

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XIX 2011

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XIX 2011

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XIX - 1/2011
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI
ARTURO CATTANEO – MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – MARGHERITA ULRYCH
MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – COSTANZA CUCCHI
MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due *Peer Reviewers* in forma rigorosamente anonima

© 2012 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web*: www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di luglio 2012
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

SULL'UTILIZZO DELL'IMMAGINARIO ECONOMICO NELLA LIRICA
 PROFANA DI JOHN DONNE (CON PARTICOLARE RIFERIMENTO AL-
 L'ELEGIA XI, *THE BRACELET*)

RENATO RIZZOLI

*I, when I value gold, may think upon
 The ductillness, the application,
 The wholesomeness, the ingenuity,
 From rust, from soyle, from fyre ever free,
 But if I love it, 'tis because 'tis made
 By our new Nature, use, the soul of trade.*
 (J. Donne, *Loves Progress*, vv. 11-16)

Morocco: [...] *They have in England
 A coin that bears the figure of an angel
 Stamp'd in gold, but that's insculp'd upon;*
 (W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, II, vii, 55-57).

Nella produzione poetica di John Donne, il paradigma mercantile, ossia il linguaggio delle pratiche e delle tecniche del mercato, viene talora impiegato per rappresentare l'universo, apparentemente antitetico, delle relazioni amorose. L'effetto perturbante suscitato dall'utilizzo di un immaginario così attuale e denso di incognite quale quello mutuato dal mercato è tuttavia indicativo del peculiare discorso sull'amore che emerge dalla poesia di Donne. Una moderna idea dell'amore quale rapporto, oltretutto esclusivo, incentrato sulla relazione, che è dinamica, lotta di forze mai bilanciate, grandezze in costante ricerca di equilibrio, viene infatti rappresentata efficacemente attraverso la *imagery* mercantile, ovvero un modello epistemico che veicola una visione del mondo 'anti-essenzialista', all'insegna di valori quanto mai fluidi e variabili¹. L'uso di immagini e concetti inediti, in

¹ Nell'età di Donne, in seguito all'affermarsi sempre più capillare della nuova economia di mercato, gli autori cosiddetti mercantili (tra cui Thomas Mun e Edward Misselden) ne teorizzano per la prima volta le leggi, ovvero elaborano, in discontinuità con la precedente riflessione scolastica medievale, un modello concettuale del mercato quale flusso costante, ordinato, complementare di beni e di denaro il cui valore non è assoluto e immutabile, bensì governato dal meccanismo variabile della domanda e dell'offerta. Un concetto, quello del valore economico, che Donne stesso riassume emblematicamente in una delle sue epistole in versi: "[...] now I see / Rareness, or use, not nature value brings", *To the Countesse of Bedford. Madame, You have refin'd*, vv. 2-3. Egli intuisce da subito le implicazioni ideologiche 'radicali' di un tale modello all'insegna della relatività, dei valori contingenti, senza punti fissi, non subordinato a ragioni più propriamente etiche, che si pone in antitesi a qualsiasi 'essenzialismo' metafisico. Tale immaginario secolare si rivela dunque funzionale a rappresentare all'interno del suo discorso poetico l'articolata e instabile dinamica amorosa in tutta la sua immanenza terrena. Come afferma M.A. Rugoff, "he uses such materials to throw light on things conventionally supposed sacred to the spirit", *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, Russell & Russell, London 1962, p. 144. Per un resoconto dettagliato delle origini del discorso economico moderno e delle sue implicazioni epistemiche, si veda J.O. Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Princeton University Press, Princeton 1980.

particolare ricavati dalla scienza contemporanea, non è ovviamente un procedimento inconsueto nella poesia di John Donne²; ma in questo caso si tratta di un'analogia più pervasiva e sistematica, che allude a un rapporto più stretto; come se il nuovo modello culturale del mercato influenzasse la natura della relazione amorosa e per questo fosse legittimato a fornire immagini e concetti alla sua rappresentazione³. Una relazione amorosa problematica, quella prefigurata nella poesia donniana, che contempla forme di soggettività la cui fenomenologia, come si vedrà, è riconducibile proprio al paradigma mercantile.

Come ha opportunamente osservato C. Freer, "Few poets of Donne's time [...] show his understanding of contemporary economic theory and use it as a body of metaphor in their poetry"⁴; un apprendistato che risale agli anni della formazione giovanile nelle Inns of Court e al suo servizio presso il Lord Keeper⁵. A testimonianza di ciò, l'utilizzo dell'immaginario economico ricorre fin dalla sua prima produzione poetica; a tal punto che, come afferma D. Hawkes, l'elegia XI intitolata *The Bracelet (Upon the losse of his mistresses chaine, for which he made satisfaction)* rappresenta già in prospettiva "his most minute poetic examination of value"⁶. In questo caso, il mercato, con la sua logica monetaria, diviene addirittura protagonista della vicenda poetica, ossia diviene metafora del rapporto amoroso solo in quanto prima di tutto elemento narrativo, questione cruciale che investe lo stesso legame affettivo. L'antefatto consiste nella perdita da parte del poeta/locutore⁷

² J. Carey osserva che "Donne's poetry is always about relationships, not objects"; e aggiunge: "Once a relationship intrigues him, he feels impelled to probe it, modify it, reverse it, and try it out in different concentrations and in various matrices", *Donne and Coins* in Id. ed., *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of her Seventieth Birthday*, Clarendon Press, Oxford 1980, p. 154 e 157. Questa appare la ragione formale più convincente che legittima l'uso nella sua poesia dell'immaginario economico e, più in generale, di quello scientifico, in quanto nuovi saperi che rigettano il finalismo aristotelico in nome di una conoscenza fondata su grandezze, forme e rapporti.

³ Donne comprende che il mercato non esprime solo un modello epistemico, bensì anche un (nuovo) modello antropologico di interazione sociale e di soggettività, in grado di influenzare direttamente altre tipologie di relazione quale appunto quella amorosa. Ciò indica l'importanza culturale e ideologica attribuita da Donne nell'ambito della sua produzione poetica alle immagini ricavate dal mercato e ai concetti elaborati dal nascente sapere economico, che si pone per la prima volta come 'scienza' autonoma, campo disciplinare dotato di leggi proprie.

⁴ C. Freer, *John Donne and Elizabethan Economic Theory*, "Criticism", XXXVIII, 1996, p. 497. Come evidenzia ancora Freer, "Donne's writing shows how a late Renaissance poet [...] was able to use ideas from economics with considerable sophistication" (*ibidem*).

⁵ Freer afferma in proposito: "[...] John attended the Inns of Court and saw the convoluted financial maneuvers of lawyers and suitors in Chancery and the Star Chamber, but probably young Donne's best opportunity to see the world of finance up close would have been the four years (November 1597? – February 1602) that he served as Secretary to Sir Thomas Egerton, Lord Keeper of the Great Seal", *ibid.*, p. 505. È inoltre significativo, come fa notare ancora Freer, che "economic metaphors tend to drop out of Donne's work in the latter part of his life", tanto che "metaphors from economics or commerce appear only seldom in the poems and sermons that occupied Donne from his ordination in 1615 to his death in 1631", *ibid.*, p. 507. Segno evidente dell'incompatibilità di un tale modello epistemico 'anti-essenzialista' e 'relativo' con la svolta ideologico-religiosa del poeta. L'eccezione è tuttavia rappresentata dal sermone in morte di Sir William Cockayne, uno dei più noti mercanti e uomini d'affari del tempo, che ha ricoperto sia la carica di Alderman che di Lord Mayor della città di Londra.

⁶ D. Hawkes, *Alchemical and Financial Value in the Poetry of John Donne*, in Id., *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580-1680*, Palgrave, New York 2001, p. 162.

⁷ Come evidenzia A. Ferry, a differenza della convenzione poetica petrarchesca, "The speakers in Donne's love poems are almost never identified as poets [...] Although they are self-conscious in their speech, and

della collana d'oro appartenente alla sua amata (il tema della collana è un motivo letterario ricorrente, rinvenibile anche nel teatro contemporaneo – si pensi alla *Comedy of Errors*, ma anche al *Soliman and Perseda* di Kyd –⁸, e dunque occasione per un discorso combinato sul valore economico e sull'amore). Come risarcimento la donna gli ha chiesto di corrispondere dodici monete d'oro, chiamate *angels* in virtù dell'immagine impressa su di esse (un tipo di moneta corrente assai pregiata), affinché, una volta fuse, esse possano sostituire la precedente collana.

L'elegia si incentra dunque su un oggetto e sul suo valore materiale, il cui smarrimento determina una perdita economica, che in quanto tale provoca una crisi affettiva. La transazione richiesta è tutta finanziaria e da essa dipenderanno le sorti del rapporto; il prezzo del braccialetto è anche il prezzo reale (e non solo simbolico) dell'amore, ciò che il poeta/locutore deve pagare per placare la collera dell'amata dopo l'offesa arrecatale⁹. E come in tutte le transazioni di mercato, egli recrimina sul costo e si duole nel separarsi dal proprio capitale; paradossalmente, il dolore per la perdita degli *angels* appare più acuto dello stesso desiderio di riappacificarsi con la donna – ed è su di esso infatti, e non sull'amore per l'amata o sul tentativo di riconquistarla, che si focalizza il componimento.

1. *La dialettica figurata del mercato*

The Bracelet riprende nella forma e nei temi il modello classico dell'elegia per poi distanziarsene, ovvero lo utilizza per veicolare un messaggio differente, una visione delle cose e dei rapporti amorosi in antitesi a qualsiasi idealizzazione¹⁰. Laddove i poeti latini condan-

often use versions of language conventional to love songs and sonnets, they do not do so explicitly as poets”, *The 'Inward' Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 215.

⁸ A differenza della commedia shakespeariana, in cui la *golden chain* cambia di proprietà in seguito a un equivoco, la tragedia di Kyd, al pari dell'elegia donniana, contempla proprio il suo smarrimento da parte dell'innamorato, la denuncia della sua perdita affidata a uno strillone di strada e il suo ritrovamento ad opera di una terza persona.

⁹ J.M. Walker fa notare che “There are four personae in the poem (man, woman, the Angels as a group, and finder) and three speeches – the man, first persona, to the other three in turn”, *Donne's Words Taught in Numbers*, “Studies in Philology”, LXXXIV, 1987, p. 56. Egli sottolinea inoltre che i riferimenti numerici iniziali ai 7 anelli della catena e alle 12 monete d'oro contengono quali fattori le stesse cifre (4 e 3) corrispondenti al numero delle *personae* e dei discorsi.

¹⁰ Per un'analisi delle elegie di John Donne con riferimento alla tradizione elegiaca classica, che annovera autori quali Ovidio, Propertio e Tibullo, cfr. R. Gill, *Musa Iocosa Mea: Thoughts on the Elegies*, in *John Donne. Essays in Celebration*, A.J. Smith ed., Methuen, London 1972, pp. 47-72. Gill descrive il poeta “as a scholar engaged in the respectable academic pursuit of imitating Ovid”, p. 47; tuttavia conclude affermando che “Donne's elegies [...] are a mongrel breed, numbering among their ancestors the Latin elegists, Marlowe as translator of Ovid [...] and, especially in their use of language to display character, the native dramatic tradition”, p. 70. A proposito del poeta/persona protagonista delle elegie donniane, A. Armstrong sottolinea come “the Ovidian themes of the *Elegies* may represent an inheritance less important than the finer art of the Ovidian self-conscious persona [...] in the *Songs and Sonnets* [...] Donne pushed beyond the limits of the genre of elegy, while continuing to use the lessons he had learned from Ovid”. A. Armstrong, *The Apprenticeship of John Donne: Ovid and the Elegies*, “English Literary History”, XLIV, 1977, pp. 439-440. Come dire

nano l'avidità della donna e la corruzione dell'amore ad opera del denaro, Donne ribalta la prospettiva e rappresenta la presunta venalità della donna come atteggiamento 'virtuoso', facendo dell'equazione amore-denaro il punto di equilibrio e non di rottura del rapporto fra i due amanti. Il percorso di 'deformazione'/corruzione del *Roman love poet* che, come sottolinea A. Armstrong, si compiace della propria passione illecita, della propria incoerenza e dissolutezza, si trasforma qui in processo di 'formazione' imposto pedagogicamente al poeta/locutore dalla sua amata – l'egoismo immorale del protagonista permane unicamente sotto forma di lamentazione, piegato dalla volontà della controparte¹¹. Una *lamentatio* paradossalmente tanto più autentica e sincera in quanto condotta sul filo dell'ironia (e dell'autoironia), che si rivela la cifra retorica distintiva di questa elegia.

Il monologo drammatico del poeta/*persona* inizia enumerando le possibili ragioni di rammarico e di sofferenza (addirittura di lutto, *Mourne I that I [...]*, v. 7) per la perdita della *seavenfold chaine* (v. 7)¹²; ma allo stesso tempo egli nega alquanto sfrontatamente tali ragioni nel momento in cui le declina. Il suo dolore non è causato da una presunta somiglianza/rimando fra la donna e il bracciale (in particolare per quanto riguarda il colore dei suoi capelli, v. 1), o dal fatto che esso sia oggetto di quelle attenzioni affettuose da parte dell'amata (*thy hand it oft embrac'd and kist*, v. 3) di cui egli non gode (v. 4), né tantomeno che rappresenti il simbolo materiale della solidità del loro amore dato dal saldo intreccio dei suoi anelli (v. 6). I legami, le possibili corrispondenze nascoste fra l'oggetto e l'amata vengono definite *that seely old moralitie* (v. 5), effetto di una visione del mondo anacronistica e sorpassata¹³. Ciò di cui egli si cruccia non sono le supposte qualità intrinseche, 'metafisiche' del *love token* (si pensi all'altro *bracelet* delle successive fantasie funerarie di *The Funeral* e *The Relique*), né la cattiva sorte (*for the luck sake*, v. 8) in cui egli stesso e il suo amore possono incorrere a causa di un tale smarrimento, bensì il suo valore commerciale, ovvero l'alto prezzo che deve pagare per rifonderlo, *the bitter cost* (v. 8). Il costo del suo smarrimento non è allora quello affettivo, simbolico, ma quello ben più prosaico del risarcimento economico. Il *token*, lungi dall'essere un dono gratuito che egli è autorizzato a portare (alla stregua dei nastri, *Armelets*, v. 2, del colore dei capelli dell'amata), si rivela vincolato al suo valore materiale, che deve essere rifiuto (forse addirittura con gli interessi) una volta che il capitale è stato dissipato, ovvero perso, proprio perché il poeta/locutore ne ha fatto cattivo uso¹⁴.

che quella *stance* urbana, arguta e autoriflessiva, propria della voce poetante delle elegie permane anche nella produzione successiva.

¹¹ Così Armstrong: "The elegiac lover paradoxically treats as a virtue or an art that adulterous passion which Augustan *mores* condemn; the lover is, by conventional definition, an irrational and morally diseased man", *The Apprenticeship of John Donne*, pp. 424-425.

¹² Le citazioni da *The Bracelet*, così come quelle da altre elegie e dalle liriche dei *Songs and Sonnets*, sono tratte da *The Elegies and The Songs and Sonnets*, H. Gardner ed., Clarendon Press, Oxford 1965. Le citazioni dall'*Epithalamion* in onore di Lady Elizabeth e del Conte Palatino e dagli *Anniversaries* sono tratte da *The Epithalamions, Anniversaries, and Epicedes*, W. Milgate ed., Clarendon Press, Oxford 1978; quelle delle epistole in versi da *The Poems of John Donne*, 2 vols., H.J.C. Grierson ed., Oxford University Press, Oxford 1953.

¹³ La tradizionale episteme delle somiglianze/corrispondenze evocata da Donne è quella descritta in M. Foucault, *Le parole e le cose. Per una archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 1978, p. 31.

¹⁴ Come afferma A. Armstrong, la situazione assume qui una direzione che differisce in modo sorprendente dai "familiar poetic treatments of the theme of a lover's token", *The Apprenticeship of John Donne*, p. 431.

L'oggetto, grazie a una *expeditio* che accresce l'effetto retorico, viene dunque indicato dall'inizio non come pegno ideale (altri *Armelets* senza valore commerciale lo sono, v. 2), bensì come merce del mercato, segno del 'disincanto' del mondo (e dell'amore), la cui caratteristica primaria è quella di avere un prezzo (un prezzo fissato con precisione contabile dalla donna amata, che in tal modo solleva il velo di suggestione sul presunto *token*). Il fatto che le monete d'oro saranno impiegate per realizzare un nuovo braccialetto evidenzia come il valore intrinseco dell'oggetto corrisponda alla sua valutazione commerciale, ossia al suo equivalente in denaro. L'oggetto, sebbene inserito in un contesto 'privato', amoroso, conserva la sua caratteristica di merce sancita dal suo prezzo; il suo valore è tutto economico e testimonia la progressiva egemonia (materiale e simbolica) del mercato, la sua capacità di insinuarsi nei rapporti sociali e affettivi degli individui, nell'imporre anche nella sfera dei sentimenti la sua logica, il suo regime di senso, compendiate nel valore monetario. L'amore, sembra implicitamente decretare l'elegia con il suo *incipit* inatteso, nel momento in cui diviene inevitabilmente uno scambio non solo affettivo ma anche materiale, si esprime con il linguaggio del mercato, con le sue regole. La logica mercantile non solo condiziona, bensì plasma letteralmente le sue dinamiche, che assumono la forma stessa delle negoziazioni del mercato. Gli opposti atteggiamenti dei due amanti circa il 'prezzo' della collana e la questione della rifusione rappresentano *tout court* la dialettica amorosa; essi divengono la sua 'forma' proprio perché il mercato, ovvero gli oggetti in quanto merce e il loro valore monetario, costituiscono la sua 'sostanza'.

Evocando la simbologia dei pegni d'amore tipica dell'amore cortese e rigettandola in nome del significato/valore commerciale del 'segno', *The Bracelet* dischiude un nuovo orizzonte, ponendosi deliberatamente al di fuori della tradizione poetica petrarchesca: la 'decostruzione' ironica di tale tradizione all'insegna di un esplicito realismo costituisce al contempo la premessa per una nuova visione 'secolarizzata' dell'amore; un amore vincolato alle contingenze economiche, e quindi in equilibrio costantemente precario. In questo senso, già l'antefatto della vicenda poetica, ossia lo smarrimento della collana e la richiesta di risarcimento da parte dell'amata, così precisa nella sua quantificazione monetaria, si rivelano come modalità di relazione e di comportamento irrituali, che eccedono la cornice petrarchesca e cortese.

L'ambiguità della situazione nei suoi contorni, la vaghezza, la reticenza circa i motivi reali del possesso della collana (e del suo smarrimento) indicano che essi non sono rilevanti quanto l'atto di rifusione e la pena per quest'obbligo¹⁵. La transazione economica

Questa svolta è scandita a livello formale, come fa notare W. Pockett, *Donne's Libertine Rhetoric*, "English Studies", LII, 1971, pp. 513-514, dall'utilizzo della figura retorica dell'*expeditio*, che caratterizza i primi otto versi dell'elegia e che consiste nella negazione da parte del locutore di una serie di ipotesi per affermare in conclusione la propria. J.M. Walker parla a questo proposito di "failed process of unification, or even, perhaps, the unmaking of a process", *Donne's Words Taught in Numbers*, p. 55, le cui cause risiedono nell'atteggiamento materialista del protagonista.

¹⁵ Sulla base dell'esempio dei poeti elegiaci classici, S. Revard, *Donne's "The Bracelet": Trafficking in Gold and Love*, "John Donne Journal", XVIII, 1999, pp. 13-23, avanza l'ipotesi secondo cui il braccialetto sarebbe stato un dono dello stesso locutore, che, una volta perso, ora deve rifondere. Appare tuttavia arduo giustificare le parole liquidatorie pronunciate all'esordio dal protagonista sul *love-token* nel caso in cui fosse stato lui stesso a donarlo all'amata.

e la valutazione del bracciale è stabilita in *'twelve righteous angels'* (v. 9); la loro 'fusione', che servirà a saldare il debito, diviene l'immagine dell'atto di spesa e insieme della perdita finanziaria (ancora più ingente in quanto si tratta di monete d'oro, più rare e preziose rispetto alla più comune moneta d'argento, utilizzata abitualmente nelle transazioni commerciali). È in questa prospettiva di infrazione, colpa, ma allo stesso tempo di rammarico e di recriminazione – e non di gioia ed espiazione –, che il poeta/*persona* drammatizza la sua esperienza. Il denaro non viene profuso di buon grado, ricchezza trascurabile per restaurare un capitale affettivo che non ha prezzo, ma al contrario l'atteggiamento è quello della riluttanza nel separarsi da esso (un'avarizia, un egoismo che è la ragione del beffardo rifiuto della simbologia cortese). Sull'importanza di questa somma ai fini personali, ovvero sugli *angels* nella loro consistenza fisica e insieme sul rimando ironico al loro significato trascendente, il protagonista imbastisce la sua arguta *peroratio*, che è allo stesso tempo sia un tentativo di sfuggire al pagamento, sia, da ultimo, una resa alla transazione, e dunque al tipo di rapporto amoroso imposto 'pedagogicamente' dall'amata.

Una volta stabilito il valore monetario del braccialetto, il fuoco poetico si concentra sul denaro, sul capitale nella sua forma materiale, o meglio sul suo valore, espresso non solo in termini economici, ma, in virtù di un *quibble* insistito e dissacrante, anche metaforici, con l'allusione al significato letterale degli 'angeli' quali presenze trascendenti. La metafora diviene in tal modo 'personificazione', a sottolineare la funzione del denaro, la sua importanza capitale, significativamente espressa in termini religiosi assoluti, metafisici; una 'personificazione' dai risvolti ironici, in quanto il valore tutto 'terreno' delle monete è già chiaro fin dall'inizio – la dimensione metafisica è unicamente accessoria all'affermazione del valore economico delle monete, che acquistano un carattere trascendente solo in quanto detentrici di valore materiale¹⁶. Ai vv. 10-12, la purezza originaria e dunque la preziosità delle monete d'oro, è rappresentata figurativamente con l'immagine spirituale degli angeli senza macchia e senza peccato, incorrotti, come nel *first state of their creation* (v. 12)¹⁷. Dal v. 13, l'isotopia si estende con l'attribuzione agli *angels* monetari della funzione insostituibile di supporto propria dei messaggeri divini (*be my faithfull guide*, v. 14), laddove la prospettiva trascendente (*To comfort my soule*, v. 16) è evocata parodicamente solo per avvalorare quella mondana (*to provide / All things to me*, v. 13-14). Il rimando ironico agli *angels* celesti, allora, non indica altro se non la loro avvenuta 'caduta', ovvero l'annullamento del sacro ad opera del processo di mondanizzazione, di cui il mercato e i suoi 'idoli' sono i protagonisti. Gli angeli ultraterreni ora connotano esclusivamente gli elementi di un sistema finanziario totalmente secolarizzato, che può recare le tracce del-

¹⁶ In questo senso non mi sembra pertinente l'interpretazione di Hawkes, secondo il quale "the literal and the metaphorical readings of these 'angels' are contradictory", per cui "The reader is forced to choose between these two senses of the term, since they lead to opposed interpretations of the speaker's argument", *Idols of the Marketplace*, p. 162. Risulta infatti da subito evidente il senso demistificatorio di questa teologia 'secolare', che sacralizza ironicamente gli oggetti in funzione della loro importanza terrena.

¹⁷ L'integrità degli *angels*, segno del loro valore, è affermata implicitamente sia in relazione a quelle monete soggette alla pratica illecita della 'tosatura' (a cui si allude al v. 28 a proposito della corona francese), sia alla precedente politica monetaria di svalutazione (*Great Debasement*), ovvero della riduzione della percentuale di metallo prezioso contenuta nelle monete attuata negli anni '40 del '500 sotto il regno di Enrico VIII (a cui seguì la decisione da parte di Elisabetta di riconiare tutta la moneta circolante).

l'assoluto e della trascendenza solo come allusione irriverente, 'gioco' linguistico sottile e dissacrante.

La moneta di oro puro, incontaminato, non compromessa da *vile soder* (v. 10), riflette la condizione esistenziale del poeta/*persona* così come egli stesso la rappresenta, la sua giovanile volontà di potenza proiettata nel suo strumento, la moneta preziosa non svalutata, l'opportunità materiale per il perseguimento della felicità, garantita dal suo potere d'acquisto sul mercato. Gli angeli 'secolarizzati', innocenti, affrancati da *any fault* (v. 11) e, grazie al loro potere economico, simbolicamente 'sovranaturali', rappresentano la proiezione idealizzata del protagonista, della sua giovinezza narcisistica, l'esaltazione di una primigenia onnipotenza senza limiti, se non i confini del proprio desiderio (l'età della giovinezza, della pienezza dell'essere, diviene qui a un tempo soggetto privilegiato e simbolo della nascente economia di mercato). Le parole della voce poetante configurano una 'religione' secolare degli *angels*, fondata su un egoismo edonistico e onnipotente, tanto più materialista quanto più dissimulato dall'isotopia angelica. Questo è ciò che il nuovo regime mercantile potenzialmente induce ed esalta nel protagonista, delineando il mondo come un campo illimitato di beni e la ricchezza, la disponibilità finanziaria come strumento imprescindibile di acquisizione e di controllo delle cose e degli individui (*To gaine new friends, t'appease great enemies*, v. 15); una ricchezza da lui apoditticamente giustificata come il frutto di un disegno provvidenziale (*heaven commanded*, v. 13), senza origine e senza causa, funzionale alla fantasia di onnipotenza che essa stessa suscita. Dal discorso figurato del locutore/*persona*, la cui (auto)ironia si rivela insieme strumento e mediazione di verità, emerge in tal modo una rappresentazione del mercato in cui si evidenziano gli istinti acquisitivi, la tendenza al dominio che esso sollecita, e al tempo stesso la sua promessa di felicità legata esclusivamente al profitto, ovvero alla proprietà del capitale finanziario (gli *angels* divengono in un senso tutto terreno e individualistico *my guard, my ease, my food, my all*, v. 50).

Questa corrispondenza fra *intentio* e realtà, fra mezzi e fini è simboleggiata dal valore assoluto della moneta attribuitogli dal protagonista, ovvero dalla sua perfetta coincidenza fra nome e significato, oggetto e valore, laddove nel mercato tale coincidenza diviene problematica, poiché la moneta e le merci assumono per statuto un valore mutevole. Questa eventualità è qui evocata nella potenziale ambiguità semantica determinata dal *pun*; ma essa viene allo stesso tempo risolta in quanto lo slittamento dal secolare al trascendente conferma il significato univoco, ossia il valore assoluto degli *angels*. Il piano metaforico ribadisce il totale rispecchiamento fra il significato/valore e la cosa/moneta, ipostatizzando il valore corrente degli *angels* in valore assoluto¹⁸. La perfetta corrispondenza fra apparen-

¹⁸ La perfetta corrispondenza in prospettiva idealistica fra effigie e valore ricorre anche laddove l'immagine della moneta e delle sue tecniche di riproduzione vengono utilizzate da Donne in senso figurato per esprimere ideali di amore o di moralità. All'inizio dell'elegia X, *The Dreame*, il poeta paragona il proprio cuore sul quale è impressa l'immagine della donna amata (*Image of her whom I love [...] Whose faire impression in my faithfull heart, / Makes mee her Medall*, vv. 1-3) alle monete sulle quali l'effigie del monarca determina *in toto* il loro valore (*As Kings do coynes, to which their stamps impart / The value*, vv. 4-5). In *A Valediction: of Weeping*, il poeta paragona le lacrime versate congedandosi dalla sua amata a monete prodotte da lei stessa e di cui esse portano lo stampo (*For thy face coines them, and thy stampe they beare*, v. 3); ed è proprio tale stampo, al pari di quello reale, che conferisce loro valore, *And by this Mintage they are something worth* (v. 4). Analogamente,

za ed essenza, data dal primato dell'integrità, della purezza degli *angels*, bene rappresenta l'aspirazione del poeta/*persona* a una ricchezza stabile nella sua platonica 'essenzialità', a un potere di acquisto che trascenda la contingenza, sempre e comunque in grado di soddisfare la sua volontà di acquisizione (esorcizzando in tal modo il tempo e quindi, da ultimo, anche la morte); una volontà che si traduce coerentemente nel rifiuto di pagare il suo debito, ossia nell'intenzione di ritenere per sé il denaro da destinarsi alla transazione risarcitoria richiesta dall'amata.

Questa immagine arbitraria del capitale, pulsionale e individualistica, si contrappone infatti dialetticamente a una rappresentazione del mercato assai differente, di cui la donna è promotrice, con la rivendicazione del suo diritto a essere equamente risarcita, ad avere cioè il corrispettivo del bracciale in valore monetario (l'unico *standard* deputato a misurare oggettivamente il suo valore). La dimensione accumulativa, 'predatoria' del mercato si delinea qui in antitesi a quella 'relazionale' intesa come scambio equo all'insegna della reciprocità e regolato dal valore monetario, ovvero transazione che implica in questo caso un impegno (economico e, in quanto tale, anche morale) di rifusione derivanti dallo smarrimento del bracciale. Una istanza prospettata dallo stesso poeta/*persona* che in virtù di tale richiesta definisce enfaticamente la donna, con un'immagine legalistico-processuale, *dread Judge* (v. 18), a certificare il suo ruolo quale presenza deliberante esterna al testo, destinataria insensibile della *peroratio* del locutore. L'immagine della transazione responsabile viene dunque evocata indirettamente, in negativo (*thy severe / Sentence*, vv. 17-18), dalla prospettiva del protagonista nel momento in cui ne prefigura gli esiti nefasti per sé e per i suoi *angels*.

Proseguendo nel motivo della personificazione e scindendo in tal modo paradossalmente le responsabilità delle monete dalle sue (*my sins great burden*, v. 18), egli considera l'ipotesi della transazione una condanna ingiusta per i suoi *angels* (*these twelve innocents*, v. 17), espiazione di una colpa che non è la loro (v. 20). In virtù di tale sacrificio essi potrebbero richiamare allusivamente la figura del Cristo che si fa carico dei peccati dell'umanità, e tuttavia, essendo alienati dal suo possessore, essi sono incapaci di *ease my paines* (v. 21), di garantirgli cioè la salvezza (*They save not me*, v. 21). Per cui il loro sacrificio (essi vengono definiti *Martyrs*, v. 82), ossia la transazione di cui sono vittime designate, non si rivela nient'altro che una dannazione (*Shall they be damned*, v. 19), laddove la fornace è paragonata metaforicamente all'inferno (*that hell*, v. 22) e la loro fusione a una morte inferta con supplizio (*they are burnt and tyed in chaines*, v. 22)¹⁹. Una condanna all'inferno e una morte simbolica che ovviamente coinvolgono allo stesso modo il loro possessore, il

in *The Second Anniversary*, le azioni morali della defunta Elizabeth stimolavano quale esempio quelle degli altri, così come lo stampo della zecca produce dal suo modello le monete; tali azioni sono da considerarsi virtuose proprio perché recano come un'effigie lo stampo della fanciulla, *Shee coynd, in this, that her impressions gave / To all our actions all the worth they have* (vv. 369-370). Lo stesso concetto di modello ideale come conio rappresentato dalla ragazza, in questo caso riferito all'idea della bellezza, era stato espresso poco prima ai vv. 223-224: *she whose rich beauty lent / Mintage to other beauties*.

¹⁹ L'immagine dello scambio come inferno è evocata anche successivamente, laddove gli *angels* vengono accostati ai *first, fall'n Angels* (v. 71), ovvero i demoni, il cui originario capitale simbolico di *Wisdom and knowledge* (v. 72), *tis turn'd to ill*, (v. 72), si è tramutato cioè in valore corrotto, strumento di azioni immorali, così come è considerata la transazione nella prospettiva del locutore.

quale è nella stessa misura vittima di questa transazione (egli alla fine risulta tale in quanto la sua colpa viene letteralmente rimossa nel momento in cui gli 'angeli' non adempiono alla loro funzione salvifica)²⁰.

Allargando la trama ironica dell'*imagery* religiosa con l'uso 'idolatratico', scandaloso delle sue immagini e dei suoi simboli, il poeta/*persona* ribadisce qui in negativo ciò che prima era affermato in positivo. Se in precedenza gli *angels*, nella loro dimensione 'sovranaturale' di ricchezza a disposizione, rappresentavano per il locutore la vita e la prosperità, ora essi, in quanto dannati a divenire merce di scambio per ripianare un debito, ovvero figure cristologiche mancate, rappresentano per lui la morte e la privazione – qui vi è di nuovo identificazione fra essi e il protagonista, ma in negativo, come dannazione e non felicità: allontanati simbolicamente dal paradiso e destinati a divenire elementi del mondo, essi rappresentano l'immagine allegorica della sua condizione, la fine dello stato di grazia, della sua 'onnipotenza infantile' e il piegarsi al compromesso, al 'contratto sociale'. In *The Bracelet* la nuova realtà del mercato viene dunque raffigurata nella prospettiva del protagonista in forma dialettica e, proprio per evidenziarne ironicamente il portato secolare, paradossalmente in termini teologici; sia come teologia positiva (sostegno provvidenziale), associata all'immagine del mercato quale volontà di potenza/profitto, sia come teologia negativa (inferno, mancata salvezza), riferita all'immagine del mercato quale interazione sociale responsabile – e tuttavia, così come suggerirebbe il punto di vista della dama, il giudizio sui due opposti atteggiamenti potrebbe essere invertito, considerando al contrario il pagamento del debito strumento di salvezza e la ritenzione egoistica del capitale segno di dannazione. Del fenomeno mercato, l'elegia coglie allora e allo stesso tempo ribadisce la potenziale dimensione conflittuale fra istanze contrastanti, la possibile frizione fra le pulsioni egoistiche che esso suscita e la sua natura necessariamente 'relazionale'. Un tale disegno trova nella *stance* (auto)ironica del poeta/locutore il suo adeguato registro espressivo. Il gioco linguistico brillante, il tono enfatico e insieme distaccato annunciano e allo stesso tempo confermano sul piano formale i paradossi 'ontologici' del mercato.

L'immaginario teologico non si rivela in ogni caso essere l'unica isotopia a dare un nome alle dinamiche del mercato. Ulteriori figurazioni metaforiche si profilano nel momento in cui il fuoco dell'attenzione si sposta sulle altre monete in circolazione, che il locutore afferma essere disposto a sacrificare in luogo dei suoi preziosi *angels*. Il rifiuto di ripianare il danno, infatti, assumerebbe la forma di un assenso qualora egli disponesse di moneta meno pregiata. Il lutto e la *lamentatio*, sempre in accordo al registro arguto e semiserio del componimento, procedono ora per spostamento e inversione, con la critica (*in absentia*) alle monete corrotte, che per questo motivo sarebbero sacrificate senza rimpianto²¹.

²⁰ A questo proposito, Pockett osserva: "The figures of speech [...] by means of which Donne's libertine masquerade is sustained are interesting not only for the subtlety with which they distort logic but also for the subtlety with which they try to conceal the distortions. To a very great extent, Donne's 'wit' is the capacity for deliberate misrepresentation", *Donne's Libertine Rhetoric*, pp. 509-510.

²¹ Lo *speaker* evidenzia un'accentuata sensibilità economica sul tema del valore commerciale, laddove è consapevole del deprezzamento delle monete europee correnti rispetto agli *angels* domestici di nuovo conio; essi sono pregiati poiché la loro purezza non è rara in assoluto, ma in relazione alle altre monete, ossia all'offerta di

La corona francese ‘tosata’ (ovvero depauperata per lucro di una percentuale del suo metallo prezioso) viene descritta di aspetto insano, malato (*So leane, so pale, so lame*, v. 26), che evoca la lue (*their naturall country rot*, v. 24), la malattia venerea proveniente, secondo gli inglesi, proprio dalla Francia. E sebbene i re francesi si dichiarino cattolici, l’esiguità delle loro monete rimanda metaforicamente alla pratica aliena della circoncisione attuata dagli ebrei (*Their Crownes are circumcis’d most Jewishly*, v. 28). In questo caso il sacrificio sarebbe tollerato (*I cared not*, v. 23), in quanto la perdita si rivelerebbe contenuta. L’alternativa fra pieno risarcimento e rifiuto assume qui la forma compromissoria di una transazione arbitraria; ovvero, secondo la logica del protagonista, nell’impossibilità di sfuggire al pagamento, è auspicabile impiegare cattiva moneta, un danno relativo che gli consentirebbe di conservare il capitale prezioso degli *angels*. In questa modalità spuria di scambio sono compendiate le due alternative precedenti e le loro concezioni antitetiche del mercato. Lo scambio, nella forma di una illimitata circolazione delle monete impure, è rappresentato metaforicamente attraverso la fisiologia del corpo umano come corruzione, malattia sessuale, epidemia infettiva che giunge dall’esterno a intaccare l’organismo sano; ma anche, alludendo alla pratica estranea della circoncisione, mutilazione innaturale, *vulnus* materiale e simbolico (laddove l’alieno, l’estraneo in entrambi i casi è anche connotato in termini religiosi e culturali, con riferimento sia al cattolicesimo, sia al giudaismo, vv. 27-28). A questa pratica impura e ineludibile di interazione si sottrae parzialmente il protagonista con la sua visione egoistica, cedendo le monete corrotte alla controparte e dunque espellendo il virus, la minaccia della contaminazione e salvaguardando in tal modo l’integrità del proprio capitale e la sua volontà di potenza²².

Le monete aeree spagnole (*Stamps*, v. 29, *Pistolets*, v. 31) rappresentano una valida alternativa. Anch’esse, nella loro forma irregolare, usurata, circolano senza limitazioni *through the earth’s every part* (v. 38). Considerate un fenomeno illegale, ovvero paragonate al frutto di pratiche negromantiche (laddove *Justice* e *Nature* coincidono, vv. 35-36), esse si rivelano doppiamente pericolose in quanto strumento della politica di ingerenza europea della monarchia spagnola (allusa nella figura del *greate Conjurer*, v. 35) nei con-

circolante presente sul mercato. Come sottolinea Carey, “in ‘The Bracelet’ we are struck by Donne’s alertness to the shape, weight, and individuality of different coins”, *Donne and Coins*, p. 152. Il tema dei meccanismi monetari di svalutazione e di manomissione delle monete legati alla storia del conio domestico, viene ulteriormente ripreso da Donne nel *First Anniversary*, laddove l’immagine delle monete svalutate è usata metaforicamente per rappresentare il decadimento della vita e del valore dell’uomo nel presente: *We are scarce our Fathers shadowes cast at noon [...] But this were light, did our lesse volume hold / All the old Text; or had wee chang’d to gold / Their silver* (vv. 144-149).

²² Questa idea autarchica del mercato trova il suo corrispettivo sul piano politico-economico nella dottrina mercantilista. Lo *speaker* riprende alcuni elementi del discorso economico mercantilista secondo cui tutto ciò che proviene dall’esterno (in particolare l’importazione di merci straniere) è visto come fenomeno negativo, pericoloso ed è rappresentato in termini fisiologici come portatore di malattia, corruzione. Ciò si contrappone a uno scenario domestico che deve essere al tempo stesso incontaminato e disporre in abbondanza di moneta quale effetto della bilancia commerciale in attivo (un atteggiamento contraddittorio tipico di una dottrina che si confronta per la prima volta con il fenomeno del mercato globale e che identifica la ricchezza esclusivamente con il capitale monetario). Lo stesso Donne ne declina sinteticamente i termini nel sermone in morte di Sir William Cockayne: “To fetch in Wine, and Spice, and Silke, is but a drawing of Trade; The right driving of Trade, is, to vent our owne [Commodity] outward”, *John Donne’s Sermons on the Psalms and Gospels*, E.M. Simpson ed., University of California Press, Berkeley 1991, p. 236.

fronti di nazioni quali la Francia, la Scozia e i Paesi Bassi (vv. 40-42) – una politica subdola, astuta, significativamente sempre avversa agli interessi inglesi. Per questo esse sono simili a un'arma bellica (sottintesa nel doppio significato di *Pistolets*), anzi si dimostrano ancora più potenti nel condizionare, ossia nel favorire o danneggiare (*more then cannon-shot, availles or lets*, v. 32) i paesi e gli individui che ricadono sotto la loro influenza. Dopo la metafora della malattia, del virus epidemico, per definire lo scambio il locutore ricorre a un'altra immagine fisiologica, quella del flusso, della circolazione sanguigna (*As streamers, like veins*, v. 37), trasposta però immediatamente su un altro piano, quello dell'assoggettamento, della conquista evocata dall'isotopia politico-militare; un flusso orientato, diretto dalla logica del capitale e dalle sue regole, che ha il potere di soggiogare, 'colonizzare' l'altro.

L'immagine teologica dello scambio paritario come inferno e dannazione eterna diviene qui contaminazione, malattia, assoggettamento, sottomissione, ovvero dannazione in terra. E se prima la salvezza consisteva nel rifiutare tale scambio salvaguardando l'integrità degli *angels*, ora consiste nel gestire tale minaccia a proprio vantaggio, impiegando cattiva moneta. La simbologia della colonizzazione 'imperialista' non presuppone infatti solo il desiderio da parte del poeta/*persona* di sfuggire alle dinamiche dello scambio così inteso, bensì di utilizzarlo a sua volta attivamente per ribadire la sua visione egoistica, onnipotente del mercato. Nella volontà dichiarata di pagare con moneta svalutata si può leggere ancora il tentativo di controllare unilateralmente lo scambio, la sua carica impura, corrottrice, esorcizzando il pericolo di asservimento, ribaltandolo nella tutela del proprio interesse personale.

La ricerca di soluzioni utilitaristiche sconfinata *tout court* nel desiderio da parte del protagonista di impiegare nella rifusione addirittura quel sedicente oro fantastico che gli alchimisti (*Almighty Chymicks*, v. 44), con procedimento fallace, invano cercano di estrarre *from each minerall*, (v. 44), ritrovandosi alla fine *desperately gull'd* (v. 46)²³. Dalla circolazione della moneta cattiva a quella di una moneta totalmente virtuale come estremo *escamotage* lucrativo: nella prospettiva del locutore la moneta falsa, priva di valore economico, soddisfa paradossalmente le esigenze di uno scambio paritario considerato esso stesso un inganno, un illecito arbitrario perpetrato ai danni dell'onnipotenza narcisistica dell'io; per cui appare legittimo ingannare l'amata rifondendo il debito con monete deprezzate, o peggio con oro alchemico (in questo caso il poeta sarebbe ben contento di 'dannare' i falsi *angels*, colpevoli di *much heinous sin*, v. 47: in realtà un peccato da attribuire alla donna stessa per la sua richiesta). Dopo l'immagine teologica della dannazione infernale, quella medica del contagio epidemico e quella politico-militare dell'invasione colonizzatrice, ecco un'ultima immagine negativa a connotare lo scambio mercantile come truffa, azione illegale, mutuata dall'ambito etico-giuridico.

²³ L'idea metafisica di valore assoluto presupposto dalla cosiddetta 'scienza' alchemica è ormai ridotta a inganno (il paragone con *The Alchemist* è d'obbligo), sopravanzata dalla nozione di valore relativo teorizzato dalla nascente scienza economica e che è qui esemplificata nel confronto fra gli *angels* e le altre monete. Come sostiene Freer, "What a few Elizabethan economic writers grasped, and what Donne alone among the poets seemed to sense, was that within his lifetime, money itself had become a commodity". *John Donne and Elizabethan Economic Theory*, p. 501.

Tuttavia, il paradosso del mercato, la sua dialettica apparentemente inconciliabile fra pulsioni egoistiche e necessità relazionali, che determina una *impasse* nel poeta/locutore, si risolve (perlomeno in questa circostanza) nella transazione finale degli *angels*, così come la controparte ha richiesto e il protagonista infine acconsentito. In questo atto, a un tempo materiale e simbolico, il potenziale dissidio fra istanze contrastanti viene superato nella rappresentazione del mercato non solo come luogo di tensioni e suscitatore di conflitti, ma anche come lo strumento, il mediatore in grado di risolvere tali conflitti secondo regole negoziali definite e unanimemente accettate.

2. *La moderna allegoria d'amore*

Le due concezioni conflittuali del mercato espresse dai due amanti non riflettono solo la dialettica insita in ogni transazione mercantile, ma proprio perché costituiscono, con la loro alta densità figurale, insieme la forma e la sostanza del loro linguaggio affettivo, si rivelano a loro volta metafora, o meglio allegoria dello stesso rapporto amoroso – un'allegoria dal significato inedito, non codificato, fondata sul nesso deterministico fra la dimensione economica e quella sentimentale. I due diversi atteggiamenti mercantili degli amanti divengono l'immagine emblematica di due diversi atteggiamenti affettivi in quanto inevitabilmente compromessi con le logiche di mercato; vale a dire di due concezioni dell'amore contrastanti, quella egoistica e quella egualitaria, i cui principi, ispirati al criterio del profitto, sono mutuati dalla sfera economica. Questa perfetta coincidenza fra dialettica del mercato e dialettica amorosa indica allora la vera ironia di fondo del componimento, ovvero la completa subordinazione della logica amorosa a quella mercantile. Una verità perturbante, che affiora beffardamente dalla disputa e che coinvolge nella stessa misura i due protagonisti (distanziando a sua volta ironicamente l'atteggiamento 'ironico' del locutore); ossia quella di un mercato che non solo condiziona materialmente con la sua pervasività il rapporto amoroso, ma addirittura lo modella secondo i principi del dare e dell'avere, dando luogo a una peculiare forma di soggettività nella sfera privata dell'amore, che trova appunto nell'ambito del mercato il suo paradigma culturale. L'elegia non si limita dunque a delineare la nuova antropologia del mercato, ma prefigura altresì l'influenza decisiva del suo modello agonistico 'quantitativo' in altri ambiti quale quello delle relazioni affettive; ironicamente, i paradossi, le contraddizioni del mercato divengono *tout court* quelli della sfera amorosa. Una sfera che ha bandito quell'ideale del disinteresse, del 'dono' che aveva contraddistinto le dinamiche dell'amor cortese, per sostituirlo con un ideale di profitto simbolico (piacere) che ha le stesse caratteristiche di quello mercantile²⁴.

²⁴ Esempio della concezione 'antieconomica' cortese dell'amore appare il sonetto 18 del canzoniere sidneiano *Astrophil and Stella*, in cui il poeta/persona letteralmente ribalta la logica mercantile del dare e dell'avere in nome dell'ideale del dono e del sacrificio di sé offerti all'amata, intesi paradossalmente non come perdita, bensì come profitto (simbolico). A sottolineare il fatto che l'economia affettiva in ambito cortese si fonda su principi opposti a quelli mercantili; a tal punto da non contemplare paradossalmente nel suo codice lo scambio, ovvero la reciprocità.

Il nodo conflittuale al centro del componimento – tanto più drammatico quanto più evocato con levità e arguzia – non è quindi riconducibile all'antitesi fra venalità e idealismo, innocenza e corruzione, così come è stato affermato da alcuni critici²⁵, ma più realisticamente al dissidio fra due concezioni 'economiche' dell'amore, che appare ora configurarsi esclusivamente come prodotto del nuovo orizzonte ideologico e culturale del mercato.

L'atteggiamento del poeta/*persona* nei confronti del denaro e dello scambio, con il suo desiderio di gestione unilaterale del capitale, riflette il suo atteggiamento egoistico e autoreferenziale nei confronti dell'amore e dell'amata, laddove le dinamiche mercantili, in virtù della loro densità figurale, divengono il segno dell'affettività del protagonista e della sua concezione del rapporto. Gli *angels*, simbolo trascendente di purezza e dunque di valore economico, assurgono per questo nella prospettiva del locutore a misura dell'amore perfetto in quanto strumento di reciproca soddisfazione dei due amanti. La possibilità di felicità si ridurrebbe in proporzione alla loro perdita, ossia se venissero sacrificati nella transazione, danneggerebbero anche la donna, il cui amore in questo caso, secondo l'uomo, sarebbe irrimediabilmente compromesso, *For thou wilt love me lesse when they are gone* (v. 54). In realtà dietro il rifiuto di transare *my harmless Angels* (v. 49), ovvero dietro l'invocazione retorica all'unione ideale, vi è la concezione pervicacemente egoistica dell'amore da parte del protagonista (confermata dal fatto che è stato lui stesso a infrangere il 'patto amoroso' con lo smarrimento della collana). Il desiderio di disporre della sua ricchezza, addirittura attraverso pratiche ingannevoli, corrisponde alla sua volontà di dominio, di onnipotenza anche in campo affettivo, che contempla la prevaricazione e la reificazione dell'altro, ossia la riduzione della donna a bene di consumo controllabile con il denaro²⁶. Una realtà tanto più proterva in quanto parzialmente occultata dietro la retorica del *wit*, della brillante *peroratio*, che vuole essere in apparenza omaggio (non solo formale) alla dama, ma che al contrario si rivela l'unico mezzo espressivo lecito di una volontà di dominio altrimenti inconfessabile.

In quest'ottica, gli aspetti esistenziali vitali legati agli *angels* e alla loro ritenzione – essi rappresentano infatti la 'salvezza terrena' per *my able youth, and lustyhead*, v. 52 – rimandano a una disposizione affettiva in cui predomina la pulsione libidica, la dimensione

²⁵ Indicativa è in questo senso la lettura che offre Revard, secondo cui "The innocent angels that the lover is about to sacrifice have come to symbolize [...] the innocent love enjoyed before the unlucky loss of the bracelet. When the mistress demands that the lover convert these 'angels' to gold for a new bauble, he takes a closer look at his 'angelic' love and discovers that it has been corrupted by the crass love of the marketplace", *Donne's 'The Bracelet': Trafficking in Gold and Love*, pp. 21-22.

²⁶ Una simile oggettivazione a sfondo sessuale della donna è rinvenibile nell'elegia *To his Mistris Going to Bed*. La donna mentre si spoglia è definita *Angel* (v. 20), una creatura, tuttavia, affatto spirituale, che al contrario annuncia un paradiso di piaceri fisici e che per questo viene identificata come bene prezioso, *my America, my new found lande, / My kingdom* [...] *My myne of precious stones* (vv. 27-29). In un'altra elegia, *Loves Progress*, il processo di reificazione coincide con l'esame anatomico minuzioso del corpo della donna, apprezzato in ogni suo aspetto, per terminare con quella *Centrique part* (v. 36) che rappresenta il culmine di tutti i piaceri. Significativamente, il suo corpo, quale ulteriore allusione alla sua mercificazione, viene accostato per valore d'uso all'oro nel momento in cui assume la forma della moneta. Tuttavia, è forse in *Community*, componimento dichiaratamente misogino, con un registro in parte ironico simile a *The Bracelet*, che la reificazione del corpo femminile a oggetto di consumo (*use*, v. 12) assume forma paradigmatica.

sessuale edonistica e acquisitiva, nell'ambito di uno scambio amoroso sbilanciato, che ha come scopo quello di gratificare con qualsiasi mezzo un io forte e dominante, protagonista incontrastato della scena. Una volontà di appagamento sessuale che non è escluso che egli eserciti anche in altre circostanze, potenziale frequentatore di ambienti equivoci (allusi indirettamente nell'evocazione di *whores, thieves and murderers*, v. 62), in cui è possibile 'perdere' la collana (forse transata al gioco, o in cambio di qualche illecita prestazione)²⁷. Tale ipotesi smentirebbe ulteriormente una sua presunta concezione assoluta ed esclusiva dell'amore.

Questo atteggiamento egoistico si manifesta nella stessa misura in negativo, nel tentativo di sfuggire in tutti i modi, con il rifiuto del risarcimento monetario, a un'idea più bilanciata di scambio affettivo inteso come reciproca soddisfazione e insieme assunzione di responsabilità nel rispettare il 'contratto amoroso'. Tale idea di reciprocità, di reale coinvolgimento con l'altro viene connotata negativamente, nell'immagine emblematica della 'dannazione' degli *angels*, come morte dell'io, fine delle sue prerogative di onnipotenza (sessuale). Ma anche – nella figura perturbante della moneta cattiva – come malattia, virus 'colonizzatore' che si insinua, corrompendo l'identità e l'integrità (sessuale) del protagonista, ossia la natura e la qualità del rapporto amoroso così come egli lo intende. Una mutua interazione che suscita in lui paure inconsce, evocate nella rappresentazione metaforica della circolazione della moneta come contagio sessuale, assoggettamento e insieme privazione, castrazione simbolica (allusa nella pratica della 'circoncisione' delle monete), che destruttura la sua volontà di potenza (sessuale). Qualcosa da respingere *a priori*, praticabile solo sotto forma di inganno, ovvero fingendo patentemente, riversando cioè simbolicamente (e non solo) il contagio sull'amata – e dunque riacquisendo quelle prerogative di iniziativa che contraddistinguono la sua rappresentazione ideale di sé.

Al polo dialettico opposto si colloca la posizione affettiva e ideologica della donna, così come traspare dalla sua richiesta di corretta transazione mercantile – significativamente avanzata da un soggetto che nella tradizione lirica cortese è sempre apparsa come icona silente da adorare e insieme presenza distaccata e sdegnosa (un ruolo, quest'ultimo, che il poeta/*persona* ancora le attribuisce ironicamente, ma per ragioni opposte). Essa al contrario detiene una visione dell'amore come mutua assunzione di responsabilità, scambio contrattuale paritario, in cui le singole individualità devono ricercare un compromesso per dare vita a un rapporto equilibrato e soddisfacente per entrambe le parti. L'allegoria mercantile del giusto indennizzo indica che l'amore, così come è concepito da questa *lady* antipetrarchesca secondo una visione laica e demitizzante, non tende a una fusione ideale in cui le individualità si annullano, ma alla salvaguardia dei reciproci interessi; due desideri, due volontà che devono giungere a una soluzione negoziale accettabile per compensare e neutralizzare i rispettivi istinti egoistici di sopraffazione. Un ideale che non corrisponde alla ricerca dell'utopia assoluta, ma del 'possibile', ossia di un auspicabile bilanciamento di forze nel comune perseguimento del profitto/piacere. Un simile esempio di interazione

²⁷ Un atteggiamento libertino che diviene vero e proprio manifesto in una lirica successiva, *Loves Usury*, laddove egli supplica il dio dell'amore di: *let my body raigne, and let / Mee travell, sojurne, snatch, plot, have, forget / Resume my last yeares relict* (vv. 5-7).

virtuosa trova significativamente nella negoziazione mercantile, così come si profila infine in *The Bracelet*, il suo modello culturale, laddove l'etica (implicita) della responsabilità che il mercato promuove in virtù delle sue regole si rivela un valore anche nei rapporti affettivi.

In questo senso, secondo la visione dell'amata, le monete non vanno perdute nella fusione della nuova collana (vv. 69-70; il valore economico degli *angels* corrisponde perfettamente al valore simbolico della richiesta, e dunque dell'idea di amore ad essa sottesa). Al contrario ciò rappresenta plasticamente la ricostituzione di un rapporto egoisticamente squilibrato, la ricomposizione delle due parti in un'intesa negoziale che assumerà come criterio ideale quel valore di scambio oggettivato nella quantificazione monetaria del bracciale che costituisce lo *standard* valutativo nel nuovo contesto mercantile. Ciò che è reputato negativo dal locutore, ossia l'interazione con l'altro, è invece ciò che deve diventare secondo la donna la regola, in un'ottica di razionalità che intende superare le paure inconse di assoggettamento e indistinzione, indirettamente evocate dal protagonista. L'ingiunzione di rifusione da essa avanzata rappresenta dunque una lezione pedagogica di 'educazione sentimentale', in virtù della quale il principio razionale di realtà, ovvero lo scambio negoziale come equo regolatore *anche* dei rapporti affettivi, deve prevalere sulle fantasie edonistiche e irrazionali di onnipotenza.

Il poeta/locutore si piega infine alla volontà inflessibile del suo giudice (*thou are resolute; Thy will be done*, v. 79) e accetta la transazione. Nondimeno, egli esprime un'ultima testimonianza della sua sofferenza (*such anguish*, v. 80) – significativamente un'immagine enfatica di lutto materno, in cui il sacrificio delle monete è paragonato al seppellimento da parte della madre di *her only sonne* (v. 80) – e al contempo un'ennesima esaltazione degli *angels* (ribaltando ironicamente la gerarchia celeste, li definisce superiori a *Virtues, Powers, and Principalities*, v. 78) e del suo amore incondizionato per essi (*lov'd and worship'd you alone*, v. 86; un atto di fede che in realtà è un atto di idolatria). La metafora di morte e di lutto allude alla morte simbolica, nella transazione, del suo desiderio/sogno di onnipotenza originario, la fine dell'illusione, la rinuncia al suo narcisismo, ovvero l'offerta, nella transizione a un rapporto amoroso più equilibrato, della sua parte di sé più ostinata e inflessibile. Gli *angels* spesi nella rifusione – che in tal modo si rivelano identici alle monete impure in quanto utilizzati al pari di esse nelle forme di scambio mercantile²⁸ – diverrebbero allora veramente 'messaggeri' (strumento) di salvezza, poiché lo consegnano a una nuova umanità 'laica', non all'insegna del presunto amore assoluto, ma del compromesso, in cui è necessario assumere le proprie responsabilità, rispondere delle proprie azioni anche nella sfera affettiva.

Nonostante il gesto inequivoco del protagonista, tuttavia l'elegia termina con una nota di ambiguità: il poeta/*persona* si piega sì alla volontà dell'amata, ma conserva ancora un residuo di individualismo egoistico che si traduce nell'appello ai suoi *angels* superstiti affinché non lo abbandonino (*May your few fellowes longer with me stay*, v. 90)²⁹. Allo

²⁸ Anch'esse, pur nella loro perfezione, sono paradossalmente opera di *some greate Conjurer* (v. 35) che ha costretto *Nature* [...] *from her course* (v. 36) e anch'esse saranno soggette alla stessa usura.

²⁹ In questo senso, Walker osserva come "There is no unification of personae in this poem; on the contrary [...] there is more separation of the personae at the end of the poem than there was in the beginning", *Donne's Words Taught in Numbers*, p. 58.

stesso tempo egli lancia un anatema (*heavy curse*, v. 94) contro il presunto sottrattore della collana, colui che si è impossessato (indebitamente?) di essa, augurandosi che la sua felicità possa tradursi nel suo contrario (alludendo alle disgrazie che l'oro e la ricchezza possono portare, vv. 105-109). Un'ostilità e un rammarico che testimoniano la sua pervicace ritrosia nell'esaudire la richiesta dell'amata e piegarsi al tipo di relazione da lei imposta³⁰. L'attuale possessore si trova nella situazione in cui il protagonista avrebbe voluto essere, con la possibilità di disporre (illecitamente) del bracciale, e di conseguenza della donna, in modo assoluto e unilaterale. E per questo lo maledice con un sentimento di malcelata invidia; una maledizione che si estende indirettamente alla 'lady' stessa: quello che egli auspica come punizione per il responsabile è infatti ciò che inconsciamente desidera anche per l'amata, essa pure colpevole di averlo espropriato (non solo del denaro, ma della sua volontà).

L'ambiguità, la doppiezza dell'atteggiamento del poeta/*persona* si manifesta significativamente anche sul piano linguistico nel *pun* con cui si chiude l'elegia, laddove il termine *cordiall* (v. 114) riferito all'oro, ovvero al bracciale e dunque per traslazione anche all'amore, al rapporto stesso, contempla un doppio significato, in quanto indica qualcosa di benefico (*restorative*, v. 112) che può rivelarsi allo stesso tempo letale, mortale (così come implica l'invocazione *would 'twere at thy heart*, v. 114), a riflettere lo stato d'animo ambivalente, 'diviso' del protagonista (e insieme gli incerti, fluidi destini della vicenda amorosa). Queste modalità linguistiche di affermazione/negazione rappresentano, come detto, il tratto distintivo di tutta l'elegia, laddove il gioco di parole, il concetto arguto e paradossale, il registro semiserio non sono confinati al finale, bensì costituiscono, in virtù del tema degli *angels*, la struttura portante dell'intero componimento. Nell'esercizio del *wit*, ovvero dietro la logica del *quibble* emerge la verità di un'adesione che si rivela non del tutto convinta; una rinuncia, un piegarsi al principio di realtà che non è completo, ma che mantiene, proprio grazie all'uso del *pun*, ancora un elemento di resistenza, una traccia del principio (assoluto) di piacere³¹. Non potendo (e in fondo non volendo) sottrarsi alla richiesta dell'amata, il poeta/*persona* delega alla sua istrionica, ingegnosa *peroratio* (ossia alla forma poetica) un'ultima difesa delle ragioni del suo egoismo, che esprime al contempo il suo cordoglio per la perdita dell'onnipotenza. Tutto ciò conduce a un finale aperto, in cui la dinamica del conflitto amoroso (al pari di quella mercantile della transazione) appare in prospettiva tutt'altro che risolta. Se infatti il locutore accetta solo parzialmente e contro voglia un ridimensionamento del suo ego e del suo dispotismo affettivo, analogamente la 'lady' impone sì la sua lezione pedagogica all'insegna di un modello di amore condiviso, ma lo fa assumendo un atteggiamento assertivo e perentorio che richiama ironicamente quello dello stesso protagonista.

³⁰ R.A. Bryan, *John Donne's Use of the Anathema*, "Journal of English and German Philology", LXI, 1962, p. 311, afferma che l'anatema presuppone l'attribuzione al bracciale della qualità di *holy relic*, il pegno esclusivo degli amanti al centro di componimenti quali *The Funeral* e *The Relique*. Ciò contrasta tuttavia con il suo valore esclusivamente mercantile; esso può essere *holy* solo in senso ironico, al pari degli *angels*, ovvero come segno della dimensione secolare del loro amore, soggetto al *negotium*.

³¹ Questa precisa *stance* del poeta/locutore è quella che Armstrong definisce come "the Ovidian self-consciousness of his persona", *The Apprenticeship of John Donne*, p. 426, ovvero "a degree of rationality and self-control, reflected in his urbane wit and complete self-consciousness", p. 433.

3. Oltre The Bracelet: l'isotopia mercantile nella successiva produzione donniana

The Bracelet, nel cui orizzonte sentimenti e beni sono intercambiabili, ovvero l'affettività non è mai disgiunta dalla ragione economica, certifica dunque che il mercato, nella sua doppia accezione egoistica e relazionale, con il suo accento sul desiderio di acquisizione/profitto e allo stesso tempo sulla necessità dello scambio, sulle sue regole contrattuali, provvede un modello culturale anche per le relazioni affettive; un modello che configura la relazione amorosa e, all'interno di essa, i ruoli di genere su basi affatto nuove: alla volontà di potere, di reificazione dell'amata da parte del poeta/*persona* si oppone la *agency* della 'lady' che, ridimensionando le prerogative maschili, rivendica un rapporto paritario basato sul principio della reciprocità. Nella società mercantile secolarizzata, l'amore, così come si configura in questa elegia, in antitesi all'iconografia cortese, diviene un contratto basato sulla pari dignità delle parti, che trova nel mercato un modello 'quantitativo' e insieme etico di regolazione, non ideale, ma possibile, nell'imperfezione. *The Bracelet* contribuisce a inaugurare in tal modo il discorso amoroso moderno post-petrarchesco, riconducendolo implicitamente al contesto sociale e insieme culturale, ossia alle mutazioni prodotte dal mercato, che hanno influito sul ruolo degli attori e allo stesso tempo sulla dinamica e la natura stessa dell'amore.

The Bracelet, con la sua drammatizzazione di una nuova idea egualitaria di relazione affettiva, rappresenta per certi aspetti la trasposizione sul piano letterario di un modello culturale che si stava imponendo allora in Inghilterra, ovvero quello del *companionate marriage*. Una concezione propria dell'ideologia religiosa riformata, che intende il matrimonio, oltre che come *mutual love*, anche come *partnership*, in cui la donna assume un ruolo paritetico di responsabilità nell'ambito della sfera domestica³². Un ideale matrimoniale e di ridefinizione dei ruoli, i cui presupposti materiali sono rintracciabili significativamente nelle trasformazioni e nella riorganizzazione della società prodotti dall'affermarsi dell'economia mercantile. *The Bracelet* riflette e allo stesso tempo legittima questo ideale di reciprocità che Donne declinerà anche nella sua poesia successiva, imponendo alla tradizione petrarchesca una sorta di 'rivoluzione copernicana'³³. La dimensione pla-

³² Cfr. su questo punto R.H. Bainton, *La Riforma Protestante*, tr. it., Einaudi, Torino 1958, pp. 235-236; e L. Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, Penguin, Harmondsworth 1979, p. 100, il quale colloca questa nuova concezione del matrimonio nell'ambito dello sviluppo della nuova famiglia nucleare borghese.

³³ D.T. Benet, *Sexual Transgression in Donne's Elegies*, "Modern Philology", XCII, 1994, pp. 14-35, fornisce un'analoga lettura contestualizzata delle elegie. Sgombrando il campo dalle accuse di immoralità o all'opposto di misoginia nei confronti dell'autore e delle *personae* delle elegie, Benet interpreta questi componimenti come drammatizzazioni delle questioni culturali circa il ruolo dell'uomo e della donna sollevate dalla cosiddetta *Renaissance woman question*, il dibattito che si sviluppa nel '500 e che si protrae fino agli anni '20 del '600, scaturito da una combinazione di fattori economici e culturali, "chronicling sexual and social anxieties across a broad spectrum of people – from women who wanted more freedom and respect to men who worried about the loss of male identity", p. 14. Secondo questa prospettiva le elegie enfatizzerebbero il tema della "potential fluidity of gender identities", focalizzandosi sulle "sexual transgressions of the masculine woman and the feminine man", p. 15. Benet tuttavia non prende in considerazione *The Bracelet*, in cui a mio avviso non si celebra la trasgressione, ma al contrario la definizione di una nuova norma, laddove mercato, ruoli di genere e amore interagiscono.

tonica e carnale si fondono e la donna, non più oggetto fantasmatico di un desiderio che si manifesta sempre al di fuori del contesto coniugale, diviene protagonista, acquisendo le stesse prerogative dell'uomo (sebbene in un contesto in cui prevale pur sempre il punto di vista maschile del poeta/*persona*). E tuttavia, a differenza dell'ideologia riformata, il cui ideale matrimoniale mira a ridurre tutto all'unità, alla coerenza, all'armonia, l'elegia prefigura un destino delle relazioni amorose non normativo, né tantomeno confinato nel perimetro simbolico della sfera matrimoniale (ed è forse anche per questo che il matrimonio viene ironicamente incluso fra le maledizioni finali lanciate al sottrattore della collana, vv.108-109). Al contrario, proprio perché intravede tutte le potenzialità di un modello 'negoziale' quale quello mercantile, che non gerarchizza i rapporti sociali secondo codici tradizionali, vuoi di genere o di classe, bensì li omologa attraverso il valore di scambio, essa dissolve l'antitesi legame coniugale/trasgressione entro un'immagine totalizzante di relazione materiale e simbolica che si pone come modello unico, paritario ed emancipato³⁴.

È interessante rilevare come un simile modello non sia circoscritto a questa elegia giovanile, ma in un certo senso permanga come presupposto latente in tutta la successiva lirica amorosa donniana; e in ogni caso esso si ripropone con evidenza proprio in quei componimenti in cui ricorre ancora significativamente l'isotopia mercantile. Tanto che è lecito affermare che *The Bracelet*, lungi dall'essere un'iniziale parentesi sperimentale, si pone all'origine di un discorso poetico sull'amore inteso come scambio negoziale che coinvolge nella stessa misura alcuni componimenti successivi (non solo appartenenti ai *Songs and Sonnets*) nei quali è contemplato l'utilizzo dell'*imagery* mercantile. In altri termini, è possibile ipotizzare che *The Bracelet*, con la sua esplicitazione del nesso deterministico fra amore e mercato, abbia rappresentato il punto di partenza di una riflessione articolata sulla fenomenologia e sulla soggettività amorosa in chiave mercantile, che in seguito ha impiegato i *topoi* del mercato non più come elementi narrativi allegorici, bensì come metafore connotative della dinamica amorosa; metafore che, in quanto parte di tale riflessione, rinviano a quello stesso nesso causale posto a fondamento dell'allegoresi in *The Bracelet*.

In questa prospettiva, nelle successive 'anatomie' dell'amore condotte da Donne, l'*imagery* mercantile non rimanda solo alla dimensione egualitaria dello scambio amoroso, al suo meccanismo di compromesso condiviso; l'ideale stabile di perfezione dell'amore 'bilanciato' diviene solo *una* delle possibilità. In accordo alla natura del mercato, che non contempla solo equilibrio negoziato, ma anche un elemento destabilizzante di rischio e di incertezza, l'esperienza amorosa si diversifica, e proprio in quanto incentrata simbolicamente sul paradigma dello scambio, emerge la sua natura problematica, ovvero la sua dinamica sempre instabile, i possibili conflitti, le contraddizioni all'interno del rapporto. Evocando dunque del mercato anche la precarietà e le incognite della sua forma contratto, l'isotopia mercantile sottolinea dell'amore anche il lato ambiguo, indecifrabile, dato dalla

³⁴ Sul rapporto fra la concezione donniana di *mutual love* e i precetti protestanti sul matrimonio, si veda anche R. Corthell, *Ideology and Desire in Renaissance Poetry. The Subject of Donne*, Wayne State University Press, Detroit 1997, il quale afferma: "Donne's version of 'mutual love' shares some discursive origins with Protestant teaching on companionate marriage, but it finally offers a different resolution of contradictions from that provided by the Protestant ideology of marriage" (pp. 19-20).

natura imperfetta, proteica del desiderio. Tanto che da queste liriche emerge un'immagine contrastante, inconciliata della fenomenologia amorosa, a un tempo armonia, perfezione, assolutezza e, all'opposto, esperienza costitutivamente impossibile, e perciò negativa e frustrante. Tale visione contraddittoria dell'esperienza amorosa è in realtà quella che nel suo complesso emerge dal 'canzoniere' del poeta e che il linguaggio mercantile figurato riproduce, rinviandola implicitamente non già al dato soggettivo di crisi, di 'dubbio' filosofico ed esistenziale, bensì al quadro oggettivo dei mutamenti sociali e culturali ingenerati dall'economia di mercato.

Fra le rappresentazioni dell'amore realizzato nella piena reciprocazione disseminate lungo tutto l'arco della produzione profana di Donne – si pensi a *The Good-Morrow*, *The Sunne Rising* (dove è rinvenibile tuttavia anche l'oggettivazione della donna come *commodity* preziosa, *both the India of spice and Myne*, v. 17), *The Canonization*, *The Anniversary*, *The Undertaking*, *A Valediction: forbidding Mourning*, *The Extasie* – è possibile annoverare l'esempio dell'*Epithalamion* in onore di Lady Elizabeth e del Conte Palatino, in cui, significativamente, tale perfezione, coronata dal suggello matrimoniale, è raffigurata anche con il linguaggio mercantile delle transazioni finanziarie. Ciò che in *The Bracelet* appare come un obbligo pedagogico a partire dal suo contrario, ora si presenta, nella sua compiutezza, come un dato acquisito 'naturale'. La rappresentazione coerente di tale dinamica di mutualità in termini mercantili viene offerta nella settima stanza, in cui l'amore dei due sposi è colto in un'immagine di fusione e totalità che rimanda per luce e bellezza agli elementi del sole e della luna (*each is both and all*, v. 86). Ma subito dopo, allorquando il poeta intende rendere la loro perfetta 'economia amorosa', l'isotopia naturale del macrocosmo si tramuta in *imagery* di transazione monetaria. Il loro dinamico equilibrio affettivo è declinato secondo le voci del dare e dell'avere di un metaforico libro contabile, in cui vi è assenza di debiti, *They unto one another nothing owe* (v. 88). Essi volentieri si offrono l'un l'altro secondo l'immagine di uno scambio (materiale e simbolico) in cui *neither would, nor needs forbear, nor stay* (v. 91), che riassume l'idea della piena corrispondenza, della perfetta coincidenza di intenti. Le loro transazioni in moneta affettiva sono *So just and rich in that coyne which they pay* (v. 90) che ciascuno volentieri rispetta i propri obblighi (*They quickly pay their debt*, v. 93)³⁵. *They pay, they give, they lend* (v. 95) in un modo talmente gratificante che non tralasciano *No such occasion to be liberall* (v. 96), confidando in un ritorno di piacere e felicità ancora più generoso, così com'è nella logica mercantile del prestito a interesse (sottinteso nel verbo *lend*), in cui ciò che è investito è restituito maggiorato.

Tuttavia l'esito incerto di *The Bracelet* indica che la realtà dell'amore, in quanto incontro/scontro di volontà, non si risolve necessariamente nell'accordo e nell'armonia prefigurati nell'*Epithalamion*. E anche quando ciò accade, tale condizione ideale è ironicamente soggetta alla contingenza, ossia si configura come variabile – si veda ad esempio *Loves Growth*, con la sua idea quantitativa dell'amore, suscettibile di variazione, di aumen-

³⁵ Freer giustamente definisce tale assoluta reciprocità di sentimenti una "intellectual balance of trade". *John Donne and Elizabethan Economic Theory*, pp. 501-502, ovvero il concetto tipicamente mercantilista rappresentato analiticamente da Donne con le sue immagini.

to nel tempo³⁶. Una variabilità che non solo presuppone necessariamente una ‘finitezza’ dell’esperienza amorosa, ma anche una sua ‘relatività’, come è tipico del valore di ogni bene sul mercato, risultando quindi esposta alla concorrenza di possibili amori alternativi più convenienti, autorizzati dalla sua stessa natura di scambio, ovvero dal modello contrattuale mercantile, per definizione contingente, e dunque rescindibile dalle parti. Tale scenario è puntualmente evocato in *Womans Constancy*, una riflessione distaccata sul tema della volubilità degli amanti e della precarietà dello stesso amore, inteso come contratto valido paradossalmente solo per la durata dell’amplesso, *lovers contracts* [...] *Binde but till sleep* [...] *them unloose* (vv. 9-10). Questa lirica, al pari di *The Message*, *Community*, *Confined Love*, *The Indifferent* e *Goe and catch a falling starre*, in cui emerge il motivo dell’infedeltà e dell’incostanza da parte della donna, ma anche della voce poetante, è una sorta di ironico controcanto a tutte le immagini di perfezione dell’amore esclusivo celebrato da Donne (specularmente, in *The Legacy* lo scambio paritario si rivela un inganno). L’amore diviene un bene simbolico da contrattare in un mercato delle relazioni interpersonali, non sottoposto più ad alcun vincolo esterno di ordine sociale o etico. In *Confined Love* il ‘traffico’ amoroso con più amanti si configura addirittura come fatto naturale e la donna è paragonata a una nave (*faire ship*, v. 15) armata per esplorare e commerciare con *new lands* (v. 16); ossia un capitale che per fruttare deve essere impiegato, secondo la migliore dottrina mercantilista (mentre la *greediness*, v. 21, cioè il desiderio di possedere l’amata solo per sé, è considerata all’opposto uno spreco).

Tutto ciò mette radicalmente in discussione la possibilità di un ordine, un’armonia (una felicità) definitivi nella relazione amorosa, decretando per contro la sua natura imperfetta, problematica, indecifrabile. Un simile esito si palesa in particolare in un componimento quale *Loves Infiniteness*, dove significativamente l’immaginario economico gioca un ruolo centrale. Donne ribadisce qui la concezione antiplatonica, secolarizzata dell’unione amorosa come contratto commerciale, *bargaine* (v. 8)³⁷; un contratto che, sebbene necessario allo scambio amoroso, si rivela intrinsecamente imperfetto, insufficiente a garantire tutte le possibili condizioni della dinamica amorosa, la sua natura elusiva e sfuggente, che pone in scacco qualsiasi prospettiva stabile e definitiva. La voce poetante esordisce dichiarando l’impossibilità di avere in futuro tutto l’amore dell’amata se non lo ha avuto fino adesso. Egli infatti ha impiegato come investimento simbolico l’intero suo capitale affettivo per conquistarla *All my treasure, which should purchase thee, / Sighs, tea-*

³⁶ In *Loves Growth*, l’idea centrale è proprio quella della negazione dell’idea platonica di amore, ovvero dell’amore come valore fisso, immutabile, il bene assoluto, (*pure*, v. 1 e 9, *infinite*, v. 5, *quintessence*, v. 8, *abstract*, v. 11), che *it doth endure / Vicissitude, and season* (vv. 3-4); quell’amore teorizzato dai letterati (*which have no Mistresse but their Muse*, v. 12) e non da coloro che amano. Al suo posto, in virtù dell’esperienza empirica diretta, la voce poetante definisce un’altra idea dell’amore, quella quantitativa, suscettibile di variazione (*if spring make it more*, v. 5), di aumento nel tempo. Anche se è connotata principalmente con elementi naturali (i *Gentle love deeds* vengono rappresentati *as blossomes on a bough*, v. 19), questa idea di crescita irreversibile infine assume anche le caratteristiche di un valore monetario, nella metafora finanziaria delle *New taxes* imposte dai principi in tempo di guerra, i quali *remit them not in peace* (v. 27).

³⁷ La stessa espressione usata da Pandarus nel *Troilus and Cressida* shakespeariano (*a bargain made*, III,ii,196) a sancire l’avvenuto incontro fra i due innamorati. Significativamente, un *play* in cui l’*imagery* mercantile è impiegata per demistificare i valori ideali.

res, and oathes, and letters I have spent (vv. 5-6; gli elementi tipici dell'amore petrarchesco sono intesi metaforicamente come moneta utilizzata per acquisire il favore della donna)³⁸; e tuttavia, al momento della stipula del contratto, a lui spetta come ritorno solo ciò che allora è stato concordato, non di più, *Yet no more can be due to mee, / Then at the bargain made was ment* (vv. 7-8). Per cui se l'amata non ha ricambiato tutto il suo amore (*If then thy gift of love were partiall*, v. 9; dono inteso in senso ironico, in quanto in realtà si tratta di una contropartita a fronte di un preciso investimento), forse perché interessata anche ad altri legami (v. 10), egli non potrà mai averla interamente, visto che ha esaurito le sue risorse.

Riflettendo sull'inadeguatezza di questa pratica di *changing hearts* (v. 32), Donne in realtà pone in questione il valore assoluto dell'amore, la cui perfezione in teoria esclude dal suo raggio tutti gli altri esseri umani e l'intero mondo, ma poi, ironicamente, rivela la sua precarietà proprio nel suo dipendere da ciò che sta fuori, ovvero dalla presenza di altri amori possibili. Il contratto può essere dunque fin da subito imperfetto, e in ogni caso sempre soggetto alla contingenza, così come si profila nell'ambito del mercato; se l'amore non sarà mai tutto, tantomeno sarà eterno e immutabile, messo in pericolo, se non dai precedenti, dagli attuali possibili amori alternativi. Altri uomini, disponendo di un capitale intatto (*Which have their stocks intire*, v. 16), potrebbero scalzare il locutore (*outbid me*, v. 17), offrire cioè di più e quindi compromettere il patto amoroso in quanto quel tutto era relativo al tempo della promessa fatta, *All was but All, which thou hadst then* (v. 13), e ora *this love was not vowed by thee* (v. 19). Non è sufficiente affermare che, comunque, in base a tale promessa, paradossalmente gli apparterrebbero anche i possibili ulteriori legami altri, poiché in questo caso viene inficiata l'esclusività dell'amore, condizione essenziale dello scambio simbolico.

L'incertezza, l'intrinseca precarietà del contratto/scambio, la possibilità che alla fine si riveli impossibile dipende non solo da circostanze esterne, ma anche dalla natura dell'amore del poeta/*persona*. Dal momento che *my love doth every day admit / New growth* (vv. 25-26, come già affermato in *Loves Growth*), quel tutto sancito in precedenza può risultare non più sufficiente; e se egli avesse già avuto tutto dall'amata, non potrebbe essere corrisposto in questo suo incremento, *'Hee that hath all can have no more'* (v. 24). Specularmente, se le condizioni mutano ogni giorno, ella non può colmare ogni giorno il divario, *Thou canst not every day give me thy heart* (v. 27), pena lo smentire ogni volta la promessa di totalità fatta, in quanto *If thou canst give it, then thou never gavest it* (v. 28). Il ragionamento è talmente stringente nel suo crescendo di sottili paradossi che infine la fusione dei due cuori prospettata per ovviare a questa impossibilità e soddisfare l'anelito alla totalità (*wee will have a way more liberall, / Then changing hearts, to joyne them, so wee shall / Be one, and one anothers All*, vv. 31-33) rimane insoddisfacente; ossia non dà l'impressione di costituire una vera alternativa ai dilemmi irrisolvibili dello scambio amoroso e della sua dimensione contingente. L'intrinseca 'relatività' dell'amore che si risolve

³⁸ Questa idea di dispendio del capitale simbolico, con lo spettro della bancarotta, ricorre anche in un'epistola in versi: "I confesse I have to others lent / Your stock, and over prodigally spent / Your treasure", *To the Countesse of Bedford. Begun in France but never perfected*, vv. 11-13. Ma in questo caso il capitale ("Vertue or beautie", v. 14) è riferito alla dama (Lady Bedford) e il poeta lo ha metaforicamente dissipato, ovvero goduto illecitamente, attribuendolo ad altre donne, prima di riconoscere in lei l'unica legittima proprietaria e detentrica.

con un salto logico nell'assoluto della fusione appartiene solo alla sfera delle fantasie del locutore; e dunque si configura ironicamente come un *escamotage* paradossale: se tutto l'amore si svolge nel tempo, la perfezione dell'amore che si colloca esclusivamente al di fuori del tempo non ha infatti alcuna possibilità di realizzarsi (o meglio, si può realizzare solo nella poesia, rivelandosi in ogni caso una soluzione ambigua, ovvero una sublimazione da parte del poeta/*persona* del proprio desiderio di onnipotenza, e allo stesso tempo un tentativo di rimuovere l'aspetto materiale e contingente dello scambio amoroso). Tale soluzione, perciò, non ha l'effetto di sciogliere quelli che vengono definiti i *Loves riddles* (v. 29) dell'amore, bensì si rivela essa stessa parte dell'enigma, o per meglio dire delle aporie dell'esperienza amorosa.

La doppia, e in quanto tale perturbante immagine del mercato – quella negoziale di compromesso, così come quella problematica delle condizioni soggettive e contingenti della sua forma contratto – è stata dunque utilizzata da Donne per dare vita a un discorso figurato sull'amore, modernamente inteso come relazione dinamica, scambio; per rappresentarne allo stesso tempo gli aspetti euforici di mutua intesa, così come quelli disforici, che fanno di esso un'esperienza precaria, destabilizzante, costitutivamente imperfetta. L'immaginario mercantile acquista tuttavia il suo significato ultimo nell'ambito del macrotesto lirico profano di Donne solo in relazione alle altre costellazioni metaforiche che concorrono a costruire figurativamente il discorso amoroso; *imageries* ricavate da altri campi epistemici (*in primis*, oltre alla teologia, la filosofia e la scienza), che insieme a quelle mercantili costituiscono la caratteristica saliente della poesia d'amore donniana, ovvero la sua dimensione 'metafisica', sintetizzata da Rugoff come "intellectualizing of feelings"³⁹. In tale quadro generale, l'isotopia mercantile, se rapportata alle altre formazioni metaforiche, acquista una dimensione di coerenza e sistematicità non riscontrabile in queste ultime. Esse, infatti, si configurano più come una trama di "incomplete, disjointed fragments"⁴⁰ all'insegna dell'eterogeneità e del sincretismo, che rinviano a paradigmi di pensiero differenti e mutualmente esclusivi (si pensi ad esempio alla compresenza di spunti riferibili alla cosmologia tolemaica e copernicana, o più in generale alla 'scienza' aristotelica e a quella 'moderna' di matrice baconiana)⁴¹. Tali costellazioni metaforiche evidenziano un utilizzo di questi paradigmi in funzione meramente estetico-intellettuale, "as vehicles for his emotions"⁴², ossia puramente strumentale nell'evocare da parte del poeta/*persona* atteggiamenti e stati d'animo dell'esperienza amorosa, prescindendo totalmente dal loro portato ideologico di verità. Sebbene parte di questa poetica inclusiva di molteplici sollecitazioni culturali, l'immaginario mercantile, con il suo disegno complessivo unitario nell'articolazione, si discosta da questo modello frammentario, arricchimen-

³⁹ Rugoff, *Donne's Imagery*, p. 46.

⁴⁰ J.A. Mazzeo, *Notes on John Donne's Alchemical Imagery*, in Id., *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, Columbia University Press, New York 1964, p. 89.

⁴¹ Paradigmatica è in questo senso una quartina da *A Valediction: forbidding mourning*, vv. 9-13, in cui viene riportato simultaneamente il movimento della terra (*Moving of the earth*, v. 9), teorizzato dal modello copernicano e paragonato al congedo di amanti 'comuni', e quello delle sfere (*trepidation of the spheres*, v.11), proprio del sistema tolemaico e paragonato al congedo di amanti perfetti, esclusivi quali il poeta/*persona* e la sua donna.

⁴² Mazzeo, *Notes on John Donne's Alchemical Imagery*, p. 89.

do il discorso amoroso di un'ulteriore prospettiva critica. Pur nella sua parzialità, esso si profila come un'esauriente descrizione fenomenologica del rapporto amoroso e delle sue diverse possibilità, in cui la metafora, alludendo all'influenza insieme materiale e simbolica del mercato, si rivela anche in un certo senso metonimia, ovvero spiegazione causale di tale varietà.

Questo nesso deterministico riconfigura allora quell'esclusività della sfera sentimentale (certificata dalla voce della donna in *Break of Day*, che dichiara ironicamente che l'amore non è fatto per *He which hath businesse*, v. 17), quella religione del 'privato' che la poesia di Donne delinea, nonostante sia costruita paradossalmente con immagini mutuate da altri domini⁴³. Se infatti tali metafore, proprio in virtù della loro funzione strumentale, non fanno che approfondire l'esperienza amorosa collocandola simbolicamente in uno spazio autonomo, quelle mercantili, per contro, alludendo a un nesso causale esterno, ridefiniscono per così dire la sua autosufficienza, i suoi confini esclusivi, dimostrando come l'autonomia della sua sfera privata non sia in realtà così assoluta⁴⁴.

In questo senso esse offrono anche un'ulteriore interpretazione delle contraddizioni e delle antinomie che caratterizzano la rappresentazione di tale sfera privata e che si traducono nel peculiare andamento del canzoniere del poeta così come si presenta nella raccolta dei *Songs and Sonnets*, che non contempla uno svolgimento lineare, né tantomeno una conclusione definita⁴⁵. L'*imagery* economica contribuisce a delinearne ulteriormente il senso ultimo della poetica donniana del paradosso quale cifra insieme estetica e ideologica della sua produzione riconducendo l'elusività della fenomenologia amorosa non solo a un dato soggettivo di crisi, di 'dubbio' epistemico ed esistenziale, ma anche alle dinamiche oggettivamente incerte del mercato. L'articolata, 'caleidoscopica' rappresentazione del-

⁴³ A. Low, *The Reinvention of Love: Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 31, avanza la tesi secondo cui tale sfera privata esclusiva dell'amore sia costruita nella lirica donniana attraverso l'immaginario scientifico, o meglio il nuovo atteggiamento dell'uomo di scienza che rigetta la tradizione, l'autorità, le convenzioni in nome del soggetto assoluto. Ma soprattutto in virtù di un'originale riconfigurazione a due del concetto di 'comunità', in quanto contrapposto a quello più impersonale e materiale di 'società'.

⁴⁴ Proprio per questo motivo è quanto mai opinabile l'idea che tale discorso poetico sia da intendersi esclusivamente come atto di rinuncia e di rifugio in una sfera privata esclusiva, così come, fra gli altri, afferma J.S. Baumlín: "Donne's lyrics invite the reader into a world of private faith, one created, sustained, and celebrated by the poet-priest", *John Donne and the Rhetorics of Renaissance Discourse*, University of Missouri Press, Columbia 1991, p. 13. Per cui, se nei *Songs and Sonnets*, come argomenta D. Norbrook, nella loro "recurrent exploration of new private worlds", è possibile vedere un "displaced, or redefined, utopianism in a period of extreme alienation from the public world", *The Monarchy of Wit and the Republic of Letters: Donne's Politics*, in E.D. Harvey – K.E. Maus ed., *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*, Chicago University Press, Chicago 1990, p. 13, tale utopismo, come si è visto, non è immune da influenze esterne, sia materiali che simboliche.

⁴⁵ Baumlín sottolinea come "the unity of such a collection remains forever problematic", *John Donne and the Rhetorics of Renaissance Discourse*, p. 29. A differenza del modello petrarchesco che contempla una sequenzialità tematica e narrativa, "Among the *Songs and Sonnets*, however, poems do not complete or complement each other so much as compete for meanings and effects that never achieve finality or closure", p. 32. In questo senso la presunta assenza di ideologia in Donne, ossia di una posizione univoca, che la critica ha evidenziato – si veda ad esempio A.F. Marotti, *John Donne, Coterie Poet*, University of Wisconsin Press, Madison 1986, e Norbrook, *The Monarchy of Wit*, – si rivela un tentativo di cogliere la pluralità e insieme la problematicità di un fenomeno così elusivo e sfuggente quale l'amore.

l'esperienza erotico-sentimentale, della sua dimensione contraddittoria dall'esito aperto, sospeso fra due estremi⁴⁶, è interpretabile proprio in virtù della ricorrenza dell'isotopia mercantile anche alla luce del modello economico dello scambio, che ha introdotto l'incertezza come suo elemento costitutivo. La rappresentazione dei molteplici esiti del rapporto inteso come scambio simbolico all'interno di una nuova dialettica amorosa, riflette infatti le varianti dello scambio mercantile e dei suoi meccanismi, ovvero la fluidità tipica dell'andamento del mercato, imperfetto, sempre aperto e all'insegna del contingente.

Grazie all'immaginario mercantile, le tensioni, le aporie del discorso amoroso si rivelano non solo l'effetto di una 'filosofia' scettica e relativista, bensì anche il prodotto delle dinamiche ontologicamente instabili del mercato. L'esito complessivo, tuttavia, non è quello di uno sdoppiamento prospettico, ma di una visione integrata, in cui il mercato e il suo linguaggio, in quanto modello epistemico 'debole', relativo, diviene inevitabilmente parte del più generale paradigma epocale di crisi e di incertezza che informa il discorso poetico donniano, fornendo in tal modo ai suoi paradossi e alle sue antinomie un contesto materiale, una giustificazione 'scientifica', e ricevendo a sua volta, proprio in quanto parte di questo più ampio paradigma culturale, la legittimazione ideologica (ed estetica) per rappresentare tali paradossi.

⁴⁶ Carey parla di "bewildering range of attitudes towards love and women in the 'Songs and Sonnets'", *Donne and Coins*, p. 157. Una pluralità tematica che trova il suo corrispettivo a livello formale nella ricchezza ritmica e metrica. Lo stesso Carey parlando delle "multiple stanza forms" sperimentate da Donne, sottolinea che "he uses forty-six different forms in all, and only two of them more than once. Every new endeavour required a new shape", *John Donne: Life, Mind, and Art*, Oxford University Press, Oxford 1981, p. 191.