Prefazione

Di bianco e di rosso: la vita, in due poemetti di William Shakespeare

Il sangue non può non accompagnare il nascere e il crescere di grandi imperi (così come, del resto, accompagna spesso – quantomeno in letteratura – il nascere e il crescere di intense passioni).

Sorta da una contesa fratricida su di un sangue che mai si sarebbe dovuto versare, Roma, futura *caput mundi*, agli albori della propria storia costruisce le basi di una secolare grandezza stratificando sopraffazioni molteplici: tra esse, ben noto è il ratto delle giovani Sabine, grazie al quale il fondatore Romolo assicurò alla sua gente una discendenza. È pertanto la violenza di un rapimento che inaugura a Roma, secondo le fonti, la stagione della monarchia, ed è un'altra (e peggiore) violenza, commessa ancora contro una donna, a determinarne la fine. Secondo il racconto di Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 58-60), a causare la sollevazione che allontanò dalla città la dinastia dei Tarquini e diede inizio alla repubblica fu lo sdegno generale per la morte di Lucrezia: violentata nel suo stesso letto dal figlio del sovrano, Sesto Tarquinio, follemente invaghitosi di una bellezza accresciuta da pudicizia esemplare, la donna, sposa di Collatino, attese il ritorno del marito e del padre per trafiggersi con la spada, lavando nel sangue l'offesa, altrimenti irrimediabile, inferta al suo onore.

La vicenda s'imprime nella storia di Roma non solo poiché di essa segna una fondamentale svolta, ma anche perché delinea il profilo dell'unica donna – *univira*, modesta, valorosa nella difesa del decoro – autenticamente degna di stare accanto a un sobrio e

austero *pater familias*; questo modello di femminilità, nei decenni della tarda repubblica e del principato, verrà tanto rimpianto e celebrato, per la nostalgia di un *mos maiorum* incorrotto e spregiatore della frivolezza, quanto smentito, nei fatti, dalla diffusa disinvoltura dei comportamenti muliebri.

Al racconto di Tito Livio su Lucrezia si ispirarono nel tempo moltissimi autori, più o meno grandi; in Italia si sviluppa ad esempio, in particolar modo fra Cinquecento e Settecento, una sorta di dibattito, condotto in punta di penna e a colpi di rime, sull'effettiva castità della matrona solitamente vista come emblema di pudore: chi la mette in dubbio osserva che Lucrezia, se davvero fosse stata impeccabile nella sua verecondia, si sarebbe dovuta togliere la vita prima, e non dopo, la violenza patita.

Ma ad attrarre William Shakespeare, anch'egli nuovo interprete, fra 1593 e 1594, della vicenda tramandata da Livio, non fu tanto la possibilità di ricavarne articolati ragionamenti, appesi ai cavilli di un'ambigua norma morale, quanto l'occasione di modellare l'episodio in sequenze dal ritmo fortemente drammatico, ora sprigionanti barbagli ora avvolte da un'aura tenebrosa. Il poemetto *Lucrezia violata* viene composto nel 1594, mentre i teatri sono costretti al silenzio da una pestilenza; dato alle stampe (a differenza delle opere concepite per la scena), è dedicato al nobile Henry Wriothesley di Southampton.

Nel medesimo periodo Shakespeare scrive e pubblica un altro poemetto d'ampio respiro, cui arrise un tale consenso, a partire dalla prima stampa, che divenne un autentico *livre de chevet*: il poemetto*Venere e Adone*. Nessuna affinità tematica sembra avvicinare la vicenda tratta dagli *Ab Urbe condita* di Livio al mito ovidiano, a noi giunto nel decimo libro delle scintillanti, caleidoscopiche *Metamorfosi*; se è vero che accomuna le due storie il *fil rouge* di una passione irresistibile (nutrita in un caso da Sesto Tarquinio, nell'altro da Venere in persona), è altrettanto vero che la cornice e la declinazione di tale passione sono assai lontane, o addirittura opposte: da una parte, il desiderio, degradato in lussuria, si abbassa sino alla prevaricazione ingiusta e

oltraggiosa; dall'altra, acceso nel petto di una dea, si alimenta di bellezza ed esclusivamente bellezza vorrebbe disporre intorno all'amato. Pare quindi che antitetico sia l'esito cui conduce la passione se divampa nella dimensione degli uomini, imperfetta e caduca, segnata da vizi, errori e arroganza, o nelle plaghe olimpie, là dove invidie e gelosie si stemperano e ricompongono presto, sanate dalla luce, e il nettare e l'ambrosia soavemente guariscono le delusioni e le pene del cuore che pure afferrano gli Immortali.

Ma in verità, nonostante la differenza fra i due amanti – il brutale Tarquinio e l'incantevole Venere – l'attenzione che essi riservano all'oggetto del proprio slancio si tramuta comunque, ne siano essi consci o meno, in un sopruso; il corteggiamento con il quale la dea cerca di avvincere a sé Adone, devoto alla caccia piuttosto che sensibile alle lusinghe dell'eros, risulta molesto al giovane: un'indubitabile forma di violenza, seppure meno immediata e bruciante di quanto risulti quella inflitta a Lucrezia. In apparenza incomprensibile nella propria ritrosia (chi mai saprebbe negarsi il privilegio di venire prescelto e vezzeggiato da Venere?), Adone, riluttante perché ciò che gli viene offerto a profusione, per quanto magnifico, non corrisponde all'inclinazione del suo animo, è dunque obbligato a resistere, con schermaglie non sempre garbate, a un insistente assedio amoroso; e se Lucrezia viene sconfitta in breve tempo, sopraffatta da un'impari forza fisica, Adone viene impegnato in una protratta successione di incontri-scontri.

L'intrinseca contraddittorietà di un universo in cui la lascivie e l'eccesso finiscono per sconfiggere la virtù, in cui non si esita, né fra gli esseri umani né fra gli dèi, a imporsi con il proprio volere e capriccio, ma in cui al contempo rifulge, nella natura e talvolta nei gesti e nelle parole degli uomini, un armonioso splendore, viene espressa da Shakespeare, in entrambi i poemetti, grazie all'insistenza su due cromatismi altamente simbolici: il bianco e il rosso. Ruotanti intorno al fulcro di un desiderio intensissimo e sordo a qualsiasi altra ragione, i due poemi non si prestano infatti a coloriture lievi, a gradazioni tonali sfumate e impercettibili, bensì *devono* vibrare per l'eloquenza di un vivido contrasto.

Quasi insegne araldiche (v. 64), rivelatrici di una visione dell'esistenza intesa come conflitto e nodo di contraddizioni, il bianco e il rosso si accendono sin dal 'ritratto' di Lucrezia, che ammalia il figlio del sovrano con un volto in cui pudicizia e avvenenza rivaleggiano. Così traduce Carlo Maria Monti, al quale, dopo la versione dei sonetti apparsa nel 2014, dobbiamo ora una rinnovata veste italiana dei poemetti di Shakespeare:

Con gentilezza lo accoglie la romana dama,
Sul cui volto si battono virtù e bellezza
A chi meglio sostenga la sua fama.
Quando virtù si loda, beltà arrossisce di vergogna;
  Se poi beltà arrossisce, ché è lodata, a dispetto
  Virtù quel rosso screzia d'un argenteo bianco.

Ma beltà, cui dan diritto al bianco
Le colombe di Venere, quel bel campo sfida.
Allora da beltà virtù reclama il rosso,
Che virtù diede a età dell'oro così ché imporporasse
Le loro argentee guance, e loro scudo lo chiamò,
  Loro insegnando a usarlo nella lotta:
  Se vergogna assaliva, rosso cingeva il bianco.

Araldiche insegne stanno sul volto di Lucrezia,
Che rosso di beltà palesa con bianco di virtù.
Del color di ciascuna l'altra è regina,
Per un diritto che ha l'età del mondo.
Ma l'ambizione ancor le fa lottare,
  E maestà d'entrambe è così grande
  Che spesso v'è tra lor scambio di trono.

Questa di gigli e rose guerra silente
Che del bel volto di lei vede Tarquinio nella lizza
Rinchiude l'occhio traditore nei suoi ranghi;
E là, ad evitar tra lor d'essere ucciso,
S'arrende il vile prigionier ch'è vinto
  Alle due schiere che vorrebbero lasciarlo andare
  Piuttosto che sul nemico tanto infido trionfare.

(vv. 51-77)

Elegantemente complessi, secondo il gusto del tempo, i versi di Shakespeare, di cui la traduzione di Monti ben coglie e asseconda la raffinata concettosità, immergono il tema della battaglia, che già si profila in virtù del lessico guerresco, in un'alternanza di bianco e rosso: più che separati dalla nettezza di un'antitesi, i colori si succedono l'un l'altro, ora identificandosi ora pretendendo di sostituirsi a vicenda, rivendicando ciascuno il diritto di impadronirsi anche delle prerogative appartenenti al colore opposto. In Lucrezia bianco e rosso convivono: ed ella è fredda fiamma, luce tersa, purezza incandescente. Plasmati dalla parola poetica, bianco e rosso spiccano, sulla pagina, quasi visivamente, alla stregua di pennellate… o di fiori: gigli e rose, insieme.

E candore e porpora ricompaiono in apertura del poemetto *Venere e Adone*. Parla la dea: preda di una dolce furia, colei cui i poeti di Grecia diedero l'epiteto di "tessitrice d'inganni" intreccia con suadente sapienza, rivolgendosi al giovane, le sue reti di parole: vuole infatti insidiare e catturare il cacciatore, farlo piombare tra le proprie braccia:

"Di me tre volte sei più bello", così ella principia,
"Del campo il fiore più prezioso, senza pari dolce,
Ombra alle ninfe, più amabile che uomo,
Più bianco e rosso che colombe e rose.
  Natura che ti fece con se stessa in lotta
  Dice che il mondo con tua vita ha fine.

(vv. 7-12)

L'elogio della bellezza del figlio di Mirra,[1] retoricamente costruito sulla sequenza delle iperboli (Venere si dice sopravan-

[1] Secondo i racconti mitici Adone, frutto dell'incesto consumato tra la fanciulla e il padre Cinira, nacque dopo che Mirra era stata tramutata nella pianta omonima.

zata da lui per beltà), culmina nel v. 10, che dichiara l'amato, tramite due antitesi simmetricamente disposte, candido più delle colombe e vermiglio più delle rose. Colori assoluti, il bianco e il rosso equivalgono alla bellezza: *sono* la bellezza, polarizzata in contrapposte estremizzazioni. Per suggerire e accentuare questa corrispondenza il poeta ricorre, quali termini di riferimento, a elementi canonici del corteggio di Venere: le colombe, ossia il bianco, sono infatti animali a lei sacri, cui spetta, insieme ai cigni e ai passeri veloci, il compito di condurne il cocchio lungo i sentieri celesti; la rosa, tra i fiori, è favorita dalla dea; associata all'idea di fecondità, quando schiude petali vermigli massimamente simboleggia il desiderio.[2]

Ma alle promesse di delizia elencate dalle parole di Venere (e anticipate, come si è visto, dai complimenti per Adone) il destinatario risponde con malcelata insofferenza; esprime a livello di percezione visiva, cromatica, gli stati d'animo dell'amante e dell'amato – crudelemente discordanti – sempre il rosso:

Su di un braccio la briglia del corsier gagliardo;
Sotto l'altro il tenero fanciullo,
Che arrossisce, imbronciato in annoiato sdegno,
Di appetiti privo, non incline al gioco.
  Lei rossa e calda al pari d'un carbone ardente;
  Lui rosso di vergogna, nel desiderio, gelo.

(vv. 31-36)

Mano a mano che il duello d'amore s'intensifica, il nitore della guance di Adone s'incupisce in una sfumatura, cerea, d'ira, ad arricchire la gamma delle significazioni possedute dal bianco. Ma il pallore non è solo segno di fredda collera; nella

[2] Scrive Marino nel suo *Adone*, il sontuoso poema, uscito a Parigi nel 1623, dedicato agli amori di Venere e del giovane, che a tingere di rosso i petali della rosa fu proprio il sangue della dea, feritasi inavvertitamente a un piede con le sue spine; per questo dettaglio egli segue una variante del mito che si discosta dal racconto ovidiano.

tradizione poetica (elegiaca, ad esempio) è il colore degli amanti, sfiniti dalle loro stesse bramosie e dunque pallidi. E poiché tutto di Adone è caro e gradito alla dea, nel poema di Shakespeare persino l'ombra della sua collera attira e seduce Venere; del resto, conclude il poeta, «Quale che sia 'l colore, sceglier ella non può che amore» (v. 79):

Ancor ella lo implora, e con grazia implora,
Ché a un aggraziato orecchio accorda la favella.
Ancora è imbronciato, ancor s'inquieta e la fronte aggrotta,
Tra rossor di vergogna e cinereo pallor d'ira.
  Rosso, ella più l'ama; cereo però,
  Cresce l'amore, e maggior è il diletto.

Quale che sia 'l colore, sceglier ella non può che amore;
E per la bella mano sua immortale giura
Di mai lasciar quel petto vellutato
Fin ch'egli tregua offra alle rivali stille,
  Che a lungo lei ha sparso, bagnandosi le gote,
  E un dolce bacio paghi quel debito ch'è immenso.

(vv. 73-84)

Testarda conquistatrice, la dea, del cui corteggio fa parte anche Peitho, ossia Persuasione, si prodiga per illustrare all'amato l'inconfutabilità della loro reciproca appartenenza, che egli ancora rifiuta di accettare: sebbene meno belle – così ella dichiara, a riprova – le sue labbra sono rosse in modo simile alle labbra di lui, e a sigillarle non può che essere un contatto d'anima… in forma di bacio:

Le labbra mie con tue sì belle puoi sfiorare,
Se par beltà non han, pure son rosse,
Sì com'è mio, il bacio tuo dev'esser.
Che vedi in terra? Il capo tuo solleva.
  Lo sguardo nei miei occhi fissa, ché là beltà tua giace.

Se occhi son negli occhi,
labbra su labbra non possiam forse avere?

(vv. 115-120)

L'irresistibile corrispondenza che li unisce trova conferma in un successivo sgranarsi, l'una dopo l'altra, di immagini candide, evocative di piume, squisitezze di brine, fragilità di cristalli: e la mano di Adone tra le dita di Venere è un giglio, racchiuso nella neve:

Dolce, or lei lo prende per la mano,
Giglio in cella di neve prigioniero,
O avorio in un fregio d'alabastro;
Sì bianco amico, ad accerchiar nemico così bianco.
Volere e non volere, un bel combattimento,
Un becchettarsi par, di colombe d'argento.

(vv. 361-366)

Insegna però la cultura greca che a nessuno – nemmeno agli dèi – è consentito rifuggire dal Fato. Per l'uomo, afferma inoltre un frammento sopravvissuto dell'opera di Eraclito, è l'imperio del carattere che funge da destino (ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων).[3]

Così, quando infine si tramuta da amato in amante che a sua volta ama (e come potrebbe del resto sottrarsi ancora alla legge della reciprocità d'amore, promanante da Venere stessa?[4]), Adone mantiene la propria indole e rimane un uomo audace, ansioso di mettersi alla prova nella pratica venatoria. L'amore non induce a reprimere se stessi; piuttosto fa crescere, affina. Ma Adone non ha il tempo di godere appieno, scoprendo in tal modo un più vero e completo se stesso, della propria 'conversione' ai piaceri di Venere. Durante una battuta di caccia

[3] Si tratta del fr. 55 dell'edizione con traduzione e cura di Angelo Tonelli.
[4] Cfr. Saffo, *Ode ad Afrodite* (testo I dell'edizione Voigt).

la sua vita viene precocemente stroncata per il terribile colpo inflittogli da un cinghiale.

Affranta, Venere tramuta il corpo da cui tanto si era lasciata ammaliare nella corolla di un fiore gentile, accompagnando la metamorfosi, per una sorta di rabbioso impulso a rendere comune l'afflizione che l'attanaglia, con un anatema: la condanna all'infelicità di qualsiasi sentimento amoroso alberghi, da quel momento in poi, in qualsiasi cuore.

> Poiché morte il mio amor distrusse in fiore,
> Chi più ama non avrà gioia dal suo amore.

> Dice, e il fanciullo che le giace ucciso accanto
> Come vapore si dissolve alla sua vista,
> E dal suo sangue in terra sparso
> Di bianco screziato, spunta purpureo un fiore
> Che a quelle gote esangui rassomiglia, e al sangue
> Che in tonde gocce stava sul biancore.
>
> (vv. 1163-1170)

Il fiore in cui si trasformano le membra di Adone è rosso, ma segnato di bianco. Si tratta dell'anemone: un fiore leggero, impalpabile quanto il vento da cui prende nome e nel quale sembra svanire. Rapinosa, ma fugace ed effimera, è l'umana bellezza. Una primavera incantatoria, ma quanto breve!

Non svaniscono, mai, invece, il bianco e il rosso incisi sui petali. Perché, come il sangue e il respiro, come la tenerezza e la passione, come la collera e la delusione, ci appartengono.

Sono l'essenza della battaglia perpetua, tormentosa e adorabile, straziante e struggente, che tutti combattiamo, alzandoci dal letto… dal candore dell'alba al rosso del tramonto. Ogni giorno.

Francesca Favaro