

Introduzione

“With Life and Death I walked when Love appeared,
And made them on each side a shadow seem”

George Meredith, *Hymn to Colour* (1888)

Nel 1862, immediatamente dopo la morte della moglie Mary Ellen Nicolls, George Meredith interruppe la stesura del suo quinto romanzo, *Emilia in England*, per redigere e pubblicare in soli tre mesi una raccolta di cinquanta sonetti che intitolò *Modern Love*:¹ la matrice era essenzialmente autobiografica e aveva come tema il fallimento del matrimonio con Mary, nonché - argomento assai scottante per l'epoca - il *di lei* tradimento.

L'aggettivo *modern*,² che appare nel titolo della raccolta, fu usato per sottolineare l'aspetto di modernità che il testo presentava a livello tematico e formale, e intendeva chiarire inoltre la posizione del poeta rispetto alla tradizione sonettistica, da cui prendeva inizialmente spunto, ma da cui volontariamente si distaccava. Per Meredith l'adozione del sonetto implicava un confronto diretto con la produzione letteraria del passato (si intende quella classica e romantica in lingua inglese),³ ma anche la necessità di scrivere qual-

¹ I cinquanta sonetti contenuti in *Modern Love* furono pubblicati per la prima volta nel 1862 insieme ad altre poesie scritte da Meredith negli anni giovanili. Il titolo collettivo sotto cui furono raggruppati è *Modern Love, and Poems of the English Roadside, with Poems and Ballads*. A pubblicarli fu la casa editrice *Chapman and Hall* per la quale Meredith lavorò, come è noto, per numerosi anni in veste di consulente e di critico letterario.

² L'aggettivo *modern*, messo in relazione al termine *love*, va inteso nel senso di “characteristic or expressive of recent times, of the present”. Se associato alla forma e allo stile dei sonetti può significare anche “experimental”, “contemporary, avant-garde”, “relating to a recently developed or advanced style or technique”.

³ La tradizione sonettistica classica in lingua inglese è notoriamente rappresentata dalla poesia rinascimentale. Numerosi furono i poeti che fra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento si cimentarono in questo genere letterario. Ci limiteremo quindi a ricordare in questa sede solo quelli più importanti e le raccolte poetiche più influenti da loro scritte, in ordine cronologico: Sir Thomas Wyatt (*Sonnetes*, 1557), Henry Howard, conte di Surrey (*Songes and Sonettes*, 1557), George Gascoigne (*Poesies*, 1575), Thomas Watson (*Hecatompethia*, 1582), Philip Sidney (*Astrophil and Stella*, 1591), Edmund Spenser (*Amoretti*, 1595) e William Shakespeare (*Sonnets*, 1609).

La tradizione sonettistica romantica è rappresentata essenzialmente dalle poesie di William Wordsworth, John Keats e Percy Bysshe Shelley. Dei tre, senza dubbio, quello più prolifico fu Wordsworth che ne scrisse almeno un centinaio. Fra i sonetti più famosi (raccolti sotto il titolo collettivo di *Miscellaneous Sonnets*, 1807) ricordiamo: *Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802*; *The World is Too Much with Us, Late and Soon*; *It is a Beauteous Evening, Calm and Free*; *Scorn not the Sonnet or Critic, You have frowned*. Per la composizione dei propri sonetti John Keats prese come modello di riferimento letterario principale i *Sonnets* di William Shakespeare, che rielaborò in forma originale e personale: i più noti sono *Happy is England! I could be Content* (1817); *How Many Bards gild the Lapses of Time!* (1817); *O Solitude! If I must with Thee dwell* (1817); *On First Looking into Chapman's Homer* (1817); *On the Grasshopper and Cricket* (1817); *To a Friend who sent Me Some Roses* (1817); *Sonnet on Peace* (1820 ca.); *Sonnet to Byron* (1820 ca.) e *Sonnet to Spenser* (1820 ca.). A differenza dei due poeti romantici appena citati P. B.

cosa che fosse più in linea col gusto e la sensibilità del suo tempo, contribuendo (possibilmente in modo significativo) a dare nuova vita a un genere letterario così tanto sfruttato in passato.⁴

L'idea di realizzare una sequenza di sonetti, basata su uno schema narrativo progressivo,⁵ costituisce un'operazione abbastanza atipica per il suo tempo e trova pochi casi letterari, pregressi e coevi, degni di nota: si pensi per esempio a *The Sonnets from the Portuguese* di Elisabeth Barrett Browning (una raccolta di 44 componimenti dedicati al marito Robert Browning, pubblicata nel 1850) e alle "narrazioni" in versi di Robert Browning,⁶ che mettono in luce, in forma spesso drammatica e concitata, l'introspezione dei personaggi, avvalendosi del monologo interiore e di un'intensa indagine psicologica mirata a rivelare i loro stati d'animo. Come hanno però opportunamente evidenziato Carlo Pagetti e Oriana Palusci⁷ la poesia vittoriana cerca in realtà, più spesso di quanto non si immagini, "lo sviluppo di un intreccio narrativo, ed è interessata alla qualità drammatica dell'azione teatrale, non per perdere la propria specificità [...], ma per recuperare piuttosto tutte le modalità della tradizione letteraria e porsi come *summa* e *quintessenza* della sensibilità di un'epoca più attenta ai valori materiali che a quelli spirituali".

Shelley rinnovò il sonetto in modo più radicale, inventandosi uno schema di rime tutto suo, di cui *Ozymandias* (1817) rappresenta il caso più esemplare.

⁴ Come fa notare Mariagrazia Bellorini in *The Ring and the Book di Robert Browning. Poesia e Dramma* (ISU, Milano 2004, p. 10), i poeti vittoriani erano perfettamente consapevoli del fatto che la loro epoca fosse molto diversa dalle precedenti. Di ciò ne fu convinto anche Meredith tanto è vero che, per definire la forma d'amore descritta nel suo canzoniere, sceglierà l'aggettivo "modern".

⁵ Nel saggio *George Meredith. His Life and Works* (The Bodleyhead, London 1956, p. 83) Jack Lindsay definì *Modern Love* "a narrative poem": con questa formula sintetica egli intendeva mettere in risalto il fatto che l'impostazione della raccolta di sonetti di Meredith e lo sviluppo dei fatti presentati somigliassero in realtà all'intreccio "narrativo" di un romanzo scritto in versi.

Sulla forma di sonetto creata da Meredith e sulla funzione che essa svolge all'interno della struttura narrativa di *Modern Love*, ci sembra significativo riportare in questa sede alcune osservazioni di Alessandro Serpieri (cfr. "Introduzione", in *L'Amore Moderno*, Rizzoli, Milano 1999, p. 9): "L'adozione di un sonetto allungato di quattro quartine indica come la sua intenzione fosse lirica e narrativa a un tempo: la forma breve, e con uno schema obbligato di rime, rime incrociate, poteva lasciare pieno campo all'intenzione lirica nonché alla rappresentazione drammatica di episodi cruciali in sé circoscritti, mentre la mancanza di gerarchia fra i membri strutturali del sonetto, con la presentazione di quattro unità metriche fra loro uguali, si prestava pienamente all'intenzione narrativa. Venivano esclusi, infatti, sia la chiusa epigrammatica del sonetto shakespeariano [...] sia l'obbligato bilanciamento fra quartine e terzine, o ottava e sestina, del sonetto petrarchesco [...] e in tale modo il "sonetto" risultava allo stesso tempo autonomo e parte di una catena narrativa". Il sonetto di sedici versi rappresentò quindi una novità originale nel panorama letterario del tempo, e la sua forma compositiva venne chiamata (in onore del poeta) "meredithian".

⁶ Fra le opere in versi di R. Browning, che presentano queste caratteristiche, ricordiamo in ordine cronologico: *Paracelsus* (1835), *Bells and Pomegranates* (1840), *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), *Men and Women* (1855) e *Dramatis Personae* (1864).

⁷ Carlo Pagetti, Oriana Palusci, "L'Età Vittoriana", in Paolo Bertinetti (a cura di), *Storia della Letteratura Inglese*, Einaudi, Torino 2000, vol. 2, p. 132.

Meredith e il suo tempo

I sonetti contenuti nella raccolta di *Modern Love* recepiscono molte caratteristiche della poesia coeva e fanno da specchio a un'intera epoca storica, intensamente dinamica, foriera di grandi mutamenti e piena di aspetti contraddittori, nella quale l'arte, e in particolare la poesia, furono caratterizzate, oltre che dall'impiego di una notevole ricchezza di temi e di argomenti di natura politica, sociale e più ampiamente culturale, anche da sperimentazioni formali assai innovative e interessanti, in aperto contrasto con le posizioni ideologiche più conservatrici e tradizionaliste che si possano immaginare: *varietà, ricchezza e sperimentazione* sono solo alcune delle parole chiave più significative che connotano la cultura letteraria dell'Ottocento inglese.

Nella seconda metà del secolo, quando venne pubblicato *Modern Love*, la Gran Bretagna - con un moto di accelerazione senza precedenti, prima fra molte nazioni europee - aveva potenziato il processo di industrializzazione avviato alla fine del Settecento, proiettandosi nella visione di un progresso tecnologico avanzato e molto promettente grazie a una favorevole congiuntura storica nella quale più fattori (politici, economici, sociali) e importanti scoperte scientifiche coincisero nella direzione da prendere, rafforzando i loro effetti in modo esponenziale: in ambito politico le scelte operate per esempio dai due primi ministri inglesi Benjamin Disraeli e William Ewart Gladstone ebbero un forte impatto sociale e nel giro di pochi decenni trasformarono il paese in modo irreversibile e radicale.

Le nuove forme di produzione industriale determinarono uno sviluppo del mercato su vasta scala e l'intero assetto della società inglese cambiò significativamente. La concentrazione della economia di mercato in alcune aree urbane e il conseguente spostamento di grandi masse sociali, incentivato dall'offerta di lavoro, portarono a una maggiore affluenza demografica nelle grandi città, che crebbero quindi in forma incontrollata: i cambiamenti andarono a impattare in modo pesante sui ritmi e sugli stili di vita di molta gente e quei modelli di vita rassicuranti e cadenzati, che avevano preceduto l'avvento della rivoluzione industriale, resteranno un lontano ricordo confinato solo alle aree rurali.

Questa girandola di trasformazioni generò nella società inglese un senso di disorientamento e di perdita della propria identità culturale, e quindi (nelle forme più estreme) una progressiva alienazione dell'individuo: all'inizio la gente fece fatica ad adattarsi ai

cambiamenti che avvenivano in modo rapido e progressivo, e ancor meno seppe intravedere nel proprio futuro delle prospettive incoraggianti, per quanto quei mutamenti sembrassero recepire (nelle forme più rassicuranti e ottimistiche) la fede nel progresso, un tronfio sentimento imperialista, un entusiasmo fiducioso nell'espansione coloniale e nella possibilità di assorbire nuove ricchezze dai paesi conquistati, essendo tutti basati su una concezione sostanzialmente dinamica dell'esistenza umana e della storia dell'umanità.

Lo scenario sociale di epoca vittoriana fu connotato da tendenze politiche e correnti ideologiche non solo molto varie, ma spesso anche in aperto contrasto fra di loro: il mondo artistico e culturale, assorbì queste tendenze e si impegnò a trovare nuove modalità comunicative che fossero in grado di rappresentare la mutata realtà e di avvicinarsi il più possibile al gusto dei lettori e dell'ampio pubblico.

Nella progressiva e consapevole perdita di certezze, causata dai problemi economico-sociali, la gente comune, sempre più spinta a fare delle scelte dettate da esigenze concrete, e a cercare quindi una propria stabilità nei valori materiali, prendeva le distanze dall'arte fine a se stessa o lontana dai problemi di vita pratica. La frattura tra artista e pubblico rischiava di divenire sempre più profonda, e le conseguenze peggiori erano che l'artista potesse ritrovarsi solo con se stesso e quindi alienato dalla società.

In questa situazione di distacco e di isolamento, i poeti si interrogarono sovente sulla funzione e sull'utilità della poesia,⁸ sulla necessità di adattarla ai desideri e alle aspettative di una generazione, che aveva visto avverarsi cambiamenti così importanti da determinare la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova.

Uno dei compiti più importanti e difficili della poesia vittoriana fu quello di rispecchiare la realtà contemporanea in modo coerente e fedele, mostrando gli aspetti complessi della nuova *modernità* di pensiero e di vita sociale, evitando il rischio di chiudersi dentro forme di linguaggio già codificate o del tutto superate, non più capaci quindi di suscitare interesse e di comunicare in modo efficace le novità del momento. Il poeta vittoriano si propose così di sperimentare nuovi percorsi culturali senza abbandonare la mappa della tradizione precedente, con l'idea di esplorare il contesto in cui

⁸ Come spiega Isobel Armstrong nel suo saggio critico *Victorian Scrutinies: Reviews of Poetry 1830-1870* (Athlone Press, London 1972, p. 13), "the recurrent and most important concern for the victorian critic [and poet is] - what are the proper materials for poetry?".

viveva e di descriverlo attraverso una straordinaria varietà di prospettive e nuovi punti di vista.

Se, da una parte, si registrò la tendenza di alcuni scrittori vittoriani (non molti, a dire il vero) a prendere ispirazione dalla vita rurale di epoca pre-industriale per la composizione delle loro opere (quando l'uomo viveva cioè più in armonia con la natura), dall'altra parte prese invece piede la tendenza a voler mettere al centro dell'attenzione pubblica i temi di maggiore attualità, gli argomenti più dibattuti, col proposito di stabilire (e quindi mantenere) un contatto diretto coi lettori, e di animare a trecentosessanta gradi il dibattito culturale contemporaneo.

Come ebbe a scrivere Matthew Arnold, un anno dopo la pubblicazione di *Modern Love*, compito del poeta vittoriano era quello di mostrare la trasformazione della realtà, veicolando "modern ideas to life", ⁹ e di produrre una sorta di "criticism of life" in grado di sollecitare riflessioni nelle persone e di lasciare traccia delle esperienze intellettuali e culturali del proprio tempo. Anche la poesia doveva mostrarsi quindi capace di trattare argomenti di ogni tipo, spaziando possibilmente da quelli religiosi a quelli politici, da quelli economici a quelli scientifici o filosofici.

Da questo punto di vista *Modern Love* è perfettamente in linea con le tendenze dell'epoca, poiché tratta un'ampia varietà di temi, attingendo sovente spunti e riflessioni dai dibattiti contemporanei. Si pensi, ad esempio, al sonetto XXX nel quale il poeta, interrompendo la trattazione del tema ormai fisso del "canzoniere" - costituito dal rapporto coniugale fra un ipotetico marito e un'ipotetica moglie e dai loro reciproci tradimenti - spingerà la riflessione poetica su un piano filosofico con una domanda che riecheggia chiaramente i principi di teoria evuzionistica formulati da Charles Darwin, come peraltro fa notare anche Serpieri: ¹⁰

*What are we? First, animals; and next
Intelligences at a leap, on whom
Pale lies the distant shadow of the tomb,
And all that draweth on the tomb for text.*

(XXX, vv. 1-4)

Il salto evolutivo, a cui si accenna in questi versi del sonetto, è quello che, secondo lo scienziato inglese, permise all'uomo di emanciparsi dalla sua condizione originaria di animale e di imporsi sul-

⁹ R. H. Super (ed.), *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1960-1977, p. XI.

¹⁰ Alessandro Serpieri, *Op. cit.*, p. 112.

l'ambiente circostante fino a cambiare progressivamente la storia del pianeta. Se da un lato l'uso del raziocinio e lo sviluppo delle sue piene facoltà gli permetteranno di raggiungere il pieno controllo e quindi il potere sugli altri esseri viventi, dall'altro lato è anche vero che il grado assai evoluto di auto-consapevolezza, che svilupperà in merito ai limiti della vita terrena, lo porterà a vivere fatalmente in uno stato di perenne frustrazione e infelicità, da cui non potrà mai più sottrarsi. Questo rappresenta l'alto prezzo, il fio che l'uomo dovette pagare alla Natura, come conferma quest'ulteriore passo del sonetto:

*“My children most they seem
When they least know me; therefore I decree
That they shall suffer.”*

(XXX, vv. 9b-11a)

Gli esseri che sviluppano nella vita un senso più alto di *consapevolezza* sono costretti a guardare quindi con più sconforto al futuro, perché vivono col pensiero costante della finitezza dell'esistenza umana. La loro mente, assorbita da “all that drawth on the tomb” (v. 4), si stende come un velo lugubre, come un'ombra lunga sul mondo (“pale lies the distant shadow of the tomb”, v. 3), “abbracciando” il senso fisico e metafisico della vita.

Solo l'amore ha il potere di dissolvere temporaneamente le ombre, come fa il sole; e gli uomini si sentono allora “the lords of life” (v. 7)! Ma si tratta di un'illusione temporanea, perché madre Natura, per fare in modo che gli uomini non siano troppo accecati dall'effimera luce dei sogni e coltivino a lungo amori ideali, ha stabilito per loro che debbano soffrire (v. 11a). Alla fine anche l'amore si consuma, ricordando agli uomini quali sono le possibilità e i limiti della vita terrena:

*Swift doth young Love flee,
And we stand wakened, shivering from our dream.
Then if we study Nature we are wise.
Thus do the few who live but with the day:
The scientific animals are they.*

(XXX, vv. 11b-15)

Dopo il brusco risveglio che li attende, gli uomini diventeranno saggi solo se si atterranno alle regole che la Natura ha stabilito per loro, come fanno gli “scientific animals”, che sanno coniugare, in modo equilibrato e armonico, *istinto* e *razionalità*.