us***: "Now let us take our pleasure, make love". **32. *And now, like amorous birds of prey***: Nel *MS. Bod. 12* "And now, like" è sostituito da "Or like the". *Like amorous birds of prey*: In un articolo pubblicato nel 1989 ("The Resurrection of the Body: A New Reading of Marvell's "To His Coy Mistress", *ELH*, 56, pp. 53-79) Jules Brody dice che l'immagine degli "uccelli predatori" si contrappone a quella degli uccelli d'amore di Venere (cioè le colombe) che guidavano il carro della dea, celebrati da Philip Sidney nel sonetto 79 di *Astrophil and Stella*: "Sweet kiss, thy sweets I fain would sweetly indite, / Which, even of sweetness sweetest sweetner art; / Pleasing'st consort, where each sense holds a part, / Which, coupling doves, guides Venus' chariot right; / Best charge, and bravest retreat in Cupid's fight; / A double key, which opens to the heart, / Most rich, when most his riches it impart; / Nest of young joys, schoolmaster of delight, / Teaching the mean at once to take and give" (vv. 1-9). Si tratta di una leziosa immagine in cui la raffigurazione del bacio degli innamorati, descritti come colombe che tubano, si unisce alla rappresentazione di Venere ricavata direttamente dalle *Metamorfosi* d'Ovidio: "Gaudet gratesque agit illa parenti / Perque leves auras iunctis invecta columbis / Litus adit Laurens" (*XIV*, vv. 596-598). N. Smith (2003) sostiene che questa similitudine riflette i passaggi evolutivi dell'amore e dell'esistenza umana: col passare degli anni ogni essere umano evolve tendenzialmente verso una forma di vita e di amore più elevata, che è quella sublimata dalla gioia degli angeli, e tale forma lo allontana dall'amore più basso degli esseri ctoni e delle bestie. **33. *Rather at once our time devour, than languish in his slow-chapped power***: Nel *MS. Bod. 12* "Lett vs att once our Selues devoure, not linger in Tymes slow-Chop't power". Le fonti classiche, a cui Marvell si è ispirato per la formulazione di questo pensiero sullo scorrere del tempo, sono probabilmente due opere di Ovidio, cioè le *Metamorfosi* ("tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruitis vitiatque dentibus aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte!", *XV*, vv. 234-236) e l'*Ex Ponto* ("tempus edax igitur praeter nos omnia perdet", *IV.x.7*). *Slow-chapped*: "Slowly devouring". Questo nome composto è legato al concetto espresso prima dal poeta al verso 38: "we ... like amorous birds of prey". Il termine "chap" viene usato in genere per indicare le labbra screpolate, oppure - come in questo caso - la mascella di un carnivoro ("jaws") o il becco di un uccello predatore ("beak, bill").

*Let us roll all our strength, and all
 Our sweetness, up into one ball:*³⁴
*And tear our pleasures with rough strife,
 Thorough the iron gates of life.*³⁵
Thus, though we cannot make our sun 45
*Stand still, yet we will make him run.*³⁶

34. *Let us roll our strength, and all our sweetness, up into one ball:* *Roll up into:* Il senso di questo verbo, contestualizzato nella frase, è “to spin or swivel oneself so as to be contained in a coil of something”. La volontà e il desiderio dello *speaker* di “compendiare” il proprio mondo e le proprie energie in quello dell’amata ci ricordano l’idea del mondo unico e privilegiato dei due *lovers* di matrice donniana: “If our two loves be one, or, thou and I / Love so alike, that none slacken, none can die” (*The Good-morning*, vv. 19-20); “Thou, sun, art half as happy as we; / In that the world’s contracted thus” (*The Sun rising*, vv. 25-26); “Call us what you will, we are made such by love ... we two being one, are it” (*The Canonization*, vv. 19, 24). *Ball:* E. Benlowes usa questo termine ben tre volte in *Theophila*, evocando lo stesso tipo di immagine: “universal ball” (*VIII*, v. 18), “time’s ball” (*XII*, v. 86) e “earth’s ball” (*XII*, v. 93). Un altro esempio ci viene fornito da una poesia di John Hall, *To his Tutor, Master Pawson. An Ode* (1646), dove il termine “ball” viene associato al mondo: “Come, let us run / And give the world a girdle with the sun; / For So we shall / Take a full view of this enamelled ball” (vv. 13-16). Anche Marvell, come Hall, ama riprendere nella sua poesia l’immagine del sole, inserendola negli ultimi due versi: “Though we cannot make our sun / Stand still, yet we will make him run”. **35. *Tear our pleasures with rough strife, thorough the iron gates of life:*** Ciò che il poeta vuol dire qui è che solo con una lotta accanita sarà possibile per lui e la sua amata godere ogni piacere e dissiparlo, superando i cancelli di ferro della vita che conducono nella vita ultraterrena. John Hall aveva usato una frase simile in *To his Tutor, Master Pawson. An Ode* (1646): “O, let us tear / A passage through / That floating vault above” (vv. 50-51). Nella tradizione biblica (e in quella classica antica) i cancelli della vita erano in avorio, mentre quelli della morte in ferro. Marvell si diverte con il suo brillante *wit* metafisico a rovesciare questo *topos*, che attinge da numerose fonti letterarie: dai *Salmi* (“Abbi pietà di me, o Eterno! Vedi l’afflizione che soffro da quelli che mi odiano, o tu che mi trai su dalle porte della morte, acciocché io racconti tutte le tue lodi. Nelle porte della figliola di Sion, io festeggerò per la tua salvazione”, 9:13-14); dal *De Rerum Natura* di Lucrezio (“vita claustra resolvat”, *I*, v. 415); e dai *Carmina* di Orazio (“porta eburna” - *III*, xxvii, v. 41 - un’espressione usata dal poeta per indicare la porta da cui Europa vide fuggire il fantasma che le è apparso in sogno). Lo stesso *topos* era anche presente in *The Book of Common Prayer* (1559): “Almighty God, which through thy only begotten Son Jesus Christ hast overcome death, and opened unto us the gate of everlasting life”.

Secondo Jules Brody (“The Resurrection of the Body: A New Reading of Marvell’s ‘To His Coy Mistress’”, *ELH*, 56, 1989, pp. 71-72) il richiamo che Marvell fa a questo passo di *The Book of Common Prayer* rappresenterebbe una parodia del principio cristiano della *resurrezione*, perché per Marvell la morte in realtà non poteva essere sublimata, e neppure vinta con la resurrezione dell’uomo, ma solo per mezzo dell’arte, quando si era in vita. *Thorough:* Nel *MS. L 3* “through”. L’aggiunta della vocale consente al poeta di avere una sillaba in più e di rispettare quindi l’esten-

*Avvolgiamo, dunque, in una sola sfera
 Ogni nostra energia e ogni nostra dolcezza;
 Dissipiamo i nostri piaceri, varcando con furiosa lotta
 I cancelli di ferro della vita; e in questo modo, anche se
 Non potremo obbligare il nostro sole a fermarsi,
 Potremo tuttavia obbligarlo a correre.*

sione metrica del verso. La stessa scelta sarà operata da Marvell anche in *An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*: “did thorough his own side” (v. 15). *Gates*: Questo termine è presente nel *Folio* del 1681 e nelle edizioni di H. M. Margoliouth (*Op. cit.*, 1927), di P. Legouis (*Op. cit.*, 1928) e R. Wilcher (*Op. cit.*, 1989). La versione alternativa “grates” si trova invece nel *MS. Bod. 1* e nell’edizione di E. S. Donno (*Op. cit.*, 1972). In un interessante contributo critico del 1992 lo studioso D. B. J. Randall - “Once More to the G(r)ates: an Old Crux and a New Reading of ‘To His Coy Mistress’” (in Claude J. Summers, Ted-Larry Pebworth, eds., *On the Celebrated and Neglected Poems of Andrew Marvell*, pp. 47-69) - propende per l’adozione della parola “grates” sulla base del fatto che nei testi letterari coevi erano più frequenti le immagini di “porte fortificate” che non quelle di “cancelli in ferro”: e ciò secondo lui trovava una spiegazione nel *revival*, che vi era stato nel corso del Seicento in Inghilterra, di prodotti artigianali in ferro battuto. Se si vuol dare a questa frase un’interpretazione più audace (di tipo erotico-sessuale), essa potrebbe alludere benissimo a un amplesso. L’uso del verbo “tear” e della parola “pleasures”, associato a “g(r)ates” (cioè “grata”, “porta fortificata”, “saracinesca”, ma secondo l’uso del tempo anche “vagina”) - simbolo di una virtuale “cintura di castità” da oltraggiare - spiegherebbe l’espressione “with rough strife”, che indica una lotta per il possesso fisico. **36. Thus, though we cannot make our sun stand still, yet we will make him run**: Il *MS. Rod. 12* fornisce una versione alternativa per i versi 45-46a: “And synce Wee cannot make the sun Goe backe, nor stand, wee’l”. In questi versi vi sono dei richiami intertestuali a due passi biblici e a due testi di poeti coevi a Marvell. Il primo riferimento è al libro di *Giosuè* (10:12-14): “Sole, fermati su Gabaon, e tu, luna, sulla valle d’Aialon! E il sole si fermò, e la luna rimase la suo luogo, finché la nazione si fosse vendicata de’ suoi nemici. Questo non sta egli scritto nel libro del Giusto? E il sole si fermò in mezzo al cielo e non s’affrettò a tramontare per quasi un giorno intero. E mai, né prima né poi, s’è dato un giorno simile a quello, nel quale l’Eterno abbia esaudito la voce d’un uomo”. Il secondo è al libro dei *Salmi* (19:5-7): “Per tutta la terra si diffonde la loro voce e ai confini del mondo la loro parola. Là pose una tenda per il sole che esce come sposo dalla stanza nuziale, esulta come prode che percorre la via. Egli sorge da un estremo del cielo e la sua corsa raggiunge l’altro estremo: nulla si sottrae al suo calore”. Il terzo è al *Dialogue. Lucasta, Alexis* (1649) di R. Lovelace: “So in each other if the pitying Sun. / Thus keep us fixt; nere may his Course be run!” (vv. 30-31). E il quarto infine è alla poesia *Corinna’s going a Maying* (1648) di R. Herrick: “Our life is short; and our dayes run / As fast away as do’s the Sunne” (vv. 61-62).

Eccezion fatta per “cannot”, tutti i termini presenti nei due versi finali della poesia sono monosillabici. Numerose le figure retoriche create dal poeta: più precisamente tre allitterazioni (“Thus”-“though”, “sun”-“stand”-“still”, “we”-“will”) e un ossimoro (“stand still”-“run”). Rilevanti sono anche gli schemi linguistici paralleli (“though we cannot make”-“yet we will make”) e la successione di suoni dentali (“thus”-“though”-“cannot”, “stand still”-“yet”) e nasali (“cannot make sun”, “make him run”). Infine degna di nota è anche la rima interna dell’ultimo verso, “still-will”.

*On a Drop of Dew*¹

*See how the orient dew,²
Shed from the bosom of the morn
Into the blowing roses,³
Yet careless of its mansion new,
For the clear region where 'twas born⁴ 5
Round in itself incloses:⁵
And in its little globe's extent,
Frames⁶ as it can its native element;⁷*

Forma metrica e schema delle rime: Composta da quaranta versi di lunghezza varia (dimetri, trimetri, tetrametri e pentametri), questa poesia segue uno schema di rime piuttosto libero: i versi sono disposti a volte a rima alternata (vv. 1-6, 21-24, 27-30, 33-36), a volte a rima baciata (vv. 7-8, 13-20, 25-26, 31-32, 37-40) e altre volte invece a rima incrociata (vv. 9-12). Lo schema delle rime seguito è: *abcabc dd effe gghhijj keke mm nono pp qrqr sstt*.

Note al testo: 1. On a Drop of Dew: Apparsa per la prima volta sul *Folio* del 1681, questa poesia fu composta probabilmente nella seconda metà degli anni Quaranta, come lasciano supporre talune affinità stilistico-formali con altre poesie coeve, come per esempio *Ros, Mourning, Eyes and Tears*; oppure fra il 1650 e il 1652, come sostiene Elizabeth Story Donno in *The Complete Poems [of] Andrew Marvell* (1972, p. 258), che associa la poesia al soggiorno di Marvell presso la famiglia dei Fairfax, a Nun Appleton (cfr. *Note biografiche*, p. LXVIII): non si hanno però notizie precise che convalidino *in toto* questa ipotesi, sicché la posizione della studiosa inglese rimane su questo punto ancora oggi isolata nel contesto critico.

Scritta in modo brillante e ingegnoso, questa poesia si basa fundamentalmente sulla comparazione originale fra una *goccia di rugiada* (vv. 1-18) e *l'anima umana* (vv. 19-26) e, attraverso l'uso di un linguaggio suggestivo e altamente lirico, sviluppa dei concetti elaborati, raggiungendo apici davvero mirabili. La versione latina di *On a Drop of Dew*, cioè *Ros* (pp. 76-81), composta forse successivamente, produce un effetto di crescita e di espansione dei concetti assai maggiore di quella inglese: l'elaborazione delle immagini è più ricca e complessa e anche il linguaggio più ardito ed esplicitamente erotico, come rivelano alcune espressioni nella parte iniziale della poesia (vv. 3-4): "Sollicita flores stant ambitione supini, / Et certant foliis pellicuisse suis". Nell'insieme questo componimento appare non solo più maturo rispetto a quello inglese, ma anche più esplicito e diretto nelle sue finalità interlocutorie, in quel sottile discorso che si viene a creare, sul piano meta-testuale, fra *poeta e lettore*. **2. See how the orient dew:** La rugiada è particolarmente luminosa al mattino, perché riflette i raggi del sole che sorge a Oriente. Con la sua luminosità essa richiama implicitamente l'immagine di luce bianca e iridescente delle perle. Nella sua edizione del 1986, *Andrew Marvell: Selected Poetry and Prose* (p. 64), Robert Wilcher mette in evidenza la somiglianza che vi è fra la sintassi di questo verso e quella di alcune poesie della tradizione *emblematica*, citando come esempio un passo della poesia scritta da Rowland Watkyns nel 1662, *The Hen and Chickens* (vv. 1-2), "See how the careful Hen, with daily pain, / Her young and tender Chickens doth maintain"; e poi a seguire un altro tratto dalla poesia di Thomas Carew, *A Pastorall Dialogue* (vv. 1-4), composta nel 1640, "See love, the blushes of the morne appeare, / Anow she

Su una goccia di rugiada

Guarda come la rugiada d'Oriente,
Riversata dal grembo del mattino
Sulle rose che stanno per sbocciare,
Indifferente adesso alla sua nuova dimora,
Racchiude nella sua rotondità
La limpida regione dov'è nata,
E nell'estensione del suo piccolo globo
Trattiene, come può, il suo elemento nativo;

hangs her pearlie store / (Rob'd from the Easterne shore) / I'th'Couslips bell, and Roses care". L'analogia fra la luce della rugiada e quella della madreperla era stata proposta alcuni anni prima anche da Henry Hawkins in *Partheneia Sacra* (1633): "it wil hooke like an Orient-pearl, and being turned some other way, becomes glowing Carbuncle, then a Saphir, and after an Emerauld"; e andando ancora più indietro nel tempo, tracce di questo *topos* si trovano perfino nella *Naturalis Historia* (*Liber IX*, liv.107) di Plinio il vecchio, dove la nascita delle perle era attribuita alla ingestione di una goccia di rugiada da parte delle ostriche: "Origo atque genitura conchae sunt, haut multum ostrearum conchis differentes. has ubi genitalis anni stimularit hora, pandentes se quadam oscitatione impleri roscido conceptu tradunt, gravidas postea eniti, partumque concharum esse margaritas pro qualitate roris accepti. si purus influxerit, candorem conspici; si vero turbidus, et fetum sordescere; eundem palere caelo minante. conceptum ex eo quippe constare, caelique iis maiorem societatem esse quam maris: inde nubilum trahi colorem aut pro claritate matutina serenum". **3. The blowing roses: Blowing:** E' inteso come equivalente di "blossoming, in blossom, in full blossom". **Roses:** La *rugiada* e le *rose* venivano spesso associate fra loro nella tradizione letteraria per via dell'assonanza che lega i loro nomi latini originari, cioè "ros" e "rosa". Se Ippolito Capilupi nella poesia *Ad eandem [Mariam Virginem]* (1574) cristianizza gli elementi erotici dei due soggetti, considerando la *rugiada* un simbolo dell'incarnazione divina e la *rosa* un simbolo dell'incarnazione di Maria ("Cum ros vere rosam penetrat fulgentibus astris, / Tum rosa, gemma velut, rore referta nitet. / Sic postquam Deus ipse tuam delapsus in aluum est, / Sole magis, era luce repleta micat"), Marvell invece in *On a Drop of Dew* rimuove ogni esplicita associazione religiosa fra *l'anima e Dio*. **4. Yet careless of its mansion new, for the clear region where 'twas born:** *Yet:* Funge da avverbio temporale ("at this time; for the present") e non da *sentence connector* ("nevertheless", "still", "in spite of"). *For:* Dà luogo a un'ambiguità sintattica, potendo essere intesa sia come "in favour of", che come "because". **The clear region:** Il Cielo. **5. Round in itself incloses:** "Roundly closes within itself". *Incloses:* Sta per "encloses". Nel Seicento "to inclose" indicava, in ambito giuridico-legale, l'azione di "recintare" le terre comuni molto estese. Il prefisso *in-* sottolinea il fatto significativo che la goccia di rugiada, nel racchiudere dentro di sé l'acqua, delimita anche i suoi confini col mondo esterno. L'uso del prefisso dà inoltre luogo a un'allitterazione all'interno dello stesso verso e in quello successivo ("in its little globe's extent"). **6. Frames:** "Sets in a frame". Un verbo sinonimico di "incloses" del verso 6. **7. Its native element:** Cioè l'acqua proveniente dal cielo.

*How*⁸ *it the purple flow'r does slight,*
*Scarce touching where it lies,*⁹ 10
*But gazing back upon the skies,*¹⁰
Shines with a mournful light,
*Like its own tear,*¹¹
*Because so long divided from the sphere.*¹²
Restless it rolls and unsecure, 15
*Trembling lest*¹³ *it grow impure,*
Till the warm sun pity its pain,
*And to the skies exhale it back again.*¹⁴
So the soul, that drop, that ray
*Of the clear fountain of eternal day,*¹⁵ 20
*Could it within the humane flow'r*¹⁶ *be seen,*
*Remembering still its former height,*¹⁷
*Shuns the sweet leaves and blossoms green,*¹⁸
*And recollecting*¹⁹ *its own light,*
Does, in its pure and circling thoughts, express 25
*The greater heaven in an heaven less.*²⁰

8. How: E' una ripresa anaforica del 1° verso. **9. Where it lies:** I petali e le foglie delle rose. **10. But gazing back upon the skies:** Nel rivolgere il proprio sguardo indietro (quasi con nostalgia), verso il posto da cui proviene, la goccia assume degli attributi umani; e tale sensazione ci viene confermata anche dalle espressioni usate nei versi successivi dal poeta: "with a mournful light" (v. 12) e "because so long divided from the sphere" (v. 14). **11. Like its own tear:** Ricorda un passo della poesia di Richard Crashaw, *Wishes. To His [Supposed] Mistress* (vv. 52-54): "Each ruby there, / Or pearl that dare, appear, / Be its own blush, be its own tear". **12. The sphere:** E' una perifrasi che indica sia il "Cielo" (secondo l'accezione tolemaica dell'universo), che l'"occhio". Il termine *sphere* riconduce all'isotopia del "cerchio" (inteso come simbolo di perfezione celeste e di Dio), che include vari termini quali, per esempio, "round" (vv. 6, 29), "globe" (v. 7), "tear" (v. 13), "rolls" (v. 15), "sun" (v. 17), "drop" (v. 19), "circling thoughts" (v. 25), "earth" (v. 39) e "sun" (v. 40); e nel contempo all'isotopia del "Cielo", come luogo e dimora di Dio (ovvero l'Iperuraneo, il Paradiso), più volte indicato (o alluso) con diverse perifrasi: "the bosom of the morn" (v. 2), "the clear region" (v. 5), "the skies" (vv. 11 e 18), "the clear mountain of the eternal day" (v. 20), "its former height" (v. 22), "the greater heaven" (v. 26), "upwards" (v. 36), "manna" (v. 37) e "th'almighty sun" (v. 40). **13. Lest:** Congiunzione molto usata in epoca elisabettiana e post-elisabettiana, equivale alla particella latina *ne* e significava pertanto: "affinché non", "per paura che", "per tema di". **14. Till the warm sun pity its pain, and to the skies exhale it back again:** Questi versi presentano alcune analogie con la poesia *Eyes and Tears* (vv. 21-24): "So the all-seeing sun each day / Distills the world with chemic ray, / But finds the essence only show'rs, / Which straight in pity back he pours". Su questo concetto nel *Novum Organum* (1620) Bacon aveva scritto: "Paracelsus autem ait, herbam vocatam *Rorem Solis* meridie et fervente sole rore impleri, cum aliae herbae undique sint siccae". Secondo Paracelso la rugiada era infatti prodotta dalla sudorazione del sole e delle stelle. **Pity:** Nel senso di "provar dolore, sofferenza". E' privo della desinenza in -s, tipica della terza persona singolare, poiché si tratta di un congiuntivo. Come è stato messo in evidenza nella nota 10, la goccia di rugiada acquisisce spesso in questa poesia connotati "umani". **Exhale:** Nel senso di "to evaporate". Anche questo verbo non ha la desinenza in -s, perché è un congiuntivo. Nel saggio

*Guarda come evita quel fiore purpureo,
 Sfiorendo a mala appena il luogo ove è adagiata,
 E volgendo lo sguardo indietro, verso il cielo,
 Risplende di una luce dolente,
 Simile a una lacrima, poiché da tempo
 Dalla sua sfera è stata separata.
 Insicura e senza posa rotola,
 Tutta tremante, per paura di contaminarsi,
 Fino a quando il caldo sole non si impietosisce
 Della sua pena e la fa esalare di nuovo verso il cielo.
 Anche l'anima - quella goccia, quel raggio
 Di limpida fontana dell'eterno giorno -
 Potrebbe essere così mirata dentro il fiore umano
 Nell'atto di rimembrare ancora l'altitudine primigenia,
 Mentre schiva le dolci foglie e le verdi gemme,
 E accogliendo, nella purezza
 Dei suoi pensieri circolari, la luce che le è propria,
 Discopre il cielo maggiore in uno minore.*

Natural History Century (V, 413) Francis Bacon aveva usato lo stesso verbo in un contesto alquanto simile, a tema botanico-florea: "To make roses and other flowers come late, it is an experiment of pleasure. For the ancient esteemed much of 'rosa sera'. The November Rose is the sweetest, having been less exhaled by the Sun. The means are these ...". **15. So the soul, that drop, that ray of the clear fountain of eternal day:** Da qui in avanti ha inizio la similitudine fra la *goccia di rugiada* e *l'anima umana*, che si protrarrà fino al verso 26. Avvalendosi di una sinestesia altamente lirica, il poeta paragona in questo passo l'anima a un raggio di luce divina. *Clear fountain of eternal day:* E' Dio. Per la creazione di questa similitudine Marvell si è ispirato probabilmente a un passo del libro di *Geremia* (2:13), in cui si dice: "Poiché il mio popolo ha commesso due mali: ha abbandonato me, la sorgente d'acqua viva, e s'è scavato delle cisterne, delle cisterne rotte che non tengono l'acqua". **16. The humane flow'r:** Se la "goccia di rugiada" somiglia all'"anima umana", si deve ritenere per analogia che la dimora terrena della goccia e quella terrena dell'anima debbano essere in qualche modo simili. **17. Remembering its former height:** Si tratta chiaramente di una glossa di matrice platonica sull'origine dell'anima umana. Per un approfondimento sul platonismo presente in questa poesia rimandiamo all'articolo di Joan F. Adkins, "Neoplatonism in Marvell's 'On a Drop of Dew' and 'The Garden'" (*Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, 1974, pp. 77-92). **18. The sweet leaves and blossoms green:** In perfetta coerenza con quanto espresso dal poeta al verso 21, il corpo umano (paragonato a un fiore) presenta *foglie e fiori*; il poeta tuttavia, nel descriverlo, inverte in modo originale gli aggettivi attribuiti alle singole parti: le foglie delle piante dovrebbero essere infatti verdi, e non dolci; e, al contrario, il profumo dei loro fiori dolce, e non verde! **19. Recollecting:** Va inteso con un duplice significato: nel senso cioè di "re-collecting" e di "recalling", in allusione alla dottrina della reminiscenza platonica secondo cui l'anima umana si ricorda di ciò che sapeva nella sua vita incorporea precedente. **20. Does, in its pure and circling thoughts, express the greater heaven in an heaven less:** La circolarità dei pensieri umani riflette la *perfezione divina*, poiché rappresenta la matrice che li informa all'atto di nascita. L'immagine del mondo "piccolo" fatto a somiglianza di quello "grande" accentua la bellez-

*In how coy a figure wound,
 Every way it turns away:*²¹
*So the world excluding round,*²²
Yet receiving in the day, 30
*Dark beneath, but bright above,
 Here disdainig, there in love.*²³
*How loose and easy hence to go,
 How girt and ready to ascend,*²⁴
Moving but on a point below, 35
*It all about does upwards bend.*²⁵
*Such did the Manna's sacred dew distill,*²⁶
*White and intire, though congealed and chill,*²⁷
*Congeaed on earth: but does, dissolving, run
 Into the glories of th'almighty Sun.*²⁸ 40

za del concetto espresso dal poeta. La stessa idea emergerà in altri due componimenti di Marvell: *Upon Appleton House* (v. 44), "things greater are in less contained"; *The Garden* (vv. 41-48), "Meanwhile the mind, from pleasures less, / Withdraws into its happiness: / The mind, that ocean where each kind / Does straight its own resemblance find; / Yet it creates, transcending these, / Far other worlds, and other seas, / Annihilating all that's made / To a green thought in a green shade". **21. In how coy a figure wound, every way it turns away:** Per meglio comprendere i concetti contenuti nell'ultima parte di questa poesia (vv. 27-40) ci sembra utile il confronto con un passo della poesia latina, *Ros* (vv. 35-46), dove vengono più estesamente e chiaramente espressi: "Sed bibit in speculum radios ornata rotundum; / Et circumfuso splendet aperta die. / Qua superos spectat rutilans, obscurior infra; / Caetera dedignans, ardet amore poli. / Subsilit, hinc agili poscens discedere motu, / Undique coelesti cincta soluta viae, / Totaque in aereos extenditur orbita cursus; / Hic punctim carpens, mobile stringit iter. / Haud aliter mensis exundans manna beatis / Deserto jacuit stilla gelata solo: / Stilla gelata solo, sed solibus hausta benignis, / Ad sua qua cecidit purior astra redit". *Coy*: "Modest, reluctant". *Wound*: Participio passato di "to wind", sinonimo di "coiled up". *Away*: Fa rima interna con "way". **22. The world excluding round:** Questa frase può essere interpretata nel duplice senso di "excluding the round world", oppure di "excluding the world round (about it)". **23. Dark beneath, but bright above, here disdainig, there in love:** I versi 31-32 presentano un doppio ossimoro: nel primo caso, il piano su cui il contrasto viene sviluppato è quello *visivo* ("dark"- "bright") e *spaziale* ("beneath"- "above"), mentre nel secondo caso quello *spaziale* ("here"- "there") e *affettivo* ("disdainig"- "in love"). **24. How loose and easy hence to go, how girt and ready to ascend:** Questi due versi presentano una struttura parallela, formata da un doppio aggettivo a cui segue un verbo di moto. *Loose*: Nel senso di "unprepared, undressed" si contrappone al successivo "girt". *Girt*: "Prepared", ma in senso figurato anche "armed and ready to fight". **25. It all about does upwards bend:** Come nei versi precedenti (11-14, 16-17), anche in questo caso la goccia di rugiada mostra di avere degli atteggiamenti umani. *It all about*: Cioè "its whole spherical surface area". **26. Such did the Manna's sacred dew distill:** L'allusione del poeta è rivolta al cibo "miracoloso", caduto dal Cielo sotto forma di rugiada, quando gli ebrei pativano la fame nel deser-

*Sotto quale figura raggomitolata
 Si muove adesso su ogni lato, tutta ritrosa,
 Scansando il mondo che le ruota intorno,
 Pur accogliendo dentro di sé quel giorno!
 Buia nella parte bassa, splendida in quella alta,
 Qua sdegnosa e là invece piena d'amore.
 Tanto è desiderosa e disposta ad andarsene,
 Quanto è appartata e pronta a salire in alto;
 E girandosi su un solo punto basso,
 Essa s'inclina tutt'intorno, propendendo verso l'alto.
 Così era distillata anche la sacra rugiada della manna,
 Bianca e integra, pur se congelata e fredda,
 Sulla terra congelata, mentre lei, librandosi dissolta,
 Fugge via verso le glorie del Sole onnipotente.*

to. Nel libro dell'*Esodo* (16:14) la manna è descritta come "una cosa minuta e granulosa, minuta come è la brina sulla terra". In un altro passo (16:31) si dice che "la casa d'Israele la chiamò manna. Era simile al seme del coriandolo, e bianca; aveva il sapore di una focaccia con miele". Lo stesso concetto ritorna anche in altre due poesie di Marvell: *Daphnis and Chloe* (vv. 78-80), "Like the gourmand Hebrew dead, / While with quails and Manna fed, / He doesthrough the desert err"; *Upon Appleton House* (vv. 406-408), "He called us Israelites; / But now, to make his saying true, Rains rain for quails, for Manna, dew". Questa immagine è quindi simbolicamente diversa da quella che Henry Hawkins descrive in *Partheneia Sacra* (1633), quando parla della manna: "so manie Orient-pearls, so manie drops of *Manna*, wherewith the Heavens seeme to nourish the earth, and to enrich Nature, as being the symbol of the Graces, wherewith God doth water and fertilize our soules". Richard F. Giles nell'articolo intitolato "Marvell's 'On a Drop of Dew'" (*Explicator*, 1981, pp. 14-18) associa invece la *manna* alla figura di Cristo. **27. *White and intire, though congealed and chill***: Marvell usa in questo verso gli aggettivi in forma binaria come aveva fatto nei versi 33-34. *Intire*: Sta per "entire". **28. *But does, dissolving, run into the glories of th' almighty Sun***: Manca in questa frase il soggetto del verbo, che è "it". I due versi finali confermano quanto era stato già anticipato al verso 18: "to the skies exhale it back again". Lo *shifting* temporale - dal passato remoto (v. 37) al presente - serve ad accelerare l'azione di dissolvimento della rugiada e a favorire il suo desiderato ritorno nel regno del Sole, simbolo dell'onnipotenza e della gloria di Dio. *Th'almighty Sun*: Potrebbe essere sia Dio che Gesù. Si confronti l'espressione di Marvell con un passo del libro dei *Salmi* (84:11): "Perché l'Eterno Dio è sole e scudo; l'Eterno darà grazia e gloria; egli non rifiuterà alcun bene a quelli che camminano rettamente"; e con un altro tratto dal libro di *Malachia* (4:2): "Ma per voi che temete il mio nome si leverà il sole della giustizia, e la guarigione sarà nelle sue ali". L'ipotesi che sia Gesù si basa sul *pun* linguistico *Sun=Son (of God)*. Nella poesia *Contemplatio Diurna* (in *Otia Sacra*, 1648) Mildmay Fane fa un uso esattamente opposto del concetto di *rugiada*, considerandola un simbolo del *peccato*, che il Sole della Giustizia prosciuga e dissolve definitivamente: "When we behold the Morning Dew / Dissolve ith rising Sun: What should it shew? / But that a Sun to us did rise, / Our Fathers hoary sin to Atomise" (vv. 1-4).

*Music's Empire*¹

I

*F*irst was the world as one great cymbal made,
Where jarring winds to infant Nature played.²
All music was a solitary sound,
To hollow rocks and murmuring fountains bound.³

II

Jubal first made the wilder notes agree,⁵
And Jubal tuned music's first Jubilee:⁴
He called the echoes from their sullen cell,⁵
And built the organ's city where they dwell.⁶

Forma metrica e schema delle rime: Questa poesia è composta da sei quartine, ciascuna formata da due coppie di distici a rima baciata: *aabb, ccdd, eeff*, etc. Nelle prime due strofe prevalgono i pentametri sui tetrametri, mentre le successive quattro strofe sono composte solo da tetrametri.

Note al testo: 1. Music's Empire: Questa poesia si inserisce a pieno titolo nella tradizione delle *laudes musicae*: per un approfondimento su questo tema rimandiamo in particolare all'articolo di James Hutton, "Some English Poems in Praise of Music" (*English Miscellany*, 1951, pp. 1-63); al saggio critico di John Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1600* (1961); e all'articolo di Enrico Reggiani, "Tracce Sonore nel Codice Poetico del Seicento Inglese: 'Musicks Empire' di Andrew Marvell" (Giuseppe Sertoli, Goffredo Miglietta, *Atti del XVIII. Convegno AIA, Genova, 30 settembre - 2 ottobre 1996 - Metodi e Percorsi Comparatistici nelle Lingue, Culture e Letterature di Origine Europea*, vol. 1, 1999, pp. 289-309). Scritta sotto forma di un'estesa metafora, *Music's Empire* si propone di raccontare e celebrare la storia della musica dalle sue origini fino all'epoca del poeta, e la tratta come una storia a sé, sviluppatasi nei millenni seguendo un percorso autonomo, distinto e parallelo a quello della civiltà umana. Marvell fa coincidere il momento apicale di questa storia con l'età a lui contemporanea, nella quale le istituzioni politiche e sociali, e in particolare il Governo repubblicano, sembrano vivere un momento glorioso. Se la data di pubblicazione di *Music's Empire* è ben nota, essendo apparsa per la prima volta sul *Folio* del 1681, rimangono ancora oggi grossi dubbi sul periodo effettivo di composizione: da un lato, vi è infatti chi sostiene (in virtù dell'argomento trattato) che esso coincida col periodo di stesura di *The Fair Singer* (la cui datazione oscilla fra il 1647 e il 1648), e dall'altro c'è chi suppone invece un periodo posteriore per il riferimento a un "gentler conqueror" contenuto al verso 22. Se la poesia fosse un tributo a Lord Fairfax (il protettore di Marvell, a cui altre poesie sono state dedicate, come per esempio *Upon the Hill and Grove at Bilbrough e Upon Appleton House*), l'anno di composizione di *Music's Empire* dovrebbe essere di poco anteriore al 1652; se fosse invece un omaggio a Oliver Cromwell, e quindi una celebrazione indiretta del suo potere politico, in tutto simile a quello fatto in *The First Anniversary of the Government Under his Highness the Lord Protector* (vv. 45-74), allora la data di composizione di *Music's Empire* andrebbe spostata di un paio di anni in avanti, al biennio 1654-1655. Tutte e due queste ipotesi rimangono ancora oggi perfettamente valide. **2. First was the world as one great cymbal made, where jarring winds to infant Nature played:** La descrizione della fase primordiale del mondo in cui governava il

L'impero della musica

I

*All'inizio il mondo era come un grande cembalo
Che venti dissonanti suonavano alla Natura infante.
Tutta la musica era un suono solitario
Collegato a rocce vuote e a fonti mormoranti.*

II

*All'inizio Iubal armonizzò le note più discordi,
Poi Iubal intonò il primo Giubileo della musica,
Richiamò gli echi dalla loro tetra cella,
E costruì la città dell'organo ove essi risiedono.*

caos e l'immagine della superficie terrestre percorsa dai venti e dai loro suoni dissonanti e aspri, che la trasformano in un grande cembalo - dove il suono, vibrante e "urlato", rappresenta un omaggio alla Natura appena creata ("infant") - riportano alla memoria l'incipit della *Genesi* (1:1): "All'inizio Dio creò il cielo e la terra. Ma la terra era deserta e disadorna e v'era tenebra sulla superficie dell'oceano". I richiami inter-testuali alla *Bibbia* saranno ancora più evidenti nella seconda strofa, dove vengono riportate citazioni e parafrasi del testo sacro. *Jarring*: "Sounding with harsh, rough vibration", "discordant". *Played*: Può essere inteso col doppio senso che ha in inglese: "to emit sound or be sounded in performance" e "to act in jest or sport". **3. *Hollow rocks and murmuring fountains bound***: La musica era all'inizio un suono unico e incontrastato ("solitary") che riecheggiava dentro grotte, cave e anfratti, o vicino a fontane gorgoglianti. *Bound*: "Confined by bonds", "tied". **4. *Jubal first made the wilder notes agree, and Jubal tuned music's first Jubilee***: Secondo la citazione contenuta nella *Bibbia* (cfr. *Genesi*, 4:20-21) fu *Iubal* il primo inventore degli strumenti musicali: "Ada partori Iabal; questi fu il padre di quanti abitano sotto le tende, presso il bestiame. Il nome di suo fratello fu Iubal; questi fu il padre di tutti i suonatori di lira e di flauto". Tale nozione era stata ripresa e divulgata anche da numerosi manuali di musica del Seicento, fra cui *The Principles of Musik* (1636) di Charles Butler, che Marvell dovette sicuramente leggere. Riportiamo qui di seguito il passo più significativo di tale opera: "the people of God do truly acknowledge a far more ancient Inventer of this divine Art: [Jubal the son of Lamech the sixth from Adam:] of whom it is said, that he was the Father of all that handle the Harp and Organ: i. e. of all Instruments" (sig. 2^v). *First*: Nel *Folio* del 1681 e nelle edizioni di E. Thompson (*Op. cit.*, 1776), H. M. Margoliouth (*Op. cit.*, 1927), F. Kermode (*Op. cit.*, 1967), K. Walker (*Op. cit.*, 1990), "first" viene omissso, e per compensare l'assenza di una parola monosillabica all'interno del verso il verbo "tuned" viene considerato bisillabico. *Jubilee*: Nel libro del *Levitico* (25:8-12) il Giubileo viene descritto come un anno di libertà e di emancipazione: cadeva ogni cinquanta anni e veniva proclamato con lo squillo dei corni: "Tu conterai sette settimane di anni, sette volte sette anni; il periodo di sette settimane di anni è quarantanove anni. Farai risuonare il corno dell'acclamazione nel settimo mese, il dieci del mese; nel giorno di espiazione farai risuonare il corno in tutta la vostra terra. Dichiarerete sacro il cinquantesimo anno e proclamerete nel paese la libertà per ogni suo abitante. Sarà per voi un giubileo; ognuno tornerà nella sua famiglia. Sarà un giubileo, il cinquantesimo anno per voi; non seminerete e non raccoglierete i prodotti della terra non seminata e non vendemmierete la vite non potata. Il giubileo sarà infatti sacro per voi; potrete mangiare di quanto il campo produce spontaneamente". La scelta di questa parola è particolarmente felice e motivata dal fatto che trova le sue radici linguistiche nell'ebraico "yobel", che

III

*Each sought a consort in that lovely place,
And virgin trebles wed the manly base;⁷ 10
From whence the progeny of numbers new
Into harmonious colonies withdrew.⁸*

IV

*Some to the lute, some to the viol went,
And others chose the cornet eloquent,⁹
These practising the wind, and those the wire,¹⁰ 15
To sing men's triumphs, or in heaven's choir.¹¹*

voleva dire “corno (d’ariete)”. I due termini (e i relativi significati) furono poi strettamente associati dai primi cristiani di lingua latina. Nel contesto di questa poesia la parola “Jubelee” può indicare però semplicemente un “exultant and noisy public rejoicing”, o fungere da *mock pun* in assonanza con la parola “Jubal”. **5. He called the echoes from the sullen cell:** Sembra che anche qui Marvell abbia voluto parafrasare il passo della *Genesi* (1:4-5), “Diò ordinò allora: ‘Vi sia luce’. E vi fu luce. E Dio vide che la luce era buona e separò la luce dalla tenebra. E Dio chiamò la luce giorno e la tenebra notte”. *Echoes:* Nell’articolo intitolato “Andrew Marvell: ‘Upon the Hill and Grove at Bill-Borow’ and ‘Musicks Empire’” (1969, p. 476) A. J. N. Wilson mette in luce la somiglianza che vi è fra questa immagine di Marvell, quella delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Liber III*, vv. 393-401) - dove la ninfa Eco, rifiutata da Narciso, si lascia morire, finendo i suoi giorni ridotta a una mera voce in anfratti e caverne - e l’immagine descritta da Longus in *Daphnis and Chloe* (*Book 4*), dove si dice che i canti di Eco, dilaniata dai pastori di Pan per avere disprezzato gli dei, risuonavano in luoghi sotterranei. *Sullen:* “Gloomy”, “dark”, “sad”, “disconsolate”. **6. And built the organ’s city where they dwell:** Si narra che Iubal costruì una città a forma di organo, abitata da echi che aveva richiamato dalle cave originarie (“cell”). *Built:* Si ricollega al principio del creazionismo associato nella prima strofa a Dio, creatore del mondo e delle cose. In questa seconda strofa è Iubal a operare la funzione di demiurgo, a predisporre, a mettere in ordine, armonizzare tutto ciò che esisteva allo stato di *caos*. **7. Each sought a consort in that lovely place, and virgin trebles wed the manly base:** In quel luogo ameno dove Iubal radunò tutti gli echi, ovvero la città a forma d’organo (v. 8), ogni suono cercò di trovarsi un/a consorte. I suoni bassi, emblemi del sesso maschile, si sposarono con quelli alti, emblemi di quello femminile. Questa immagine contrasta con quella che T. Crashaw aveva proposto pochi nel 1646 in *Musick’s Duell* (vv. 49-50): “the grumbling Base / In surly groanes disdaines the Trebles Grace”. *Consort:* “Partner”, “chi condivide qualcosa”. Deriva dal latino *consors*, composto da “cum” + “sors” (“fato”, “porzione”). Nell’inglese del Seicento poteva voler dire tre distinte cose: 1) “spouse”, “mate”; 2) “musical harmony”; oppure, in senso strettamente politico, 3) “associate”, “colleague”. Quest’ultimo significato si presta bene a rafforzare l’analogia fra la storia della *musica* e la storia della *società civile*, che accompagna fin dall’inizio questa poesia (cfr. nota 1), ma si allontana dal tema procreativo che connota in modo rilevante tutta la terza strofa. Il secondo significato è certamente coerente al tema musicale della poesia, in quanto *consort* veniva usato nel Seicento anche nel senso di “choir”, e indicava quindi per esteso un’“armonia creata a più voci”, o delle

III

*In quel luogo piacevole ognuno si cercò una consorte,
I virili Bassi si sposarono con le vergini Soprano,
E da ciò conseguì una progenie di note nuove,
Che si raccolsero in colonie armoniose.*

IV

*Alcune si trasferirono verso il liuto, altre verso la viola
E altre invece si scelsero l'eloquente corno,
Talune provando i fiati e tali altre le corde,
Per cantare i trionfi degli uomini o gli inni del Cielo.*

“voci che cantano in accordo, all’unisono”. Molto spesso in questa età i termini “consort” e “concert” venivano inter-scambiati, in quanto considerati equivalenti. Anche in *A Dialogue between Thyrsis and Dorinda* (v. 33) Marvell userà il termine “consort” con il secondo significato. **8. From whence the progeny of numbers new into harmonious colonies withdrew:** Alla descrizione del matrimonio dei suoni, fatta nei primi due versi della terza strofa, segue qui la descrizione della nascita di nuove note e nuovi ritmi. In questi due versi si sentono gli echi di un passo di *The Gallery* (vv. 45-46): “For thou alone to people me, / Art grown a numerous colony”. *Progeny*: “Descendants”, “offspring”. *Numbers*: “Groups of notes”, “musical periods”. *Colonies*: Viene usato secondo l’accezione latina di “colonia”, ovvero nel senso di “fattoria”, “proprietà terriera” o “insediamento di nuove terre”. *Withdrew*: “Retired”, “went away to”. Marvell usa questo verbo in modo inusuale. L’*OED* non rileva in questo periodo alcun uso del verbo “withdraw” unito alla preposizione “into”. Nigel Smith (*Op. cit.*, 2003) sostiene che questo termine potrebbe essere collegato al pensionamento (“retirement”) del Generale Lord Fairfax, sempre ammesso che questa poesia sia stata ispirata a lui (cfr. nota 15). **9. The lute ... the viol ... the cornet eloquent:** Avvalendosi della figura retorica della enumerazione, Marvell elenca solo alcuni dei numerosi strumenti musicali a corda (“wire”) o a fiato (“wind”), che venivano realizzati (prima dell’introduzione dell’ottone) con materiali piuttosto semplici. *Eloquent*: L’uso di questo aggettivo associato a uno strumento musicale è piuttosto insolito e certamente originale. **10. These practicing the wind, and those the wire:** E’ una delle numerose strutture sintattiche di questa poesia costruite secondo schemi paralleli: “Jubal first made ... and Jubal tuned ...” (vv. 5-6), “He called the echoes ... and built the organ ...” (vv. 7-8), “Each sought a consort ... and virgin trembles wed ...” (vv. 9-10), “Some to the lute ... some to the viol ... and others” (vv. 13-14). *Wire*: E’ una sineddoche usata per indicare degli “stringed instruments”. **11. To sing men’s triumphs, or in heaven’s choir:** La musica trionfa sulla terra per celebrare le azioni degli uomini, ma anche la grandezza di Dio. La musica di cui si parla qui è sempre di natura terrena, ben distinta quindi da quella delle sfere celesti, come è stato spiegato nella nota 14. Il verso sembra parafrasare un vecchio distico citato da Charles Butler in *The Principles of Musik* (1636, p. 118): “Non vox sed Votum, non Musica Chordula sed Cor, / Non Clamans sed Amans, cantat in aure Dei”. *Heaven’s*: Scelto da E. Thompson, F. Karmode, E. S. Donno, K. Walker, questo termine è stato sostituito con “heavens” da H. M. Margoliouth e G. de Lord, che hanno adottato quindi la versione originaria del *Folio* del 1681. D. Ormerod e C. Wortham lo hanno invece sostituito con “Heaven”. *Choir*: Nel *Folio* del 1681 (e nelle edizioni di Margoliouth, Lord, Ormerod e Wortham) appare “quire”.

V

Then music, the mosaic of the air,¹²
 Did of all these a solemn noise prepare,¹³
 With which she gained the empire of the ear,
 Including all between the earth and sphere.¹⁴ 20

VI

Victorious sounds! Yet here your homage do
 Unto a gentler conqueror than you;
 Who though he flies the music of his praise,¹⁵
 Would with you heaven's hallelujahs raise.¹⁶

12. Music, the mosaic of the air: Le note musicali, se disposte in modo armonico, somigliano ai tasselli di un mosaico fatto di "arie" celestiali. Lo stesso concetto emerge anche in *Upon Appleton House*, quando Marvell parla del leggiadro mosaico della Natura che trae origini dal linguaggio divino ("I in this light mosaic read. / Thrice happy he who, not mistook, / Hath read in Nature's mystic book", vv. 582-584). Nel noto saggio *Andrew Marvell: Poet, Puritan and Patriot* (1965, p. 82) Pierre Legouis mette in risalto il paradosso di questa poesia, che è quello di essere scritta in una forma metrica poco adatta a una lirica, quando l'oggetto principale della poesia è proprio la *musica*. La stessa cosa si potrebbe dire per *The Fair Singer* che, nonostante abbia come tema il bel canto della donna amata, presenta una prosodia poco curata. **13. A solemn noise prepare:** Tutti e tre i sostantivi di questa locuzione possono essere interpretativi a più livelli semantici: *solemn* può voler dire, per esempio, 1) "sacred", 2) "imposing", "awe-inspiring", 3) "serious"; *noise*, a sua volta, può significare 1) "pleasant sound", 2) "company of musicians, imagined as an army" (con riferimento ai versi 21-22); e infine *prepare*, rispettivamente, 1) "display", 2) "play", 3) "organize", "plan", 4) "make". **14. The empire of the ear, including all between the earth and sphere:** L'impero della musica è anche l'impero dell'orecchio senza il quale la musica non avrebbe ragione d'esistere. La musica assume in questa strofa il ruolo di forza *creatrice* dell'armonia e di *conquistatrice* del mondo terreno, che è stato creato all'inizio da Dio (I strofa) e poi armonizzato da Iubal (II strofa). *Empire:* Il territorio che comprende ogni cosa circoscritta fra cielo e terra. *Sphere:* Secondo la vecchia concezione tolemaica la volta del Cielo separava la terra dalle alte sfere. Marvell esclude quindi dall'"empire of the ear" (e dalla celebrazione contenuta in questa poesia) la musica celestiale che, secondo Archimede, è prodotta dal moto rotatorio delle sfere celesti, così tanto celebrata nella tradizione della *laus musice* (v. nota 1). L'idea di dissociare la musica celestiale da quella terrena allontana quindi Marvell dalla tradizione precedente: come dice giustamente J. Hollander, "the normal notion of practical music as the macrocosmic model of the universal music is certainly rearranged, if not actually reversed" (*Op. cit.*, 1961, p. 310). Di questo parla lo stesso poeta in *The First Anniversary of the Government under his Highness the Lord Protector, 1655* (vv. 45-48): "While indefatigable Cromwell hies, / And cuts his way still nearer to the skies, / Learning a music in the region clear, / To tune this lower to that higher sphere". **15. A gentler conqueror than you, who thought he flies the music of his praise:** Nell'ultima strofa il poeta riprende la lessicologia militaresca introdotta nelle strofe precedenti: "colonies" (v. 12), "men's triumphs" (v. 16), "prepare" (v. 18), "gained the empire" (v. 19), "victorious" (v. 21) e "conqueror" (v. 22). Il conquistatore di cui si parla non è potente come la musica o capace di dominare il mondo, ma solo uno *strumento* atto ad innalzare lodi al Cielo e a Dio. *A gentler conqueror:* Diverse sono le interpretazioni fatte su questa controversa figura, la cui identità rimane ancora avvolta nel mistero. I due candidati principali sono Lord Fairfax e Oliver Cromwell. L'amore di Cromwell per la musica e l'organizzazione di spettacoli musicali nella sede del Protettorato erano abbastanza noti, così come i riferimenti all'e-

V

*La musica allora - mosaico dell'aria -
Compose con tutte loro un rumore solenne,
Col quale conquistò l'impero dell'orecchio,
Che accoglie ogni cosa fra terra e volta celeste.*

VI

*O suoni vittoriosi, rendete voi omaggio quaggiù
A un conquistatore più garbato di voi, il quale,
Benché eviti la lusinga dei suoi elogi,
Insieme a voi eleverebbe tanti alleluia al Cielo!*

spansione coloniale del suo impero (cfr. vv. 12 e 19) - dettagli questi che portano a supporre una data di composizione per *Music's Empire*, legata agli anni in cui Marvell lavorava presso la sede del Protettorato, fra il 1657-1658 (cfr. Patsy Griffin, *The Modest Ambition of Andrew Marvell: A Study of Marvell and his Relation to Lovelace, Fairfax, Cromwell, and Milton*, 1995, p. 90). Ma taluni richiami interni alle due poesie *Upon Appleton House* (vv. 17-20) e a *Upon the Hill and Grove at Bilbrough* (vv. 21-24) - "But he, superfluously spread, / Demands more room alive than dead; / And in his hollow palace goes / Where winds (as he) themselves may loose"; "See then how courteous it ascends, / And all the way it rises bends; / Nor for itself the height does gain, / But only strives to raise the plain" -, così come l'indiscutibile influenza del *Gondibert* (1650) di Davenant su Marvell, farebbero ipotizzare per *Music's Empire* un periodo di composizione fra il 1650 e il 1652, quando il poeta soggiornava a Nun Appleton.

Nell'articolo intitolato "The Typology of 'Musicks Empire'" (*Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities*, 1971, pp. 421-430) Jonathan S. Goldberg vede invece nel "gentler conqueror" la figura di Gesù Cristo, e nella poesia una sintesi della storia cristiana dal tempo della Creazione al giorno del Giudizio. La poesia acquisisce in questo caso una caratterizzazione tipologica culturale: nella iconografia medievale l'invenzione della musica da parte di Iubal prefigurava infatti la crocifissione di Cristo, essendo Iubal un discendente di Caino, e in quanto tale doveva essere punito per la sua innata *curiositas*.

Anche la numerologia ha una certa rilevanza in questa composizione marvelliana: secondo la tradizione cabalistica il numero ventiquattro (tanti sono infatti i versi di *Music's Empire*) corrisponderebbe nel Giudizio finale all'unione del Cielo e della terra. *He flies the music of his praise*: La lode fatta al Cielo è vista come giusta e appropriata, mentre se rivolta ad altri uomini (in forma di adulazione cortigianesca) diventa perfino disdicevole e ipocrita, e chi è al potere, dice il poeta, fa bene ad evitarla. Da qui la saggezza del personaggio di stare distante dalle lusinghe e dalle lodi che gli vengono rivolte. Si confronti questo verso con uno simile presente in *Upon the Hilland Grove at Bilbrough*: "That courage [Fairfax] its own praises flies" (v. 76). **16. *Would with you heaven's hallelujahs raise***: Lord Fairfax, come del resto anche Cromwell, era stato un devoto protestante: aveva aderito alla chiesa presbiteriana ed era noto che tenesse segretamente custodito un manoscritto di sermoni, che soleva leggere frequentemente.

La poesia si apre e si chiude con lo stesso tema, sicché la struttura può essere considerata a tutti gli effetti *circolare*. Il poeta accenna all'inizio alla creazione del mondo per mano di Dio, quando governava ancora il Caos; poi parla di Iubal, demiurgo e artefice dell'armonia dei suoni; descrive il momento in cui la Musica, con la sua forza armonizzatrice e conquistatrice, prende il sopravvento sul mondo; parla del "gentler conqueror", strumento di affermazione e diapason della musica stessa sulla terra; e, infine, torna a parlare di Dio, come essere supremo a cui gli uomini (e lo stesso conquistatore britannico) innalzano inni sacri per celebrare la sua *gloria e grandezza*.

Bermudas ¹

Where the remote Bermudas ride ²
In the ocean's bosom unespied,
From a small boat, that rowed along, ³
The listening winds received this song. ⁴
"What should we do but sing his praise ⁵ 5
That led us through the wat'ry maze, ⁶
Unto an isle so long unknown,
And yet far kinder than our own? ⁷

Forma metrica e schema delle rime: Questa poesia si compone di quaranta tetrametri disposti in coppie di rime bacciate: *aabbccddeeff*, etc. I due capoversi indicano una suddivisione virtuale del testo in tre parti (vv. 1-4, vv. 5-36, vv. 37-40), a cui corrisponde una struttura narrativa circolare ben precisa: la prima parte funge infatti da *prologo*; la parte centrale presenta il canto corale dei marinai protagonisti della storia; e la terza parte infine fa da *conclusione* naturale al componimento.

Note al testo: 1. Bermudas: Pubblicata per la prima volta nel *Folio* del 1681, questa poesia presenta un tema squisitamente naturalistico. A caratterizzarla sono uno stile descrittivo e un tono mistico-religioso che richiama da vicino quello dei salmi e delle antiche poesie ebraiche, scritte in forma di inno, di supplica o di ringraziamento a Dio, contenute nell'*Antico Testamento*. Questa poesia fu composta probabilmente fra il mese di luglio del 1653 e il mese di gennaio del 1654. Nel mese di luglio del 1653 Marvell si era trasferito a Eton come *tutor* di William Dutton: aveva preso dimora nella casa del puritano John Oxenbridge, *Fellow* del *college* di Eton, che aveva già compiuto (fra il 1635 e il 1641) ben due viaggi verso le Bermuda, dove viveva suo cugino in veste di *governor* britannico. Quando Marvell arrivò a Eton, Oxenbridge era stato nominato da poco "commissioner for the government of the Bermudas" (27 giugno), e nel 1655 divenne anche *governor* della *Somers Islands Company*. Si presume che Marvell avesse letto proprio a casa di Oxenbridge *The Battle of the Summer Islands* (1645) di Edmund Waller, un poemetto scritto sulle isole Bermuda; e non si esclude che avesse letto sempre lì anche *The General History of Virginia, New England and the Summer Isles* (1624) del capitano John Smith, come suggerisce H. M. Margoliouth nella sua edizione del 1927. **2. The remote Bermudas ride:** Il nome delle isole Bermuda deriva da quello del capitano della marina spagnola, Juan de Bermúdez, che le avvistò per la prima volta intorno al 1503 senza rivendicarne mai il diritto di proprietà. Situate di fronte agli Stati Uniti e a nord dei Caraibi, al largo quindi della costa del North Carolina, l'arcipelago delle Bermuda rappresentava ai quei tempi una zona ai confini del mondo, sebbene nel giro di pochi anni diverrà un punto di riferimento per tutti i galeoni che partivano dalla Spagna e, attraversando l'Atlantico, volevano raggiungere il Nuovo Mondo. Circondate da una barriera corallina molto frastagliata, gli spagnoli subirono lì molti incidenti di navigazione, lasciando in quei fondali dei bottini assai preziosi. *Ride:* Le isole sono dunque viste dal poeta come navi galleggianti, sostenute in mezzo all'oceano come da un'ancora. Il verbo, usato in forma intransitiva con il significato di "to seem to float", "to move by way of an intangible force or impetus", "to move as if on water", deriva in realtà dal *middle English* "riden" e quindi dall'*old English* "ridan", e fonda le sue radici nel verbo indo-europeo "reidh". La forma del presente indicativo sottolinea la presenza perenne delle isole in quella parte del mondo, in contrapposizione all'azione transitoria che i marinai compiono col loro viaggio, recandosi lì, indicata al *past tense*. Anche George Sandys (1577-1644), noto viaggiatore, colonizzatore e poeta, usò un'immagine simile nel suo *Paraphrase upon the Psalms and Hymns dispersed throughout the Old*

Bermuda

Laddove fluttuano sul grembo dell'oceano

Le remote Bermuda, non avvistate

Dal piccolo vascello che remava lì vicino,

Giunse ai venti in ascolto questo canto.

“Cosa dovremmo fare, se non lodare Colui

Che ci ha condotto per questi labirinti d'acqua,

Verso un'isola a lungo sconosciuta,

E pure molto più soave della nostra?

and *New Testaments* (1636): “And high-built ships upon her bosom ride” (104:26). **3. In the ocean's bosom unespied, from a small boat, that rowed along:** Quando nel 1609 l'ammiraglio Sir George Somers, partito dall'Inghilterra con la nave *Sea Venture* piena di rifornimenti destinati all'insediamento di *Jamestown*, naufragò al largo delle Bermuda, giudicò le isole un luogo piacevole dove soggiornare in attesa della ripartenza: per costruire la nuova nave egli si avvalse delle piante di cedro che crescevano lì abbondanti, e quando riprese il viaggio in mare, lasciò sul posto i suoi uomini per mantenere il presidio britannico. Sembra che l'esperienza di questi naufraghi avesse ispirato successivamente William Shakespeare a scrivere *The Tempest*, la sua ultima opera teatrale. Qualche tempo dopo Somers fece ritorno alle Bermuda e lì trascorse gli ultimi giorni della sua vita. Per rendere omaggio all'ammiraglio, gli inglesi diedero alle Bermuda il nome di *Somers Islands*, denominazione che però nel tempo non riuscì a prevalere su quella originaria spagnola. La *Virginia Company* manifestò un forte interesse per queste isole e pensò di colonizzarle. Appena tre anni dopo la disavventura di Somers, la compagnia inviò infatti sessanta coloni e lasciò lì un insediamento permanente. Le isole non si rivelarono così ricche, come aveva pensato in un primo tempo: il sottile strato del terreno rendeva difficile la produzione agricola, e la mancanza d'acqua costituiva un vero ostacolo all'introduzione di coltivazioni commerciali come quello della canna da zucchero. Per molti anni la *Virginia Company* (e poi la *Bermuda Company*) governarono quelle isole come un feudo di loro proprietà. La situazione si fece così intollerabile che i coloni, dopo una rivolta, ottennero la rescissione di contratto dalla compagnia, e nel 1684 le *Bermuda* divennero così una colonia britannica. *Unespied:* “Unnoticed”. Rosalie L. Colie e Philip Brockbank, nei rispettivi articoli intitolati “Marvell's ‘Bermudas’ and the Puritan Paradise” (*Renaissance News*, 1957, pp. 75-79) e “The Politics of Paradise: ‘Bermudas’” (Constantinos A. Patrides, ed., *Approaches to Marvell: The York Tercentenary Lectures*, 1978, p. 178), sostengono, pur partendo da punti di vista diversi, che anche i rematori appaiono in questo viaggio “unespied”, come le isole. **4. Listening wind received the song:** Marvell rovescia qui il luogo comune secondo cui “parlare al vento” è come “sprecare fiato”: altri esempi significativi di questa credenza popolare si trovano in particolare nel *De Rerum Natura* di Lucrezio (“tu fac ne ventis verba profundam”, *Liber IV*, v. 931) e negli *Amores* di Ovidio (“Lentus es: an somnus, qui te male perdat, amantis / verba dat in ventos aure repulsa tua?”, *Liber I*, vi.42). **5. Sing his praise:** Un canto di ringraziamento a Dio, un elogio alla sua grandezza e alla sua onnipotenza: l'aggettivo possessivo *his* rappresenta quindi una forma di genitivo *oggettivo* (e non di genitivo *soggettivo*, come si potrebbe pensare di primo acchito). Sul significato di *praise*, inteso come termine equivalente di “preghiera”, rimandiamo alla nota 20. **6. Wat'ry maze:** L'approccio alle isole era estremamente difficile. La stessa espressione ricorre anche in un'altra poesia di Marvell, *The First Anniversary of the Government under his Highness the Lord Protector*: “Like the vain curlings of the wat'ry maze” (v. 1). La parola “maze” non è infrequente nella poesia del Seicento inglese: l'*English Poetry Database* attesta 193 presenze, anche se questa immagine di Marvell, legata al mare, rappresenta un caso unico. **7. Unto an isle so long unknown, and yet far kinder than our own?:** Le difficoltà di accesso alle Bermu-

Where he the huge sea-monsters wracks,
That lift the deep upon their backs, ⁸ 10
He lands us on a grassy stage, ⁹
Safe from the storms, and prelate's ¹⁰ *rage.*
He gave us this eternal spring, ¹¹
Which here enamels ¹² *everything,*
And sends the fowl to us in care, 15
On daily visits through the air. ¹³
He hangs in shades the orange bright,
Like golden lamps in a green night, ¹⁴
And does in the pom'granates close ¹⁵
Jewels more rich than Ormus ¹⁶ *shows.* 20

da, dopo l'arrivo dei primi navigatori inglesi (cfr. nota 3), e i successivi naufragi di tante navi, furono interpretati da alcuni inglesi come un atto della Provvidenza divina (cfr. Lewis Hughes, *A Letter, sent into England from the Summer Islands*, 1615). Era come se Dio avesse cioè scelto (secondo un disegno preciso) di tenere lontano dalle Bermuda i marinai che giungevano da altre nazioni, riservandole agli inglesi per mezzo di quelle difese naturali. **8. *Where he the huge sea-monsters wracks, that lift the deep upon their backs***: Si tratta probabilmente di un'allusione alla "dreadful fight" che Edmund Waller descrive nel suo poemetto (v. nota 1) in relazione a un episodio accaduto poco prima agli abitanti delle Bermuda: due enormi balene erano naufragate sulla costa, le quali, non potendo più prendere il largo con l'alta marea, finirono con l'arenarsi sulla spiaggia per morire lì. Il riferimento può essere diretto però, in senso lato, ai giganti del mare (balene, orche, etc.), che attraversavano quelle acque con destinazioni lontane, impressionando gli abitanti e i navigatori con le loro grandi dimensioni e il colore scuro del loro dorso, che richiamava le profondità del mare. **9. *Grassy stage***: Nel senso di "a resting place on a journey, especially one providing overnight accommodations". In realtà le spiagge delle isole Bermuda erano rocciose e offrivano difficilmente dei tratti erbosi. Quando scrisse questi versi, Marvell aveva forse in mente un passo dei *Carmina* di Orazio (*III*, xviii, v. 9) e un altro dell'*Eneide* di Virgilio (*Liber VI*, v.642), dove i due poeti avevano descritto delle scene di svago in un luogo aperto, usando rispettivamente gli aggettivi "herbosus" e "gramineus"; e sicuramente un altro passo dell'*Eneide*, dove Virgilio parlava espressamente di un "campo erboso", circondato da un teatro, dove Enea partecipava al banchetto di una festa organizzata all'aperto: "Hoc pius Aeneas misso certamine tendit / Gramineum in campum, quem colli bus unidque curvis / Cingebant silvae, mediaque in valle theatri / circus erat" (*Liber V*, vv. 286-289a). **10. *Prelate's***: L'alta gerarchia dei prelati anglicani. Nell'articolo "On Marvell's Puritanism: With Reference to Bermudas" (*Studies in English Language and Literature*, 1976, pp. 1-17) Keiichi Onizuka si sofferma ad analizzare le questioni religiose a cui Marvell si riferisce in questo verso. **11. *This eternal spring***: Collocate in un'area sub-tropicale, le isole Bermuda erano note per la dolcezza del loro clima e la bellezza del loro paesaggio. Lewis Hughes in *A Letter, sent into England from the Summer Islands* (1615) scriveva a tal proposito: "The seasons of the yeere are two; a hot season, that beginneth about the middle of *Maie*, and continueth til the middest of *August*: all the rest of the yeere is as a continuall spring". **12. *Enamels***: Da intendersi in senso metaforico, ma anche in senso letterale col significato di "to coat, inlay, or decorate with enamel", "to give a glossy or brilliant surface to", "to adorn with a brightly colored surface". **13. *And sends the fowl to us in care on daily visits through the air***: *Fowl*: Questo termine si può riferire sia allo stormo dei gabbiani (o albatrici) che seguono le navi lungo le rotte per mare, sia alla presenza di uccelli sull'isola che fanno compagnia ai marinai giunti lì. In *Generall Historie* John Smith scriveva: "the gray and white Plover, some wilde Ducks and Malards, Coots and Red-shankes, Sea-wigions, Gray-bitterns, Cormorants, numbers of small Birds, like Sparrowes and Robins, which have lately bene destroyed by the wilde Cats, Wood-pickars, very many Cahowes, which since this plantation are kild". *In care*: Come se si trattasse di un segno di Dio, gioioso e confortante. **14. *He hangs in shades the orange bright ... in a green night***: Per i numerosi richiami di natura intertestuale si confrontino questi versi di Marvell con un passo del poemetto

*Nel luogo dove fa arenare quegli immensi
 Mostri marini che sollevano sulle loro schiene
 I fondali oceanici, fa approdare noi su un lido erboso,
 Salvandoci dalle bufere e dalla furia del Prelato.
 A noi fece dono di quest'eterna primavera,
 Che quaggiù ricopre ogni cosa di luccicore,
 E ci invia dei volatili che si curino di noi
 Con volteggi quotidiani in mezzo all'aria.
 In luoghi ombrosi appende arance luminose
 Simili a lampade d'oro nel cuore di una verde notte,
 E nelle melagrane racchiude gioielli
 Assai più ricchi di quelli che mostrava Ormus.*

to di E. Waller (*I*, vv. 6-11), citato in nota 1: "That happy island where huge lemons grow, / And orange trees, which golden fruit do bear, / The Hesperian garden boasts of none so fair; / Where shining pearl, coral and many a pound, / On the rich shore, of ambergris is found. / The lofty cedar, which to heaven aspires, / The prince of trees! is fuel for their fires". *Orange*: Sulle sfumature semantiche di questo termine si sofferma in particolare Takashi Yoshinaka in "Religio-Political Associations of 'The Orange' in Marvell's 'Bermudas'" (*Notes and Queries*, 2001, pp. 394-395). *Green night*: L'uso originale, e decisamente *unconventional*, dell'aggettivo "green", associato per sinestesia a "night", è piuttosto frequente in Marvell (cfr. anche *On a Drop of Dew*, v. 23; *The Mower's Song*, v. 26; *The Garden*, vv. 47-48), ed è stato oggetto di numerosi studi critici. Per un approfondimento su questo *topic* rimandiamo alle seguenti pubblicazioni: Alastair Fowler, "To make it see Nothing but Greene", *Times Literary Supplement*, 2007, pp. 22-23; Jonathan F. S. Post (ed. and introd.), *Green Thoughts, Green Shades: Essays by Contemporary Poets on the Early Modern Lyric*, 2002; Jim Swan, "At Play in the Garden of Ambivalence: Andrew Marvell and the Green World", *Criticism*, 1975, pp. 295-307.

15. Pom'granates close: Questi frutti erano considerati un simbolo di eternità. *Close*: Ovvero "enclose".

16. Ormus: Il regno di Ormuz (o Hormuz), fondato agli inizi del X secolo dai principi arabi sul golfo persico, era noto per la sua ricchezza e per il suo benessere, e godette di un tenore di vita florida e prosperosa fino al XVII secolo. Grazie alla sua posizione strategica esso rappresentò uno dei porti più importanti del Medio Oriente: tutte le rotte commerciali che attraversavano il Golfo persico e che erano dirette verso l'India o l'Africa orientale passavano infatti da lì. Nel settembre del 1507 Ormuz fu occupata dalle forze militari portoghesi di Alfonso de Albuquerque e rimase sotto il loro dominio fino al 1622. Fu durante l'occupazione portoghese che Ormuz si impose all'attenzione del mondo occidentale. Era ben noto a quei tempi il motto arabo: "Se il mondo fosse un anello d'oro, Ormuz sarebbe il suo gioiello incastonato". La corruzione e la lascivia dei suoi abitanti fu il tema centrale di *The Life and Letters of St. Francesco Xavier* di Henry James Coleridge (1506-1556), un affiliato della Società del Gesù, che aveva visitato Ormuz sulla via per il Giappone: "Its moral state was enormously and infamously bad. It was the home of the foulest sensuality, and of all the most corrupted forms of every religion in the East. The Christians were as bad as the rest in the extreme license of their lives. There were few priests, but they were a disgrace to their name. The Arabs and the Persians had introduced and made common the most detestable forms of vice. Ormuz was said to be a Babel for its confusion of tongues, and for its moral abominations to match the cities of the Plain. A lawful marriage was a rare exception. Foreigners, soldiers and merchants, threw off all restraint in the indulgence of their passions ... Avarice was made a science: it was studied and practiced, not for gain, but for its own sake, and for the pleasure of cheating. Evil had become good, and it was thought good trade to break promises and think nothing of engagements ...". Un'altra immagine di Ormuz ci giunge da un testo di John Speed, *The Kingdome of China* (1626): "The Kingdome of Ormus hath his owne King tributarie vnto the King of Lufitania. it containeth the whole shore of Arabia from the ~~the~~ ^{the} riuer Euphrates vntil C. Raz. algati, likewise part of the Kingdome of Perfia w. adioyneth to the Sea Bafora and

He makes the figs our mouths to meet, ¹⁷
And throws the melons at our feet,
But apples plants of such a price,
No tree could ever bear them twice. ¹⁸
With cedars, chosen by his hand, 25
From Lebanon, ¹⁹ *he stores the land,*
And makes the hollow seas, that roar,
Proclaime the ambergris on shore. ²⁰
He cast (of which we rather boast)
The gospel's pearl upon our coast, ²¹ 30
And in these rocks for us did frame
A temple, where to sound his name. ²²
Oh let our voice his praise exalt,
Till it arrive at Heaven's vault: ²³
Which thence (perhaps) rebounding, may 35
Echo beyond the Mexique Bay." ²⁴

almost al the Ilands of the perfian Gulfe. whose mother Citie is Ormus in the Iland Geru a famous mart". Questo passo si ispirava a una didascalia riportata su una cartina dell'Asia del 1567, disegnata da Abraham Ortelius (1528-1598) e derivata, a sua volta, da una mappa di Giacomo Gastaldi (1500-1566), di sei anni anteriore, intitolata *Asiae Nova Descriptio*, di cui riportiamo uno dei passi più significativi: "ORMVS Regnum, peculiarem habet Regem Lusitaniæ Regi tributarium: continetque totam Arabiam littoralem ab Euphratis fl. ostio vsque ad C. Razalqati, nec nom partem Regni Persidis quæ adiacet freto Basoræ, atque insulas fere omnes sinus Persici. Cuius metropolis est vrbs Ormus in insula Geru sita, emporium celebre". Infine Ormuz viene anche menzionata da John Milton in un passo del *Paradise Lost (Book II, vv. 1-6)*: "High on a throne of royal state, which far / outshone the wealth of Ormus and of Ind, / Or where the gorgeous East with richest hand / Show'rs on her kings barbaric pearl and gold, / Satan exalted sat, by merit rais'd / To that bad eminence". **17. To meet:** Letteralmente "unire, congiungere, sposare". **18. But apples plants of such a price, no tree could ever bear them twice:** Godendo di un clima sempre mite e di frequenti piogge, la flora delle isole Bermuda era fatta essenzialmente di piante tropicali: "orange", "pom'granates", "figs", "melons" (watermelons), "apples" (pineapples), "cedars". Ce ne dà testimonianza anche Waller in *The Battle of the Summer Islands*, in due distinti passi: "Figs there unplanted through the fields do grow" (v. 21); "On choicest melons, and sweet grapes, they dine", (v. 34). Michael Wilding, in un articolo del 1969 intitolato "'Apples' in Marvell's 'Bermudas'" (*English Language Notes*, pp. 254-57), fece notare che gli ananas in realtà (ammesso che pure il termine 'apples' sia veramente da intendersi nel senso di "pineapples") non crescono sugli alberi: pertanto suggerisce come significato alternativo quello di "mele" che, nel linguaggio biblico, rappresentano non solo il *frutto proibito*, ma anche il frutto dell'albero della vita e del sapere. Tale interpretazione sarebbe quindi coerente con l'espressione "no trees could ever bear them twice". *Bear them:* Nel senso di "to give fruit", "to yield". Nell'inglese del Cinquecento e del Seicento si faceva una forte distinzione fra la forma del participio passato attivo e quella del participio passato passivo ("born"/"borne"), ovvero fra i significati generati rispettivamente dai verbi "to give birth to"/"to give somebody a child" e da "to carry"/"to support". **19. From Lebanon:** Già nel Seicento i cedri più belli e spettacolari erano considerati quelli del Libano, e in particolare quelli della *Foresta dei Cedri di Dio*. Anche re Solomone aveva costruito il proprio tempio coi legni dei cedri del Libano. Nello scrivere questo passo Marvell si ispirò probabilmente a due passi del libro dei *Salmi*, che riportiamo brevemente:

*Le nostre bocche invita ad apprezzare i fichi,
 E ai nostri piedi depone dei meloni.
 Coltiva ananas d'un valore tale che nessuna pianta
 Saprebbe riprodurne mai uguali ben due volte.
 Con cedri scelti in Libano dalle Sue mani
 Rifornisce le scorte della terra,
 E ai mari profondi e roboanti fa rivelare
 Su quale spiaggia si trova l'ambra grigia.
 Sulla nostra costa ha gettato le perle del Vangelo,
 E di questo siamo alquanto fieri:
 Per noi, su queste rocce, ha progettato
 Un tempio dove risuona il Suo nome.
 Oh, lasciate allora che la nostra voce esalti
 Le Sue lodi finché non giungeranno alla volta del Cielo,
 E, rimbalzando di là, potranno (forse)
 Riecheggiare ben oltre il golfo del Messico!"*

"Il giusto fiorirà come la palma, crescerà come il cedro sul Libano; / Quelli che son piantati nella casa dell'Eterno fioriranno nei cortili del nostro Dio" (92:12-13); "Gli alberi dell'Eterno sono saziati, i cedri del Libano, ch'egli ha piantato" (104:16). **20. The hollow seas, that roar, proclaim the ambergris on shore:** *Hollow seas:* Quando sono agitati dai venti, gli oceani mostrano le loro profondità abissali, sollevando onde molto alte. *Ambergris:* La secrezione mucosa dello sperma di balena, chiamata 'ambra marina'. Si presenta come una sostanza gialla o grigia: si vede spesso galleggiare sul mare o arenata sulle spiagge. Per il suo aroma intenso veniva usata come additivo nella produzione dei profumi. La parola deriva dal *middle English* "ambergrease" e, come il francese antico "ambre gris", fonda le sue radici nel latino "ambra grisea". Marvell fa riferimento ad essa anche in *Upon Appleton House* (I, v. 180) e in *The Gallery* (II, vv. 37-38). Ce ne parla anche Anne Bradstreet nella poesia *Water* (in *Several Poems, Of the four Elements*, 1678): "Thy gallant rich perfuming Amber-greece / I lightly cast ashore as frothy fleece: / With rowling grains o purest massie gold, / Which Spains Americans do gladly hold". **21. He cast the gospel's pearl upon our coast:** E' una perifrasi rovesciata del testo evangelico (*Matteo*, 7:6): "Non date le cose sante ai cani e non gettate le vostre perle davanti ai porci, perché non le calpestino con le loro zampe e poi si voltino per sbranarvi". L'interpretazione che l'evangelista fa delle parole di Gesù, di non gettare le perle ai porci, è di natura puramente teologica, e viene dato come monito ai missionari cristiani, affinché non predichino il Vangelo a chicchessia. Nel *Vangelo di Matteo* (13:45 e segg.) la perla era inoltre un'immagine del regno di Dio. Per gli Ebrei i maiali erano degli animali impuri, la quintessenza della ripugnanza; al contrario, le perle erano per loro quanto di più prezioso si potesse avere. A livello metaforico le perle indicavano quindi gli insegnamenti dei sapienti e le interpretazioni della *torâh*. **22. And in these rocks for us did frame a temple, where to sound his name:** Le isole Bermuda sono per questi marinai non solo un luogo di colonizzazione, ma a sorpresa anche una meta (prestabilita) della loro missione cristiana, sicché, per essere grati a Dio che li ha protetti, essi dedicheranno a Lui un tempio dove il suo nome possa essere celebrato. Sembra quindi che Dio avesse progettato *a priori* tutto, affinché i marinai potessero approdare sull'isola. *Frame:* Viene usato con lo stesso significato anche in *On a Drop of Dew* ("Frames as it can its native element", v. 8). *A temple:* Per un'analisi più approfondita sulla presenza di componenti iconoclastiche in *Bermudas* rinviamo all'articolo di David Ormerod "Type, Icon and Number in Marvell's 'Bermudas'" (*Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, 1991, pp. 91-109). **23. Oh let our voice his praise exalt till it arrive at Heaven's vault:** Come si diceva nella nota 1, tutto il componimento è dominato da un

*Thus sung they, in the English boat,
 An holy and a chearful note,²⁵
 And all the way, to guide their chime,
 With falling oars they kept the time.²⁶ 40*

tono liturgico e spirituale. Alla sacralità del luogo terrestre del verso 32 (“temple”) viene accostato qui quella del luogo celeste (“Heaven’s vault”), dove giungerà la lode che i marinari elevano a Dio in forma di preghiera (“praise”=“prayer”/“worship”). *Praise*: Deriva dal *middle English* “preise” e, come il francese antico “preisier”, dal tardo latino “pretiare”. **24. (Perhaps) rebounding, may Echo beyond the Mexique Bay**: Questa immagine serve a dare l’idea di come la preghiera rivolta a Dio nel tempio dovrebbe espandersi nello spazio fino a raggiungere i luoghi fisici più lontani, il golfo del Messico, il Messico, e poi l’oceano Pacifico fino all’infinito. *Perhaps*: Questo avverbio, collocato fra parentesi tonde, può assumere da un certo punto di vista anche un valore sottilmente ironico. R. Wilcher nella sua edizione del 1985 (*Op. cit.*, p. 144) considera questa parentesi l’espressione di un dubbio legittimo, ma non offensivo, dei marinai sul fatto che la loro canzone possa giungere oltre il golfo del Messico; e quindi un segno di scetticismo nel dare per scontata che l’intenzionalità divina coincida con la loro volontà: ciò che sarebbe messo in dubbio non è quindi Dio, ma l’efficacia della canzone dei rematori. Takashi Yoshinaka, nell’articolo intitolato “‘Perhaps’ in Marvell’s ‘Bermudas’” (*Seventeenth Century*, 1998, pp. 22-35), sostiene che la parentetica implica, dal un lato, una comprensione della fede dei rematori da parte di Marvell, ma dall’altro anche la consapevolezza che le Bermuda e il Nuovo mondo non erano dopo

*Così quegli uomini sul vascello inglese
Cantavano una sacra e allegra melodia,
E per tutto il loro viaggio, per seguire il ritmo,
Scandivano il tempo con la cadenza dei remi.*

tutto un Paradiso, ma un mondo soggetto a tutte le contingenze sublunari. Di tutt'altro avviso, J. B. Winterton suggerisce invece in un articolo pubblicato su *Notes and Queries* nel 1968 ("Some Notes on Marvell's 'Bermudas'", p. 102), che Marvell ha voluto introdurre una nota dubitativa sul sistema cosmologico e sulla provvidenza, per come erano stati almeno concepiti secondo la visione tolemaica, facendo trapelare quindi in questo modo quelle perplessità di cui la "Nuova filosofia" si fece portavoce nella prima metà del Seicento. *Rebounding*: Sulla scia dei verbi precedenti ("sound his name", v. 32; "exalt", v. 33; "arrive at ... Heaven's vault", v. 33) quest'ultimo svolge una funzione tautologica. **25. *An holy and chearful note***: L'aggettivo "holy" completa la rete linguistica dei termini che danno luogo all'isotopia della "sacralità", ovvero "praise" (vv. 5 e 33), "prelate" (v. 12), "gospel's pearl" (v. 30), "temple" (v. 32) e "heaven's vault" (v. 34). *Chearful*: "Cheerful". **26. *To guide their chime, with falling oars they kept the time***: I marinai scandiscono il ritmo della loro canzone, seguendo quello dei remi: la ciurma descritta dal poeta al 3° verso è infatti su una "small boat that rowed along". Questo sincronismo di ritmo crea l'effetto di un *battere e levare*, che scandisce non solo la musica e il canto, ma anche lo scorrere del viaggio e del tempo. *Chime*: E' da intendersi come strumento musicale ("bell") e come ritmo o musica ("a set of tuned bells"). Deriva dal *middle English* "chimbe" e fonda le sue radici (come il francese antico "cimble") nel latino "cymbalum".

*The Garden*¹

I

*How vainly men themselves amaze*²
*To win the palm, the oak, or bays,*³
And their uncessant labours see
*Crowned from some single herb or tree,*⁴
*Whose short and narrow verged shade*⁵
*Does prudently their toils upbraid,*⁵
*While all flow'rs and all trees do close*⁶
*To weave the garlands of repose.*⁷

Forma metrica e schema delle rime: Questa poesia è formata da nove ottave. Ciascuna strofa si compone di quattro coppie di versi a rima baciata (*aabbccdd*). Eccezione fatta per una decina di versi che sono dei trimetri (vv. 8, 10, 12, 15, 16, 29, 42, 48, 62, 63, 64), tutti gli altri sono dei tetrametri.

Note al testo: 1. The Garden: Questa poesia ha come tema la solitudine dell'uomo. Contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, essa assume per il poeta una valenza del tutto positiva, essendo considerata una condizione di assoluto privilegio, paragonabile solo a quella dell'esistenza di Adamo nel Paradiso terrestre, prima della nascita di Eva e del peccato originale.

Iniziata durante il soggiorno di Marvell a Nun Appleton, quando lavorava presso la famiglia del Generale Fairfax in qualità di *tutor* della figlia Mary (verosimilmente fra il 1650 e il mese di luglio del 1652), *The Garden* fu terminata intorno al 1668, come ipotizza Nigel Smith nella sua edizione critica (2003, p. 152) sulla base di una comparazione di ordine stilistico-testuale fatta con altre poesie inglesi coeve, come per esempio quelle di Abraham Cowley - *Of Solitude, The Garden, The Muse* e *Claudian's Old Man of Verona* - pubblicate nella raccolta *Works* nel 1668; e quelle della poetessa Katherine Philips - *Upon Mr Abraham Cowley's Retirement, A Country-life, Upon the graving of her Name upon a Tree in Barnelmes Walks* e *La Solitude de Saint Amant* - pubblicate nel 1677 nell'antologia *Poems*. Per un approfondimento sulle varie ipotesi che sono state avanzate dagli studiosi sul periodo di composizione di *The Garden* rinviamo alla lettura dell'articolo di Allan Pritchard, "Marvell's 'The Garden': A Restoration Poem?" (*Studies in English Literature*, 1983, pp. 371-388).

Come era accaduto in precedenza con le due poesie *On a Drop of Dew* e *Ros*, Marvell compose insieme a *The Garden* un "companion piece" latino, intitolato *Hortus* (pp. 212-217). Il testo che ci è giunto è purtroppo molto lacunoso, tanto da rendere difficile il compito di valutare e stabilire con precisione quale dei due componimenti abbia preceduto l'altro in ordine di tempo. Lo stile della poesia inglese (più terso e semplice di quella latina) e anche il grado di perfezionamento raggiunto (meno elevato e complesso) portano tuttavia a pensare che *The Garden* sia stata composta un po' prima di *Hortus*, ma al momento questa rimane solo un'ipotesi plausibile, non confortata da elementi di prova sicuri. **2. Amaze:** "To perplex", "to drive oneself to stupidity, puzzlement"; oppure, in senso più estremo, "to craze". Quest'ultimo significato è supportato da E. S. Donno (1972, p. 256) sulla base dell'affinità semantica che vi è fra "amaze" e l'equivalente termine latino usato in *Hortus*, cioè "furor" (v. 2), adoperato dagli antichi romani per indicare lo stato di "raptus", di "follia" che caratterizzava l'atto creativo dei poeti. Il significato che Marvell intende quindi esprimere con il verbo "amaze" è in definitiva quello di "delirare", "vaneggiare", "perdere il lume della ragione". **3. To win the palm, the oak, or bays:** Con le foglie di queste tre piante

Il giardino

I

*In quale vano modo delirano gli uomini
Per conquistarsi la palma, la quercia o l'alloro,
E vedere incoronati i loro incessanti sforzi
Con una semplice erba o un ramoscello,
La cui merlatura d'ombra, stretta e corta,
Richiama cautamente all'attenzione le loro dispute,
Mentre tutti i fiori e tutti gli alberi si uniscono
A intrecciare le ghirlande del riposo!*

si preparavano le corone da offrire in dono a chi si era distinto per meriti particolari: la corona di palma veniva conferita al valore militare degli uomini, quella di quercia al valore civico e quella d'alloro al valore artistico. In questo contesto tutti e tre i riconoscimenti sono visti, però, dal poeta come una forma di *vanitas vantatis*, che il tempo renderà presto fatua e inconsistente. **4. *And their uncessant labours see crowned from some single herb or tree***: *Uncessant*: L'uso di questa forma aggettivale, meno comune rispetto a quella più moderna "incessant", è invalso in tutto l'arco di tempo che va dal 1550 circa al 1690 ed è confermato non solo da testi letterari, ma anche politici e giuridici. *Labours*: "Jobs or tasks, especially of a difficult nature". *Some single herb*: Sull'uso di questo termine rimandiamo alla nota 2 di *Hortus*, dove è stato discusso in modo approfondito. **5. *Whose short and narrow verged shade does prudently their toils upbraid***: Le erbe minute o i ramoscelli d'albero, di cui son fatte le corone, gettano intorno al capo un'ombra perfettamente commisurata alle proporzioni della corona stessa. *Verged*: "Provided with a border", "edged". *Shade*: In un contesto molto simile Virgilio aveva usato lo stesso termine nel poemetto *Ciris* (vv. 2-3): "Cecropius sauvis exspirans hortulus auras / florentis viridi sophiae complectitur umbra". *Prudently*: "With discernment, discretion". In questo contesto l'avverbio assume tuttavia una valenza sottilmente ironica, potendo significare (secondo il linguaggio politico del tempo) anche "with politic wisdom, awareness". *Toils*: Questo termine può indicare tre distinte cose: 1) dei "laborious tasks", ricollegandosi al sostantivo "labours" del verso 3; 2) dei "physical or verbal struggles"; oppure 3) dei "traps or snares" (cioè dei "lacci" o delle "trappole" con cui adescare qualcuno o qualcosa). Il lessico usato da Marvell in questo verso sviluppa quindi dei significati multipli e ambigualmente associativi, come vedremo presto in altre parti del componimento. *Upbraid*: Esprime due diversi concetti, entrambi adatti al contesto di questa strofa, ovvero 1) "to reprove", "to censure"; o 2) "to plait into a wreath", "to braid up the toils which issue in the plaited wreath of leaves". **6. *While all flow'rs and all trees do close***: Il poeta contrappone le *suntuose ghirlande del riposo* (a cui danno forma "tutti i fiori e tutti gli alberi", quando si uniscono e si intrecciano fra loro) alla sparuta *corona di foglie* ("single herb or tree", v. 4), che cinge invece il capo degli uomini, quando ottengono dei riconoscimenti pubblici. *Close*: E' usato da Marvell con la stessa sfumatura di significato (cioè "to unite", "to combine") anche nella poesia *The Definition of Love* (vv. 13-14): "For Fate with jealous eyes does see / Two perfect loves, nor lets them close". La prosopopea creata dal poeta con questo verbo enfatizza la volontà di umanizzare i due soggetti (inanimati) "flow'rs" e "trees", ad esso associati. **7. *The garlands of repose***: La ghirlanda del riposo che viene data a un'atleta come premio di consolazione dopo una competizione sportiva; oppure, in senso più ampio, la ghirlanda dell'eterno riposo, e quindi della morte.

II

*Fair Quiet, have I found thee here,
And Innocence, thy sister dear! 10
Mistaken long, I sought you then
In busy companies of men.⁸
Your sacred plants, if here below,
Only among the plants will grow.⁹
Society is all but rude, 15
To this delicious solitude.¹⁰*

III

*No white nor red was ever seen
So am'rous as this lovely green.¹¹
Fond lovers, cruel as their flame,
Cut in these trees their mistress' name.¹² 20*

8. *Mistaken long, I sought you then in busy companies of men:* Tutta la frase sembra essere una rielaborazione parziale del pensiero contenuto in alcuni versi della poesia di George Herbert *Redemption*: “I straight return'd, and knowing his great birth, / Sought him accordingly in great resorts; / In cities, theatres, gardens, parks, and courts” (vv. 9-11). *Mistaken*: “Confused”, “misguided”. **9. *Your sacred plants, if here below, only among the plants will grow:*** Il poeta immagina che le due figure astratte di Quietè e Innocenza abbiano, come loro emblemi floreali, le piante sacre. Le prime testimonianze scritte che ci sono giunte sulla storia delle piante sacre provengono dai testi sacri indù e, più precisamente, dal *Rig-Veda*, il primo dei quattro libri composto fra il 1500 e il 2000 a. C. Secondo la tradizione antica le piante sacre erano dotate di un magnetismo irradiante e la forza che possedevano si espandeva su tutte le creature circostanti. Chi voleva usarle per scopi curativi, o per riequilibrare il livello energetico delle persone ammalate, doveva conoscere molto bene il valore esoterico che avevano nella gerarchia delle altre piante, in base all'importanza e al valore, e anche i pianeti da cui erano governate. Per un maggiore approfondimento su questo tema rimandiamo alla nota 40. *Here below*: Il concetto rimane piuttosto ermetico. Una chiave di lettura valida per l'interpretazione del passo si forse trova nell'opera di Hermes Trismegistus, *Tabula Smaragdina*, tradotta per la prima volta in inglese nel 1640 da John Everard, la cui versione fu probabilmente letta da Marvell anni dopo: “It is true without any lying, certain & most true, that which is inferior, or below, is as that which is superior above”. **10. *Society is all but rude, to this delicious solitude:*** *Society*: “Company”, “companionship”. Interessante ci sembra il doppio ossimoro che Marvell crea fra “society” e “solitude”, fra “rude” e “delicious”. *To*: “Compared to”. *Solitude*: Capovolgendo il luogo comune sul piacere e sull'importanza della *socievolezza* e della *condivisione* della compagnia altrui, il poeta si riaggancia qui al filone letterario che aveva apprezzato invece ed elogiato la solitudine, come condizione ideale di vita per l'uomo. Un *topos*, questo, ampiamente sfruttato fin dai tempi antichi. Ricordiamo qui solo alcuni degli assiomi letterari più noti: “La solitudine è la migliore compagnia” (Cicerone); “Mi sento meno solo, quando sono solo” (Lipsius); “For solitude sometimes is best society, / And short retirement urges sweet return” (John Milton). **11. *No white nor red was ever seen so am'rous as this lovely green:*** Nella simbologia tradizionale il bianco e il rosso venivano associati generalmente alle donne e all'amore passionale, mentre in *Eyes and Tears*, come ricorderemo, sono i colori dei giardini in cui l'*io lirico* dice di essere stato: “I have through every garden been, / Amongst the red, the white, the green, / And yet, from all the flowers I saw, / No

II

*Leggiadra Quiete, è qui che ti ho trovata
Insieme all'Innocenza, sorella a te cara!
Mi sono a lungo sbagliato, quando ti cercavo
Nelle animate compagnie della gente.
Se mai accadrà quaggiù, le piante a te sacre
Cresceranno solo fra comuni piante.
Rispetto a questa deliziosa solitudine
La compagnia degli altri sembra solo triviale.*

III

*Il bianco e il rosso non furono mai considerati
Così adorabili, come questo verde delizioso.
Amanti entusiasti, crudeli come la loro fiamma,
Hanno inciso su questi alberi il nome della loro amata.*

honey but these tears, could draw” (vv. 17-20): il bianco indica il colore del giglio, il rosso quello della rosa e il verde quello delle piante. *Am'rous*: Pierre Legouis (1927) sostiene che questo aggettivo aveva per Marvell - e in generale per l'epoca in cui egli visse - una connotazione marcatamente “femminile” a differenza dell'aggettivo “lovely”, che presentava una sfumatura più “maschile”: non a caso i colori associati ad “amorous” erano quasi sempre “white” e “red” (simbolicamente più vicini all'universo delle donne), mentre l'aggettivo “lovely” veniva abbinato a “green”, che evocava l'ardore fisico maschile e, in particolare, la linfa vigorosa dei ragazzi ancora *in erba* (cfr. nota 18). A dimostrazione del suo pensiero Legouis cita quindi il passo di una poesia di Mathias Casimire Sarbiewski, *The Odes of Casimire* (in *Out of Salomon's Sacred Marriage Songs*, 1646), dove, all'interno di una metafora botanico-floreale creata dal poeta, il colore *verde* viene associato al verbo “spread”, che nel contesto assume una chiara connotazione maschile: “While in the sacred Green, a bow're we see / Doth spread it selfe for thee / The Earth new Turff's it selfe for thee to tread, / The straying stars fresh fields make glad” (vv. 85-88). **12. Fond lovers, cruel as their flame, cut in these trees their mistress' name**: Il tema degli innamorati che scolpiscono il nome della persona amata sulla corteccia degli alberi (per renderla immortale o popolare) fu introdotto per la prima volta da Virgilio nell'*Ecloga X* (vv. 53-55): “Certum est in siluis inter spelaea ferarum / Malle pati tenerisque meos incidere amores / Arboribus: crescent illae, crescentis, amores”. Anche Ovidio ne parla nell'*Epistola V* (vv. 21-30) delle *Heroides*: “Incisae servant a te mea nomina fagi / Et legor Oenone falce notata tua; / Et quantum trunci, tantum mea nomina crescut; / Crescite et in titulos surgite recta meos! / [Pupulus est, memini, fluviali consita rivo, / Est in qua nostri littera scripta memor.] / Popule, vive, precor, quae consita margine ripae / Hoc in rugoso cortice carmen habes: / Cum Paris Oenone poterit spirare relicta / Ad fontem Xanthi versa recurret aqua”. E in tempi più vicini a Marvell anche Abraham Cowley sfrutta questo *topos* in una poesia intitolata *The Tree* del 1647: “I cut my Love into his gentle Bark, / And in three days, behold 'tis dead” (vv. 3-4). *Fond*: Nel senso di “over-affectionate”, “doting”, “infatuated”, ma anche di “foolish”. *Mistress*: Nella tradizione sonettistica inglese il termine *mistress* ricopre un significato etimologico molto preciso, quello cioè di “donna amata e desiderata dal poeta, che non corrisponde quasi mai ai suoi sentimenti d'amore, fino a volte a rifiutarlo”; oppure alternativamente “signora-padrone”, “amante”, “maestra o donna esperta nell'arte della seduzione amorosa”. Questo termine può assumere tuttavia diverse connotazioni di natura sociale o culturale a seconda dei contesti specifici in cui viene usato. Fra le numerose definizioni etimologiche che il *Webster's New International Dictionary of English Language* fornisce vi sono: 1: a)

*Little, alas, they know, or heed,
 How far these beauties hers exceed!
 Fair trees! ¹³ Wheres 'e'er your barks I wound,
 No name shall but your own be found. ¹⁴*

IV

*When we have run our passions' heat, ¹⁵ 25
 Love hither makes his best retreat! ¹⁶
 The gods, that mortal beauty chase,
 Still in a tree did end their race, ¹⁷
 Apollo hunted Daphne so,
 Only that she might laurel grow, 30
 And Pan did after Syrinx speed,
 Not as a nymph, but for a reed. ¹⁸*

“a woman having power, authority, or ownership”; b) “a woman, or something personified as a woman, that exercises authority, has power or command, is chief, etc.”; c) “the female head of a family, a school, etc”; 2: a) “a governess”; b) “a woman, a goddess, or personification dominating, directing, or protecting one, or as originator or patroness of something, as an art; hence a patroness”; 3: a) “a woman with whom a man habitually cohabits unlawfully as his paramour”; b) “a woman who has command over one’s heart; a beloved object; a sweetheart; ladylove”; 4: “a woman well skilled in anything, or having the mastery of something; as, a mistress of music”. Nell’edizione del 1681 e nel *MS. Bod 1* la parola “mistress” non presenta il genitivo sassone. **13. Fair trees!:** Gli alberi del giardino terrestre sono considerati “belli”, “splendidi” come la Quietè e l’Innocenza, invocate ai versi 9-10. **14. Wheres’e’er your barks I wound, no name shall but your own be found:** Ciò che l’*io lirico* intende dire in questi versi è che, se un giorno dovesse scrivere un *nome* sulla corteccia degli alberi, questo sarà il nome degli alberi, e non quello della donna amata. Gli alberi diventano così l’*oggetto* d’amore del poeta e, nel contempo, anche il *soggetto* che attiva nella mente dell’*io lirico* la conoscenza naturale e la *prisca theologia*. Per la trattazione di questo tema è presumibile che Marvell sia stato influenzato dall’opera di Jacob Boehme, *Signatura Rerum*, tradotta da John Ellistone nel 1651. La dottrina dei segni era stata trattata e ampiamente discussa nelle scritture occulte e in quelle di Paracelso. L’idea su cui si basava era la convinzione che all’inizio, quando fu creato il mondo, Dio aveva attribuito ad ogni cosa un nome proprio (un segno distintivo che ne rivelava cioè l’essenza), e che successivamente Dio avesse conferito alla mente di Adamo la facoltà di leggere questi segni, in modo che lui potesse riconoscere ogni cosa esistente e comprenderne il significato originario. Tale conoscenza rappresentava quindi un dono che Dio aveva riservato all’uomo, ovvero la base cognitiva a cui attingeranno tutti i discendenti di Adamo. I rappresentanti della tradizione ermetica e gli occultisti del Rinascimento si proposero di riscoprirla e valorizzarla, rilanciandone principi e contenuti. **15. When we have run our passions’ heat:** *Run:* Dà luogo a una doppia interpretazione: la prima, letterale, rimanda all’idea della corsa che ciascun individuo compie quando insegue l’amore con ardore (“heat”), mentre la seconda (di natura metaforica) riguarda l’idea dello scorrere della vita e lo spegnersi delle passioni umane, quando inizia il suo declino. *Passions’:* Nell’edizione del 1681 il termine non presenta la forma del genitivo sassone. **16. Love hither makes his best retreat!:** Sembra che la vera saggezza dell’uomo giunga solo quando, esaurita la fase irrazionale della passione, riesce a trovare nella raggiunta *pace dei sensi* una visione più profonda della vita. *Retreat:* “Withdrawal”. La ritirata da una battaglia o dalla vita pubblica. Tenuto conto di ciò che l’*io lirico* afferma ai versi 11-12, si potrebbe pensare che il suo desiderio di vivere in solitudine cor-

*Poco sanno, ahimè, o poco badano a quanto
Questi superino in bellezza quella di lei!
Alberi leggiadri, ovunque io ferisca la vostra corteccia,
Nessun nome sarà rinvenuto che non sia il vostro!*

IV

*Quando l'ardore della passione si esaurisce,
L'amore compie la sua migliore ritirata!
Taluni dei in cerca di mortal bellezza terminarono
Dentro un albero il loro inseguimento:
Fu così che Apollo inseguì Dafne
E lei si trasformò in alloro,
E Pan rincorse Siringa, inseguendo
Non una ninfa, ma una canna.*

risponda a una scelta di vita quasi ascetica. **17. *The gods, that mortal beauty chase, still in a tree did end their race***: Marvell allude ai due episodi che vengono narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi* (v. nota 18): ovvero l'inseguimento di Dafne fatto da Apollo, e quello di Siringa fatto da Pan, con le successive trasformazioni (in alberi) delle due donne. *Race*: "Competition", "line". E' usato con questo doppio significato anche in *Upon Appleton House*: "and the great race would intercept" (v. 248). **18. *Apollo hunted Daphne so, only that she might laurel grow, and Pan did after Syrinx speed, not as a nymph, but for a reed***: Nei versi 31-32 Marvell in realtà demitizza il mitologico, invertendo i fatti della storia. Paul Hammond sostiene (*Op. cit.*, 1998, p. 196) che questi versi contengono delle considerazioni di natura sessuale che a prima vista potrebbero passare inosservate, ma che in realtà non vanno affatto trascurate: "The gods did not pursue Daphne or Syrinx because they wanted them as women, but because they wanted them as plants. But what these women actually turn into are symbols of masculinity: the laurel of Apollo and the phallic reed of Pan. This is not to deny that the overt purpose of the lines is the witty praise of trees and plants, but we ought to register that Marvell's choice of examples and phrasing has metamorphosed the gods' objects of desire from feminine into masculine". *Daphne*: Figlia della Terra e del dio fluviale Ladone, era dotata di una bellezza straordinaria tanto che Apollo se ne innamorò perdutamente. Secondo la mitologia greca (e la storia narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, *Liber I*, vv. 452-453) Dafne era stata il primo grande amore del dio greco: "Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non / Fors ingara dedit, sed saeva Cupidinis ira". Non essendo interessata a lui, Dafne cercò di sfuggirgli in tutti i modi possibili, ma un giorno, quando Apollo, appostata, stava per raggiungerla, dovette implorare la madre Terra, affinché la salvasse da lui. Fu così che venne trasformata in un albero di alloro (in greco Dafne vuol dire proprio *lauro*): da quel momento divenne l'albero prediletto di Apollo, e per tutti i secoli a venire il dio greco fu rappresentato simbolicamente da questa pianta. Ovidio nelle *Metamorfosi* (*Liber I*, vv. 553-559) narra così la trasformazione: "Hanc quoque Phoebus amat, positaeque in stipite dextra / Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus, / Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis / Oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum. / Cui deus: 'At quoniam coniunx mea non potes esse, / Arbor eris certe' dixit 'mea. Semper habebunt / Te coma, te citherae, te nostrae, laure, pharetrae'".

Il mito di Apollo e l'alloro come albero simbolico furono evocati spesso nella lirica amorosa medioevale e rinascimentale per ragioni identiche: entrambi rappresentavano nell'immaginario collettivo la proiezione del desiderio (intrinseco ai poeti) di preservare la propria energia erotica giovanile in una forma letteraria permanente e immortale. Nel Medioevo, in particolare, Apollo giunse a rappresentare il cuore del conflitto della tradizione lirica erotica, la figura di un desiderio da

V

What wondrous life in this ¹⁹ *I lead!*
Ripe apples drop about my head; ²⁰
The luscious ²¹ *clusters of the vine* 35
Upon my mouth do crush ²² *their wine;*
The nectarene, and curious peach,
Into my hands themselves do reach; ²³
Stumbling on melons, as I pass,
Insnared with flowers, I fall on grass. ²⁴ 40

VI

Meanwhile the mind, from pleasures less,
Withdraws into its happiness: ²⁵
The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find; ²⁶

sublimare in arte, mentre l'alloro, simbolo di una tradizione poetica secolare, trovò nel soggettivismo lirico rinascimentale la sua espressione più alta, svolgendo la duplice funzione di celebrare, da un lato, il desiderio individuale di immortalità e, dall'altro, l'energia narcisistica e vivace della gioventù maschile. Per un approfondimento su questo tema rimandiamo al saggio critico di Marcello Corrente *Semiotica dell'Eros Maschile: Rivelazione e Sublimazione del Desiderio Fisico nel Soggettivismo Lirico di Philip Sidney, John Donne e William Shakespeare* (2010), e in particolare al capitolo 8, intitolato "Mythos e Fabula: le Metamorfosi dell'Eros e le sue Perpetrazioni in Forma Simbolica e Metaforica", pp. 66-76. *Pan*: Di questo personaggio si è ampiamente parlato nella nota 19 della poesia *Damon and Clorinda* (p. 141). *Syrinx*: La storia di Siringa, la ninfa dell'Arcadia amata da Pan, viene narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (Liber I, vv. 698-712). Il poeta latino dice che la ninfa, per sfuggire al suo inseguitore, si gettò dopo una lunga e affannata corsa nelle acque del fiume Ladone e, grazie alle sue preghiere, fu trasformata in una canna, di cui Pan si servì per fabbricare un flauto, che darà poi in dono ai suoi pastori: "Hoc mihi conloquium tecum" dixisse 'manbit!' / Atque ita disparibus calamis compagine cerae / Inter se iunctis nomen tenuisse puellae" (*Ibidem*, Liber I, vv. 710-712). In epoca rinascimentale la storia di Siringa e Pan, come pure quella di Apollo e Dafne, fu spesso rappresentata in pittura e citata in molti testi letterari. Dalla biografia di Marvell ci risulta una sua visita a Roma fra il 1646-1647, presso Villa Aldobrandini, dove sembra abbia visto numerose tele di Domenichino Zampieri con scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, una delle quali, si dice, raffigurasse proprio l'inseguimento di Apollo e Dafne. **19. In this**: E. Thompson (*The Works of Andrew Marvell*, 1776) e Nigel Smith (2003, p. 157) adottano nelle loro edizioni critiche la forma alternativa "is this", sostituendo così il riferimento al *giardino* con un verbo che si lega al soggetto: in questo modo essi spostano quindi il senso della frase *dal giardino alla vita meravigliosa che l'io lirico conduce lì*. **20. Ripe apples drop about my head**: L'elencazione dei fiori e dei frutti, che viene fatta qui, richiama quella riportata in *Bermudas* (vv. 21-25): "He makes the figs our mouths to meet, / And throws the melons at our feet, / But apples plants of such a price, / No tree could ever bear them twice. / With cedars, chosen by his hand". In questo catalogo di delizie, presentato dal poeta secondo uno stilema letterario assai diffuso e apprezzato nel Seicento, ciò che colpisce è il fatto che in questo giardino ad offrire la maggiore fonte di piacere e di attrazione per l'uomo siano oggetti inanimati, e non creature viventi! **21. Luscious**: "Sweet and pleasant to taste or smell", "having strong sensual or sexual appeal", "seductive", "richly appealing to the senses or the mind". Nel Seicento voleva anche dire "excessively sweet", "cloying". L'aggettivo deriva dal *middle English*

V

*Che vita meravigliosa conduco in questo giardino!
 Mele mature cadono accanto alla mia testa;
 Grappoli d'uva dolcissima
 Rilasciano mosto nella mia bocca;
 La nettarina e la pesca deliziosa
 Raggiungono da sole le mie mani,
 E mentre passo, inciampando sui meloni,
 Cado sull'erba, intrappolato dai fiori.*

VI

*Intanto lo spirito, lontano dai bassi piaceri,
 Si ritrae nella sua felicità - lo spirito,
 Quell'oceano in cui ogni specie vivente
 Riconosce subito la propria somiglianza -*

“lucius” (una forma abbreviata dell’aggettivo “delicious”). E’ usato da Marvell anche in *The Mower against Gardens* (“luscious earth”, v. 7). **22. Crush:** “To squash”, “to squeeze out”. **23. The nectarene, and curious peach, into my hands themselves do reach:** *Nectarene:* Variante di “nectarine”, la pesca noce, nota per la sua pasta gialla. *Curious:* Nel senso di “choice”, “delicate”, “beautifully wrought”. In *To Penshurst* (vv. 43-44) anche Ben Jonson aveva descritto, con simili considerazioni di delizia e di sensualità, la pesca e l’albicocca: “The blushing apricot and woolly peach / Hang on thy walls, that every child may reach”. **24. Insnared with flowers, I fall on grass:** *Insnared:* Variante di “ensnared”. Negli ultimi due versi della quinta strofa Marvell impiega numerosi *puns* linguistici associati alla caduta dell’uomo dopo la breve permanenza nel giardino dell’Eden. Alcune immagini si richiamano a un passo del libro di *Giobbe* (18:8-10): “Poiché i suoi piedi lo traggono nel tranello, e va camminando sulle reti. / Il laccio l’afferra pel tallone, e la trappola lo ghermisce. / Sta nascosta in terra per lui un’insidia, e sul sentiero lo aspetta un agguato”. **25. Meanwhile the mind, from pleasures less, withdraws into its happiness:** Quando lo spirito dell’uomo è lontano dai bassi piaceri del corpo, e non è quindi condizionato da essi, riesce a trovare la condizione ideale di felicità. *From pleasures less:* “From inferior, lesser pleasures (of the senses)”. Per la sua ambiguità semantica la frase si presta a diverse interpretazioni. W. Empson (*Seven Types of Ambiguity*, 1930, pp. 118-119) analizza, per esempio, l’ambiguità generata da questa frase in due diversi modi: “from the lessening of pleasure” e “made less by pleasure”. In risposta P. Legouis scriverà un articolo (“Réponse à E. H. Emerson [à propos de Marvell]”, *Études Anglaises*, 1955, pp. 111-112), nel quale sostiene che l’unico significato deducibile in verità è “from the lesser pleasures of the body”. Nel saggio intitolato *Foreshortened Time: Andrew Marvell and Seventeenth Century Revolutions* (1978, p. 65) R. I. V. Hodge fa delle ulteriori considerazioni e dice che la frase di Marvell non implica necessariamente una scissione fra *corpo* e *spirito*, che la consapevolezza dello *spirito* è anche del *corpo*, e che lo *spirito* sceglie quindi di “ritirarsi” spontaneamente nella condizione di felicità che ritiene per sé ideale. *Pleasures:* Nel *Folio* del 1681 e nelle edizioni critiche di E. Thompson (1776), H. M. Margoliouth (1927), F. Kermode (1967) e K. Walker (1990) il termine è usato al singolare. **26. The mind, that ocean where each kind does its own resemblance find:** L’immagine vasta e sconfinata dell’oceano fa da correlativo oggettivo dello spirito. La metafora elaborata da Marvell, senz’altro bella sul piano estetico e poetico, si ispira alla concezione platonica della *preesistenza delle idee* e alla nozione (molto diffusa nel Seicento) della somiglianza fra le creature terrestri e quelle marine. Tale concetto trova nella *Historia Naturalis (Liber IX.2)* di Plinio il vecchio la sua fonte principale di ispirazione: “Sunt autem conplura in his maiora etiam terrestribus

Yet it creates, transcending these, 45
Far other worlds, and other seas, ²⁷
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade. ²⁸

VII

Here at the fountain's sliding foot, ²⁹
Or at some fruit-tree's mossy root, 50
Casting the body's vest ³⁰ aside,
My soul into the boughs does glide:

Causa evidens umoris luxuria. Alia sors alitum quibus vita pendentibus. In mari autem, tam late supino mollique ac fertili nutrimento, accipiente causas genitales e sublimi semperque pariente natura pleraque etiam monstrifica reperiuntur, perplexis et in semet aliter atque aliter nunc flatu nunc fluctu convolutis seminibus atque principiis, vera ut fiat vulgi opinio, quicquid nascatur in parte naturae ulla, et in mari esse praeterque multa quae nusquam alibi". Tale principio fu divulgato successivamente da Sir Thomas Browne nei *Pseudodoxia Epidemica* (III.xxiv) pubblicati nel 1646: "THAT all Animals of the Land, are in their kind in the Sea, although received as a principle, is a tenent very questionable, and will admit of restraint. For some in the Sea are not to be matcht by any enquiry at Land, and hold those shapes which terrestrious forms approach not; as may be observed in the Moon fish, or Orthrageriscus, the several sorts of Raia's, Torpedo's, Oysters, and many more, and some there are in the Land which were never maintained to be in the Sea, as Panthers, Hyæna's, Camels, Sheep, Molls, and others, which carry no name in Ichthyology, nor are to be found in the exact descriptions of *Rondeletius*, *Gesner*, or *Aldrovandus*". *Straight*: Nel doppio senso di "immediately" o di "exactly". *Kind*: "Group of animals or plants". **27. Yet, it creates, transcending these, far other worlds, and other seas**: Lo spirito dell'uomo è in grado di immaginare il mondo originale da cui provengono gli *oggetti* che lo circondano, e l'uomo, nominandoli, non solo riproduce inconsciamente l'atto creativo originario, ma prende in prestito il nome che Dio all'inizio ha dato a ciascuna cosa (cfr. nota 14). L'uso del termine "creates" conferisce allo spirito dell'uomo uno *status* simile a quello divino. *Transcending*: Anche questo verbo, con la sua doppia accezione di 1) "passing beyond", "exceeding", e di 2) "being above, and independent", dà l'idea che l'uomo col suo *modus operandi* sia in parte simile a Dio. *These*: Ovvero gli oggetti che esistono e le immagini corrispondenti che riproducono nella fantasia dell'uomo. *Far other worlds*: Richiama alla memoria alcuni versi della poesia scritta da A. Cowley nel 1656 e intitolata *The Muse*: "[it] has a thousand worlds too of thine own ... a New World leaps forth when Thou say'st, Let it be" (vv. 33, 35). Su questa poesia lo stesso poeta aveva scritto nelle sue note testuali le seguenti considerazioni: "The meaning is, that Poetry treats not only of all things that are, or can be, but makes Creatures of her own ... and varies all these into innumerable Systemes, or Worlds of Invention". L'esistenza di mondi paralleli nell'universo era già stata ventilata da Lucrezio nel *De Rerum Natura* (*Liber II*, vv. 1064-1066): "quare etiam atque etiam talis fateare necesse est / esse alios alibi congressus materiali, / qualis hic est, avido complexu quem tenet aether". **28. Annihilating all that's made to a green thought in a green shade**: Col suo atto creativo lo spirito ("mind") annienta le immagini preesistenti dei suoi oggetti e produce un "green thought". *Annihilating*: H. M. Margoliouth e E. S. Donno sostengono che questo verbo sia usato da Marvell come sinonimo di "reducing", anche se tale significato non è attestato da nessun testo coevo e neppure dall'*OED*. Ai tempi di Marvell il verbo "to annihilate" veniva usato semmai con una valenza religiosa per indicare quel senso di mortificazione (e di annullamento del proprio *ego*) che provava un individuo, quando immaginava di raggiungere un'unione completa con Dio. Marvell sembra usare quindi questo verbo con una sfumatura, con un *overtone*, più vicini al linguaggio mistico-religioso, e conferisce alla creazione del "green thought" le stesse caratteristiche che sono normalmente associate al raggiungimento di una illumi-

*Eppure, trascendendo queste cose,
Sa inventarsi ben altri mondi e ben altri mari,
E tutto ciò che aveva concepito lo annienta
Per un pensiero verde sotto un'ombra verde.*

VII

*Quaggiù, sullo scivoloso piede di una fonte,
O alla radice muscosa di un albero da frutto,
Gettando via la sua veste corporea,
La mia anima s'insinua in mezzo ai rami,*

minazione, o di una perfezione trascendentale. In *The Mower's Song* i "green thoughts" sono riflessioni amoroze e nostalgiche sulla giovinezza ("And thus, ye meadows, which have been / Companions of my of my thoughts more green", vv. 25-26), così pure nel *play* intitolato *The Reign of King Edward III* (1595), di autore incerto: "Since green our thoughts, green be the conventicle, / Where we will ease us by disburdening them" (II.i.63-64). *To a*: "In place of", "in honor to", "for". *Green ... green*: Secondo E. S. Donno (1972, p. 257) il doppio uso aggettivale serve a chiamare in causa il significato denotativo e anche quello connotativo del colore, ovvero "fresh", "youthful", "vigorous", "tender", "innocent", "immature". In *a green shade*: Un'espressione molto poetica e decisamente originale. In un delizioso giardino, lo spirito del poeta (immerso nella vegetazione lussureggiante) non può non risentire dell'influenza positiva della Natura, e proprio all'ombra di quella vegetazione rigogliosa esso genera, nella sua attività contemplativa, un pensiero verde. L'uso dell'aggettivo *verde*, associato al sostantivo *ombra*, ricorre anche nell'*Ecloga IX* di Virgilio: "quis humum florentibus herbis / spargeret aut viridis fontis induceret umbra?" (vv. 19-20). R. I. V. Hodge (*Op. cit.*, p. 67) suggerisce che il termine "shade" potrebbe significare qui anche "image" sulla base del fatto che entrambe le parole hanno in comune la radice etimologica nel termine latino "umbra", che poteva significare sia *ombra* che *apparizione*. La "green shade" non è solo, in questo caso, l'ombra fisica prodotta dalle fronde del giardino, ma anche quella metaforica del pensiero che si riflette sulla poesia scritta. Lo stesso Hodge aggiunge infatti: "the conclusion of the mind's activity is the creation of an all-subsuming idea in an all-subsuming Image". *Green thought in a green shade*: Se già l'*imagery* della "green shade" è del tutto assente nella tradizione poetica del Seicento, come del resto anche in quella del Rinascimento e del Medioevo inglese, ancora più improbabile è immaginare di trovare (nei testi coevi o precedenti) un'espressione che richiami anche solo lontanamente quella del "green thought" marvelliano: un concetto, questo, tanto arduo ed enigmatico da diventare quasi indecifrabile, anche se, incastonato in questo celebre verso, l'effetto che produce è quello di accrescere la suggestione e il fascino della "parola" della poesia stessa. Pur essendo presente in altre poesie di Marvell con sfumature metaforiche diverse (cfr. nota 14 della poesia *Bermudas*, pp. 90-91), il concetto di *verde* qui equivale per il poeta a "puro", "incontaminato", "intatto". Colpisce molto scoprire come la scelta e la collocazione di un termine comune, e ampiamente diffuso come "green", possano produrre qui un significato così sorprendentemente nuovo. La novità introdotta da Marvell consiste in questo caso nella chiara e pronunciata connotazione *intellettuale* che dà all'aggettivo. In *The Garden* il verde prende sostanza dal pensiero in modo pregnante, ma più in generale nelle poesie di Marvell l'*intellettuale* prevale quasi sempre sul *mistico*, e il significato nuovo si impone su quello più comune e noto. Se "l'ombra" è in questo passo sinonimo di "isolamento e [di] meditazione", come afferma Paola Gullì Pugliatti in *La Lirica di Andrew Marvell* (1969, p. 45), "il verde invece è insieme *pensiero* e *immagine*, *luce* di *intelletto* e *sostanza di colore*. La possibilità della ricchezza di rappresentazione è data proprio dal senso primo e da quello traslato di 'green', e dalla qualità che l'aggettivo ha di adattarsi sia a 'shade' che a 'thought' ... Per il tramite dell'aggettivo, anche i due termini "thought" e "shade" trovano poi una zona di fusione, avvicinandosi, se non nel significato, certamente nel clima spirituale che le due immagini intendono creare". **29. Here at the fountain's sliding foot**: *Fountain's*: Nel *Folio* del

*There like a bird it sits, and sings,*³¹
*Then whets, and combs its silver wings;*³²
And, till prepared for longer flight, 55
*Waves*³³ *in its plumes the various*³⁴ *light.*

VIII

Such was that happy garden-state,
*While man there walked without a mate:*³⁵
*After*³⁶ *a place so pure, and sweet,*
*What other help could yet be meet?*³⁷ 60
*But 'twas beyond a mortal's share*³⁸
To wander solitary there:
Two paradises 'twere in one
*To live in paradise alone!*³⁹

1681 e nelle edizioni critiche di H. M. Margoliouth (1927) e di G. de F. Lord (1968) il termine non presenta il genitivo sassone, ma è al plurale. *Sliding foot*: Si tratta probabilmente della *pedana* di una fontana artificiale. L'*imagery* della fontana artificiale si contrappone qui a quello di un'ideale sorgiva naturale. L'espressione riporta inoltre alla mente un verso di virgiliana memoria "liquido pede labitur inda" (*Culex*, v. 17). Il participio aggettivale "sliding" viene usato da Marvell nel senso di "flowing" come in *Upon Appleton House*, "or to suspend my sliding foot" (v. 645). **30. The body's vest**: Secondo Marvell il corpo funge da veste temporanea dell'anima. *Vest*: "Vesture", "garment", "clothing". **31. My soul into the boughs does glide: there like a bird it sits, and sings**: Come ha messo bene in evidenza Renato Poggioli in "The Pastoral of the Self" (*Daedalus*, 1959, pp. 686-699), la trasformazione dell'anima in *uccello* è più metaforica che simbolica, sebbene il riferimento al "volo più lungo", che l'anima si accingerà a fare (v. 55) quando lascerà il giardino, indichi una consapevolezza profonda (da parte del poeta) dell'origine religiosa dell'immagine da lui usata. La fonte principale da cui Marvell deriva questo concetto è in realtà *An Hymne of Heavenly Beautie* (1596) di E. Spenser: "to mount aloft by order dew, / To contemplation of th'immortal sky, / Of the soare falcon so I learne to fly, / That flags awhile her fluttering wings beneath, / Till she her selfe for stronger flight call breath" (vv. 24-28). Vi sono inoltre delle analogie con la poesia di Rowland Watkyns, *Faith*, inclusa nella raccolta *Flamma sine Fumo* del 1662: "Yet like a bird my souls shall fly / Safe from the fowlers tyranny". Anche A. Cowley - nella poesia intitolata *Friendship in Absence* e dedicata alla capacità degli amici di trascendere le limitazioni del tempo e dello spazio, e di ritrovarsi idealmente vicini gli uni agli altri - impiega un'analogia che ha come soggetto un uccello chiuso in gabbia, grazie alla quale riesce a spiegare il desiderio che ha di rivedere un amico lontano, e il senso di consolazione che prova la sua anima nella scrittura, quando l'altro è assente: "Just as a *Bird* that flies about / And beats it self against the Cage, / Finding at last no passage out / It sits and sings, and so o'ercomes its rage" (vv. 51-53). In *The Poems of Andrew Marvell* (2003) Alastair Fowler individua altre fonti letterarie che illustrano lo sviluppo (nel corso dei secoli) di questa preziosa *imagery* poetica sull'anima alata - ovvero il *Fedro* (246 a-249d) e il *Simposio* di Platone e la *Philosophiae Consolationis* (IV.i) di Severino Boezio - e mette in luce anche il culto che si aveva nel Seicento dell'uccello del paradiso (a cui l'anima poteva essere paragonata per la sua bellezza), come conferma la poesia di G. Herbert intitolata *Prayer*: "Softnesse, and peace, and joy, and love, and blisse, / Exhalted Manna, gladnesse of the best, / Heaven in ordinarie, man well drest, / The milkie-way, the bird of Paradise, / Church-bels beyond the starres heard, the soul bloud, / The

*E lì si posa come un uccello e canta,
 Poi si liscia e si pettina le ali d'argento,
 E preparandosi per un più lungo volo,
 Intesse fra le sue piume una luce variegata.*

VIII

*Questo era lo stato di quel giardino un tempo felice,
 Quando l'uomo vi camminava senza una compagna!
 E di quale altro conforto poteva aver bisogno
 Oltre a un luogo così puro e soave?
 Ma il vagare lì in solitudine trascendeva
 Il destino riservato a un essere mortale.
 Vivere da solo in quel paradiso sarebbe stato
 Come avere due paradisi in uno!*

land of spieces; something understood" (vv. 9-14). **32. Then whets, and combs its silver wings:** *Whets:* E' usato qui come sinonimo di "preens", anche se in realtà è semanticamente più vicino al verbo "to sharpen". Come un cinghiale affila le sue zanne, anche l'anima si prende cura (simile a un uccello) delle sue ali per poter effettuare meglio il volo verso il paradiso che la aspetta. *Silver wings:* Richiama alla memoria un passo dei *Salmi* (68:13): "Quando vi siete riposati tra gli ovili, le ali della colomba si son coperte d'argento, e le sue penne hanno preso il giallo dell'oro". **33. Waves:** In alternativa anche "weaves". Essendo associato a un'immagine metaforica, il senso che il verbo produce qui è duplice: "diffondere la luce, agitando le ali" ("to wave"), oppure "intessere la luce, rendendo le ali ancor più luminose" ("to weave"). **34. Various:** "Varied in colour". **35. So was that happy garden-state, while man there walked without a mate:** Questi versi alludono alle condizioni in cui si trovava il Paradiso terrestre prima che l'uomo si macchiasse del peccato originale. Nel libro della *Genesi* (2:19-24) sono spiegate le ragioni per cui Dio scelse di trovare una compagna per l'uomo: "Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche, ma l'uomo non trovò un aiuto che gli fosse simile. Allora il Signore Dio fece scendere un torpore sull'uomo, che si addormentò; gli tolse una delle costole e rinchiuse la carne al suo posto. Il Signore Dio plasmò con la costola, che aveva tolta all'uomo, una donna e la condusse all'uomo. Allora l'uomo disse: 'Questa volta essa è carne dalla mia carne e osso dalle mie ossa. La si chiamerà donna perché dall'uomo è stata tolta'. Per questo l'uomo abbandonerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie e i due saranno una sola carne". **36. After:** "Other than", "excluding", "besides". **37. What other help could yet be meet:** "What other aid could yet be suitable?". Questo verso sembra ispirato al passo della *Genesi* (2:18): "Il Signore Dio disse: 'Non è bene che l'uomo sia solo: gli voglio fare un aiuto che gli sia simile". *Help ... meet:* Fa pensare al sostantivo "helpmeet", coniato nell'Ottocento come sinonimo di "partner". **38. Share:** "Lot". **39. Two paradises 'twere in one to live in paradise alone!:** L'apoteosi della solitudine, come condizione assoluta di privilegio per l'uomo, giunge proprio in questi versi, dove la condizione dello *stare* in Paradiso significa *avere* la possibilità di godersi *due Paradisi in uno*: quello vero - l'Eden, il giardino della Quietè e dell'Innocenza, per parafrasare i versi 9-10 - e quello immaginario dell'*io lirico*, che ricrea dentro di sé con l'uso dello spirito (IV strofa) la condizione ideale per la sua anima, paragonata con una metafora a un uccello dalle ali di argento (VII strofa). E questo doppio Paradiso sarà più bello da ricorda-

IX

How well the skilful gard'ner drew 65
Of flowers and herbs this dial new, ⁴⁰
Where from above the milder sun
Does through a fragrant zodiac ⁴¹ *run;*
And, as it works, the industrious bee
Computes its time as well as we. ⁴² 70
How could such sweet and wholesome hours
Be reckoned but with herbs and flowers! ⁴³

re in quanto sarà per sempre perso, quando Adamo insieme alla sua nuova compagna (v. nota 34) commetterà il peccato originale. Il pensiero dell'*io lirico* sembra quello di un Adamo che si trova ancora in paradiso, ma che già avverte gli sviluppi che lo attenderanno dopo la cacciata; e quello di un Adamo che, cacciato dal Paradiso, sogna ciò che non potrà più riavere, esprimendo quindi il desiderio di tornare indietro nel tempo e di riappropriarsi (idealmente) di una condizione di felicità perduta. Questo passo della poesia di Marvell richiama alla memoria alcuni versi di *On Solitude* di A. Cowley: "Oh Solitude, first state of Human-kind! / Which blest remain'd till man did find / Even his own helpers Company. / As soon as two (alas!) together joyn'd, / The Serpent made up Three" (vv. 31-35). **40. *How well the skilful gardener drew of flowers and herbs this dial new***: La figura del giardiniere è chiaramente simbolica. In quanto ideatore e costruttore del meraviglioso orologio floreale egli somiglia a un Dio o a un demiurgo. Questa ipotesi è supportata dal pensiero espresso da Nathanael Culverwel in *A Discourse of the Light of Nature* (1654): "God set up the world as a fair and goodly clock". Nell'articolo "Floral Horologes Prior to Marvell's 'Garden'" (*Notes and Queries*, 1969, pp. 381-382) Karl Josef Höltgen sostiene che il giardino descritto da Marvell, con l'orologio floreale che scandisce lo scorrere dei giorni e delle stagioni, deve essergli stato ispirato dai libri coevi sugli emblemi, o dai giardini che aveva visto a Frascati, nelle proprietà terriere di Villa Aldobrandini, in occasione del suo viaggio in Italia intorno al 1647 (v. nota 18). *Flowers and herbs*: La stessa espressione, se pure in forma rovesciata, sarà riproposta da Marvell al verso 72. Due locuzioni pressoché simili erano state usate anche ai versi 4 e 7 ("herb or tree", "all flowers and all trees"). **41. *A fragrant zodiac***: A ciascuna ora indicata sull'orologio floreale corrisponde un segno dello zodiaco: poiché l'orologio è composto da fiori profumati, anche i dodici segni dello zodiaco diventano "fragrant" in virtù della proprietà transitiva. In *Hortus* (v. 52) Marvell userà come espressione equivalente la locuzione "fragrantia signa", con cui crea un felicissimo *pun* linguistico (cfr. nota 28).

Secondo la tradizione vedica (v. nota 9) il profumo magico più in sintonia con gli alberi era quello dell'Eliotropio. La pianta preferita dal Sole era la Sanguinaria, che veniva usata per favorire le relazioni amorose e garantire l'unione duratura fra le persone. Per la Luna la pianta ideale era la Ninfea, il cui profumo agiva sull'immaginazione dell'uomo, stimolandone i sogni, le visioni e la fantasia. Per Mercurio la pianta ideale era il Cinquefoglie che stimolava lo sviluppo della conoscen-

IX

*Come ha tracciato bene quel Giardiniere esperto
Questa nuova meridiana di erbe e fiori,
Allorché, dall'alto, il più mite sole è scorso
Attraversando uno zodiaco fragrante!
E mentre lui procede, anche l'ape operosa
Computa il suo tempo come facciamo noi;
D'altronde queste ore soavi e salutari come potrebbero
Essere computate, se non contando erbe e fiori?*

za e, se usato come talismano, facilitava le scoperte geografiche e l'accumulo della ricchezza. La pianta favorita di Marte era l'Acanto che infondeva coraggio all'uomo, aiutandolo nella soluzione dei problemi più complessi. Per Giove era il Giusquiamo, che donava saggezza e illuminazione; e per Saturno, infine, la pianta eletta era il Salice, da cui l'uomo riceveva forza morale e sicurezza, specie per arginare e controllare l'azione avversa degli spiriti. **42. *And, as it works, the industrious bee computes its time as well as we***: Questi due versi di Marvell mostrano un'evidente affinità con un passo della poesia di A. Cowley, *The Praise of Pindar*, scritta nel 1656 ("And all interior beauteous things / Like the laborious Bee, / For little drops of Honey flee, / And there with humble Sweets contents her Industrie", vv. 46-49) e con un passo del *Carmen 2* di Orazio dove il poeta latino ama paragonarsi (per tradizione di *stile!*) all'ape matina che, con la sua fatica quotidiana, sugge il dolce timo nei boschi e lungo le umide rive di Tivoli ("Ego apis Matinae / More modoque / Grata carpentis thyma per laborem", *IV*, vv. 27-29). *It*: E' il sole. Ce lo confermano anche i versi equivalenti della poesia latina *Hortus* (vvv. 51-54). *Time*: Come mette in luce la citazione oraziana, Marvell crea un *pun* linguistico, sfruttando l'assonanza inglese fra "time" e "timo", l'erba aromatica che fiorisce in estate, rilasciando un intenso profumo. Per cogliere meglio il significato di questo passo riteniamo importante citare gli equivalenti versi latini di *Hortus* dove lo stesso concetto viene esposto in modo più chiaro e comprensibile: "Sedula quin et Apis, mellito intenta labori, / Horologo sua pensa thymo Signare videtur" (55-56). **43. *Wholesome hours be reckoned but with herbs and flowers!***: Al pari dell'ape che trascorre il tempo, succhiando nettare dai fiori e da erbe profumate e salutari, anche l'uomo potrebbe computare le ore della vita in modo dolce e salutare, passando di fiore in fiore, e di erba in erba. *Wholsome*: Questo aggettivo origina un efficace *pun* linguistico, perché (seguendo una logica associativa) veicola sul termine "hours" gli effetti benefici e salutari che hanno le erbe sull'uomo. *But*: "With except by means of". *With herbs and flowers*: Secondo Nigel Smith (2003, p. 159) il verso finale (con il suo riferimento simbolico ai fiori e alle erbe) potrebbe alludere contemporaneamente alla fase giovanile dell'uomo o a quella della sua maturità (concepita però come *decadenza*), e per supportare quest'ultimo significato cita, come esempio, un passo di *A Discourse of Constancy* (1654) di Justus Lipsius: "abstracting from those Arts, and Advantages of Novelty, I know them to be *but* Herbs, and Flowers; that is, *suddain*, and *Fading* Things".