



CARMEN GALLO

PARODIA CATTOLICA E LITURGIA EROTICA IN *TO HIS MISTRIS GOING TO BED* DI JOHN DONNE

Starting from The Book of Common Prayer, a text widely used in the seventeenth century, this paper provides the historical and theological context which includes the debate on Mass as performance, that is both as 'representation' of the Christ's sacrifice and as a setting for an event – the 'transformation' of the bread and wine into the Christ's body and blood through the words of consecration pronounced by the priest. It also analyses some figures related to the liturgical aspects of the Eucharist and the poetic attempt to stage a performance of seduction by means of them.

Words, both because are common, and do not so strongly move the fancy of man, are for the most part but slightly heard: and therefore with singular wisdom it hath been provided the deeds of men which are made in the presence of witnesses should pass not only with words, but also with certain sensible actions, the memory whereof is far more easy and durable that the memory of speech can be.¹

«These outward Rituall and Ceremoniall solemnities of a Church [...] are the breath of Religion»²: così scriveva John Donne, *the preacher*, decano della Cattedrale di St. Paul a Londra, intervenendo a difesa della celebrazione della Messa nel complesso dibattito teologico degli anni Venti e Trenta del '600, e riprendendo alcune posizioni di *Of the Laws of Ecclesiastical Politie* di Richard Hooker, il primo grande teologo della Chiesa inglese e insieme a Donne una delle figure di spicco del periodo. Contro le istanze protestanti e puritane che volevano sopprimere quel *breath* – l'apertura verso l'esperienza pubblica e la ritualità collettiva –, con una più netta rottura con le *popish ceremonies* della Chiesa Cattolica, Hooker aveva difeso la necessità per la debole fede umana di essere accompagnata da «a performance of holy actions», e da

¹ R. HOOKER, *Of the Laws of Ecclesiastical Politie*, I-IV, 1593; i restanti dopo il 1597 in *The Works of Richard Hooker*, a cura di J. Keble, Oxford University Press, Oxford, 1836, I, IV, p. 303.

² G. R. POTTER, E. M. Simpson, *The Sermons of John Donne*, 10 vols., University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1953-1962, vol. 10, p. 431.



«visible forms apt to edify»³. Anche prima d'intraprendere la carriera di predicatore, nei propri componimenti Donne, *the poet*⁴, si era soffermato su alcune questioni legate alle dispute teologiche del tempo: dall'iconoclastia scongiurata in *The Crosse*, alla transustanziazione blasfema di *The Flea* e *Twicknam Garden*, fino ai dibattiti sulla liturgia e sulle cerimonie, che rappresentano uno dei punti di riferimento lessicale e più in generale retorico nell'elaborazione espressiva di un testo in particolare: *To His Mistris Going to Bed*. Come vedremo, ad un'analisi più approfondita tale testo si rivela una messinscena paradossale della Messa e della celebrazione del mistero eucaristico, che esplora le possibilità del linguaggio poetico di «fare cose con le parole»⁵.

Ricorrendo a uno dei testi più diffusi del periodo, *The Book of Common Prayer*, tenteremo di ricostruire brevemente il contesto storico-teologico nel quale s'inserisce il dibattito sulla *performance* della Messa, intesa sia come 'rappresentazione' del sacrificio di Cristo, che come spazio nel quale 'avviene' un evento – la trasformazione (fisica per i cattolici, spirituale per i riformati) del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo attraverso le parole della consacrazione pronunciate dal sacerdote: «This is my body»⁶. Infine vedremo come la voce poetica

³ R. HOOKER, *Of the Laws of Ecclesiastical Politie* cit., IV, 1,3, p. 530.

⁴ Fu lo stesso Donne a inaugurare la distinzione tra *Jack Donne, the poet*, e *Doctor Donne*, che tanta influenza ha avuto nell'analisi della sua opera come divisa in due parti autonome e distinte. In una lettera scritta nell'aprile del 1619, in partenza per una missione diplomatica in Germania al seguito del Visconte Doncaster, all'amico Robert Carre che gli chiedeva di *Biathanathos*, *Doctor Donne* decide di prendere precise distanze dal suo alter ego giovanile, Jack, autore di quest'argutissimo trattato sul suicidio, ma anche di una poesia amorosa dai toni fortemente sensuali e a tratti blasfemi per l'audace commistione di retorica sacra e argomento profano che la informava: «Let any that your discretion admits to the sight of it, know the date of it; and that it is Book written by Jack Donne, and not by Doctor Donne: Reserve it for me, if I live, and if I die, I only forbid it the Presse, and the Fire: publish it not, but yet burn it not; and between those, do what you will with it» (J. DONNE, *To Sir Robert Carre Now Earle of Ankerum, with my book Biathanathos at my going into Germany*, in *John Donne. The Complete Poetry and Selected Prose*, a cura di C.M. Coffin, The Modern Library, New York, 2001, p. 398).

⁵ Il riferimento qui è allo studio fondamentale sulle possibilità performative del linguaggio di J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, Oxford Paperbacks, Oxford, 1976⁽²⁾, che annovera alcuni sacramenti, il battesimo e il matrimonio, tra gli esempi da cui parte la sua indagine sugli enunciati performativi. Sulla scia della sua riflessione, estenderemo la sua riflessione all'eucarestia.

⁶ Le parole della consacrazione, di cui esistono diverse versioni, sono tratte dalla Bibbia, cfr. Mc 14, 22-26; Mt 26, 26-30; Lc 22, 19; 1Cor 11, 23-25. Intorno ad esse sin dall'undicesimo secolo si accese un dibattito molto acceso, vinto dai sostenitori della presenza 'fisica' di Cristo nell'eucarestia. Il dogma della transustanziazione ebbe così un primo riconoscimento di ortodossia nel Quarto Concilio Lateranense nel 1215, e si è poi tramandato nella formulazione elaborata da san Tommaso nella *Summa Theologica* (seconda metà del XIII sec.) sulla base della metafisica aristotelica. Distinguendo tra *substantia* e *accidens*, l'Aquinate sosteneva la conversione della sostanza del pane e del vino nella sostanza del corpo e del sangue di Cristo, sebbene pane e vino conservassero la forma *visibile, accidentale* di pane e di vino. In seno alla riforma, il dogma fu però tacciato di 'carnalismo' (era inaccettabile l'idea che i fedeli mangiassero il



tenti di sfruttare alcune immagini legate all'eucarestia e ad aspetti liturgici aboliti o ridimensionati per mettere in scena una performance di seduzione della donna cui si rivolge.

Il testo scelto appartiene alla raccolta delle *Elegies*, che, contrariamente a quanto il titolo suggerisce, raccoglie anche poesie di carattere satirico e paradossale, la cui data di composizione, ancora oggetto di dibattito, sembrerebbe circoscrivibile agli anni compresi tra il 1593 e 1615. È questo un periodo, a cavallo tra l'*English Settlement of Religion* elisabettiano e il regno di Giacomo I, della persecuzione della *recusancy* cattolica⁷ e della diffusione di istanze calviniste che sempre più informano la Chiesa inglese; in cui i dibattiti teologici anatomizzano gli aspetti della devozione pubblica e privata, facendo emergere i due poli intorno ai quali ruotano le discussioni, e che Ramie Targoff ha chiamato *sincerity* e *theatricality*, *inwardness* e *outwardness*⁸.

Da una parte l'impossibilità di sondare la coscienza religiosa dei fedeli, e dall'altra la necessità di imporre una certa *conformity* negli usi religiosi che assicurasse anche un maggiore controllo politico, sin dai tempi di Enrico VIII imposero la necessità di definire la liturgia della nuova confessione. Le discussioni più feroci vertevano su cosa si dovesse o potesse conservare della tradizione cattolica, ancora molto radicata nelle regioni settentrionali dell'Inghilterra⁹, ma ripudiata *in toto*

corpo di Cristo), di superstizione e di idolatria nei confronti dell'Ostia, e soprattutto – coerentemente con una riforma spirituale della chiesa – fu criticata per il principio dell'*ex opere operato*, secondo il quale sarebbe stato irrilevante che il prete fosse o meno in peccato mortale al momento della celebrazione. A questi e a molti altri attacchi, culminati nella formulazione della consustanziazione da parte di Lutero, secondo il quale la natura divina di Dio coesiste con quella delle specie eucaristiche; nella commemorazione di Zwingli, che intende il rito eucaristico come mera rievocazione del sacrificio di Cristo; e, infine, in quella più incentrata sulla grazia e sulla fede del soggetto di Calvino, il mondo cattolico rispose nella tredicesima sessione del Concilio di Trento l'11 ottobre 1551 confermando il dogma della transustanziazione nella formulazione tomistica.

⁷ Oltre ai cosiddetti *church-papists*, coloro che confessavano la propria fede cattolica solo sul letto di morte dopo essersi conformati in vita a tutti i precetti protestanti, grande diffusione ebbe la *recusancy*, soprattutto dopo la scomunica di Elisabetta con la *Regnans in excelsis* papale (1570). I *recusants* frequentavano, perché obbligati, i sermoni protestanti e le funzioni della chiesa anglicana, ma non partecipavano all'eucarestia (cfr. C. HAIGH, *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudors*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 251-267: 261).

⁸ R. TARGOFF, *The Performance of Prayer: Sincerity and Theatricality in Early Modern England*, in «Representations», 60, Autumn 1997, pp. 49-69: 51; si veda anche della stessa autrice *Common Prayer: The Language of Public Devotion in Early Modern England*, University of Chicago Press, Chicago, 2001.

⁹ Studi recenti, come quelli di Duffy e Haigh, con metodologie storiche più aggiornate e con raccolte di documenti anche di piccole aree, hanno dimostrato il forte radicamento della tradizione cattolica medievale al tempo dell'irrompere della Riforma in Inghilterra, interpretando quest'ultima come evento più traumatico di quanto in passato fosse stato pensato da storici come Dickens e Thomas, che sottolineavano invece l'aspetto 'progressista' delle idee



soprattutto dai puritani, che fecero della lotta al cosiddetto *cerimonialism* – tornato di moda negli anni '30 del Seicento grazie all'arcivescovo William Laud – uno dei motivi scatenanti della Guerra Civile (1642-1651).

Il primo significativo tentativo di elaborare la pratica devozionale della nuova confessione fu la redazione, ad opera di Thomas Cranmer, del *Book of Common Prayer* del 1549, che influenzò fortemente le abitudini liturgiche, sociali, ma anche linguistiche dell'Inghilterra del tempo¹⁰, raggiungendo, secondo alcuni, una centralità nella cultura inglese del tutto paragonabile a quella della Bibbia, di cui si presentava come compendio liturgico¹¹. La prima edizione del testo conservava molte continuità con i breviari latini pre-riformistici¹², ma introduceva anche elementi di rottura, testimoniati per esempio nella sezione 'On Ceremonies, why some be abolished and some retained' che restò inalterata fino all'edizione di epoca elisabettiana del 1559.

Innanzitutto fu ridotto il numero delle celebrazioni¹³, con l'intento dichiarato di conservare solo gli aspetti edificanti delle cerimonie, ovvero quelli capaci «to stir up the dull mind of man to the remembrance of his duty to God»¹⁴. In questa, come nelle successive edizioni (1552 e 1559), la volontà della Chiesa inglese di distanziarsi da Roma fu molto chiara: non solo furono soppresse molte festività religiose nazionali (soprattutto legate ai santi), le *Jesus Masses*¹⁵ e gran parte delle processioni,

protestanti che avevano liberato l'Inghilterra da superstizioni e schemi di pensiero medievali (vedi *Bibliografia essenziale*).

¹⁰ Anche grazie all'*Act of Uniformity* dello stesso anno che ne rendeva obbligatorio l'uso nelle chiese.

¹¹ A testimonianza del forte impatto del *Book of Common Prayer*, ci sono le cinquecentocinquanta edizioni pubblicate tra il 1549 e il 1729, che ne fanno il libro più diffuso dell'epoca, secondo alcuni più della stessa *Authorized Version* della Bibbia redatta sotto l'egida di Giacomo I nel 1611 (Cfr. I. GREEN, *Print and Protestantism in Early Modern England*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 602).

¹² Il *prayerbook* in lingua inglese di Cranmer sostituì l'uso precedente del *Roman Missal* e di altri testi utilizzati per gli uffici e le cerimonie ecclesiastiche. Il *Missal* o *Mass Book* della Chiesa Cattolica in Inghilterra era il breviario contenente i sette servizi-uffici quotidiani; ad esso si affiancavano il *Manual*, che conteneva le indicazioni per riti occasionali come il battesimo e la sepoltura; il *Pontifical* che conteneva le indicazioni per riti come l'ordinazione dei sacerdoti alla presenza di un vescovo. Testi supplementari erano inoltre il *Lectionary*; il *Gradual*, che conteneva la parti musicate della Messa, e l'*Antiphoner* che conteneva le parti musicali relative al breviario. Cfr. H. DAVIES, *Worship and Theology in England. From Cranmer to Hooker (1534-1603)*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 39.

¹³ «This our excessive multitude of ceremonies was so great and many of them so dark that they did more confound and darken than declare and set forth Christ's benefits unto us», in *The Two Liturgies, With Other Documents set forth by Authority in the Reign of King Edward the Sixth*, a cura di Joseph Ketley, Cambridge University Press, Cambridge 1844, p. 156.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Il ciclo tradizionale dei giorni festivi era stato pian piano scardinato con diversi provvedimenti sin dal 1536. Tuttavia, secondo Eamon Duffy, fu questo il *prayerbook* del 1549 ad abolire tutte le feste liturgiche, escluso il Natale, la Pasqua e la Pentecoste, e alcune feste legate a santi testimoniati nelle Scritture – gli Apostoli, gli evangelisti, Giovanni Battista, e



rappresentazioni teatrali e confraternite legate al *Corpus Christi*¹⁶, ma strutturali furono anche gli interventi su molti aspetti della ‘rappresentazione’ della Messa. Fu per esempio abolita l’*elevatio* nella celebrazione eucaristica come conseguenza della negazione della Vera Presenza fisica di Cristo nell’eucarestia, e l’ostia sostituita da pane comune; gli altari di pietra – che rimandavano a una dimensione del sacrificio che si reiterava, *ri-performava* attraverso la mediazione del sacerdote il sacrificio di Cristo – furono sostituiti da *communion tables*¹⁷, tavoli di legno, che riprendevano invece l’idea del banchetto di commemorazione e di ringraziamento, secondo l’etimologia greca del termine ‘eucarestia’¹⁸.

Anche lo spazio della rappresentazione cambia volto: l’altare non è più il centro della celebrazione, sostituito dai nuovi pulpiti costruiti nelle chiese, a sottolineare la fondamentale importanza riconosciuta alla Parola e alla predicazione religiosa dalla Riforma; le vetrate decorate e le immagini in alcune regioni sono oscurate o sfigurate, per esempio nella Cattedrale di Canterbury, per il veto iconoclasta della Riforma; infine, alla luce dell’idea del sacerdozio di tutti i fedeli diffuso da Lutero, furono eliminati tutti gli elementi, come i cancelli disposti intorno all’altare, che sottolineavano la distanza tra il clero e i fedeli. Anche la partecipazione di questi ultimi, spettatori più attivi anche grazie all’uso liturgico della lingua inglese al posto del latino, era modificata: la genuflessione, considerata come l’*elevatio* un atto di idolatria, è prima abolita e poi reinserita con l’unico scopo di assicurare ordine tra i fedeli¹⁹.

Maria Maddalena. Le *Jesus Masses*, celebrate di solito il venerdì di ogni settimana e molto frequentate dai fedeli, furono anch’esse abolite proprio per sottolineare come «No attempt to perpetuate this aspect of medieval Eucharistic piety would be tolerated», E. DUFFY, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400-c. 1580*, Yale University Press, New Haven, 1992, p. 465.

¹⁶ Un resoconto dettagliato della nascita e dello sviluppo di queste pratiche religiose in Inghilterra nell’Alto Medioevo si trova in M. RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press (1991) 2004, pp. 213- 188.

¹⁷ A proposito del fatto che in certe aree fosse assai diffuso l’astio nei confronti di alcuni aspetti della liturgia cattolica, Keith Thomas racconta che i vecchi altari di pietra furono addirittura «turned into paving stones, bridges, fireplaces, or even kitchen sinks», in K. THOMAS, *Religion and Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England*, Penguin History 1991, p. 86.

¹⁸ Dal greco *eucharistia*, ‘riconoscenza, gratitudine’; composto di *eu-* ‘buona’, e un derivato di *cháris*, ‘grazia’.

¹⁹ Nella ‘Black Rubric’, inserita nell’edizione del *Book of Common Prayer* del 1552, si condanna la genuflessione come atto di riverenza, ma è conservata in nome dell’ordine della *conformity*. La rubrica, che come tutte quelle inserite nei breviari forniva indicazioni scritte in rosso sulla condotta da assumere durante la liturgia, pare fosse stata aggiunta all’indomani di un sermone pronunciato dal predicatore scozzese John Knox (1513-1572) alla corte di Edoardo VI, nel quale deprecava che fossero ancora conservate delle cerimonie ‘superstiziose’ nella Chiesa inglese, come la genuflessione al momento della comunicazione nell’eucarestia (A. G. DICKENS, *The English Reformation*, Pennsylvania



Quest'operazione di spoliazione delle chiese, del vestiario, e dei gesti – rispettivamente spazio, costumi e prossemica della Messa – è rievocato spesso nella poesia di Donne (vedi *Satyre III*), così come la celebrazione eucaristica è richiamata dall'uso paradossale di una retorica sacramentale che esce dal cerchio ristretto del dibattito teologico e della pratica devozionale, mescolando concetti teologici e immagini sacre con il mondo profano degli amanti. Il punto in cui i due discorsi, l'uno verticale del divino, l'altro orizzontale dell'umano e del poetico, trovano la possibilità retorica di un'intersezione è quello del *wit*²⁰, dell'arguzia audace che forza le leggi della *natura*, riuscendo a tenere insieme, come nel mistero dell'incarnazione, il divino e il corporeo. Le possibilità del linguaggio poetico di rappresentare in chiave profana l'unione di umano e divino passa proprio attraverso l'uso *witty* del sacramento e di *figure* legate all'eucarestia, con particolare attenzione alla transustanziazione come figura che *mette in scena* il superamento del limite tra umano e divino [*trans- substantia*, 'aldilà, attraverso la sostanza'] rendendo materiale il trascendente, visibile l'invisibile, e *presente* il mistero insito nella stessa parola *sacramentum*, usata da san Girolamo nella sua traduzione della Bibbia proprio per tradurre la parola *mysterion*.

In *To His Mistris Going to Bed*, l'eucarestia è chiamata pretestuosamente in causa in un componimento che s'inserisce all'interno della nota commistione di sacro e profano, e di ribaltamento degli ideali neoplatonici che ritroviamo in poesie come *Aire and Angels* e *The Extasie*. In questa *Elegy XIX*, che fu aggiunta soltanto nell'ultima edizione dei *Poems* del 1669 pur essendo probabilmente tra i primi componimenti scritti da Donne nell'ultimo decennio del Cinquecento²¹, la rivelazione del mistero e la messa in scena del corpo della donna avvengono attraverso un rito profano celebrato attraverso il linguaggio poetico. Come suggerisce il titolo, *Elegy - To His Mistris Going to Bed*, ci troviamo in un contesto esplicitamente erotico nel quale la voce poetica incoraggia il rituale di svestizione dell'amata:

State University Press, University Park-Pennsylvania, 1989⁽²⁾, p. 278). Il soprannome di 'Black Rubric' non sarebbe coeva ma risalirebbe invece al diciannovesimo secolo.

²⁰ *Wit* che Samuel Johnson riteneva, nei suoi usi più riusciti, potesse essere «[...] rigorously and philosophically considered as a kind of *discordia concors*; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike», in S. JOHNSON, *Lives of the Poets (1779-1781)*, a cura di A. Napier, George Bell and Sons, London, 1890, p. 24.

²¹ Secondo Giorgio Melchiori, forse proprio perché i suoi contenuti blasfemi dovevano attendere che la fama del decano di St. Paul si affievolisse. Cfr. *John Donne. Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo, Duello della Morte*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano, 1983, p. 185.



Come, Madame, come, all rest my powers defie,
Until I labour, I in labour lye.

The foe oft-times, having the foe in sight,
Is tir's with standing, though they never fight.

Off with the girdle, like heavens zone glistening
But a farre fairer world encompassing.

v. 5

Unpin that spangled brest-plate, which you weare
That th'eyes of busy fooles may be stopt there:

Unlace yourselfe, for that harmonius chime
Tells me from you that now 'tis your bed time.²²

v. 10

Sin dai primi versi, il lettore assiste al tentativo da parte della voce poetica di persuadere la donna a concedersi con l'utilizzo di immagini legate al tema neoplatonico, molto diffuso in epoca elisabettiana, della corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo²³: il corpo della donna è paragonato a un mondo 'tanto più vago', che la cinta e la spilla tengono prigioniero di indumenti per proteggerlo da occhi indiscreti. Lo spazio chiuso della camera da letto (*inwardness*) assume connotati ben più ampi, e il corpo stesso della donna diventa prima terra di conquista, e poi luogo utopico di esplorazioni astronomiche (*outwardness*). Nei versi successivi, il campo metaforico si sposta lentamente verso quello religioso:

Off with that happy buske, whom I envy
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gownes going off such beatous state reveales
As when flowery meades th'hills shadow steales.

Off with your wyrie coronet and showe
The hairy diadem which on you doth growe.

v. 15

Off with those shoes: and then safely tread
In this loves hallow'd temple, this soft bed.²⁴

²² 'Vieni, Signora, vieni, ogni riposo spregian le mie forze./ fintanto che non mi affannerò, io rimarrò in affanno./ Spesso il nemico avendo il nemico in vista./ si stanca di star fermo senza mai battersi./ Via quella cinta al pari dello Zodiaco splendente./ ma che circonda un mondo tanto più vago./ Togli la spilla a quella luccicante pettorina che indossi/ per fermar li gli occhi di indiscreti sciocchi./ Slacciali tutta, ché quell'armonioso rintocco/ che proviene da te mi dice che è l'ora del letto', trad. it. Giorgio Melchiori, *ivi*, p. 29.

²³ Cfr. E. M. W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, Macmillan, New York, 1944.

²⁴ 'Via quel felice busto, ch'io invidio/ perché può starti sempre sì vicino./ La tua veste, cadendo, rivela stato così bello,/ come quando l'ombra del colle si ritrae dai prati in fiore./ Via quella metallica coronetta, e mostra/ il diadema di chiome



Dopo la cinta e il pettorale, la voce poetica invita la donna a disfarsi degli ultimi indumenti: il busto, la *veste*, la coronetta dai capelli, e le scarpe. Quest'elenco di indumenti aboliti con tanta perentorietà sembra alludere a un altro dei dibattiti nati in seno alla Riforma e diffusi dal *Book of Common Prayer*: le critiche al numero e alla ricchezza dei paramenti liturgici indossati dal sacerdote, e che portarono in particolare all'abolizione della cotta, o *surplice*, la veste bianca, che arriva fino al ginocchio, indossata durante le celebrazioni. Così come la veste cadendo 'rivela stato così bello', così l'intento dei protestanti, com'è noto, era quello di riportare la Chiesa alla purezza degli albori. Quest'interpretazione sembra rafforzata dal rimando successivo al «loves hallow's temple», la versione sacralizzata dell'alcova che li attende²⁵, in cui dovrebbe celebrarsi l'amore dei due amanti. L'immagine del tempio, inoltre, come nella famosa raccolta di George Herbert (*The Temple*, 1633) si rifà al salmo 29, «In his Temple doth every man speak of his honour»²⁶, in cui il tempio rappresenta la Chiesa come «corpo di Cristo» (Corinzi I, XII, 27) ma anche il corpo del fedele in cui dimora l'amore di Dio²⁷, introducendo la connotazione della scena della poesia come luogo sacro, come tempio in cui si celebra, o si vorrebbe celebrare, la comunione non della Chiesa con Dio, ma della voce poetica con il corpo della donna.

Questo primo riferimento al sacro è seguito dal paragone con gli angeli, anch'essi «in such white robes» (v. 19) che ricordano la cotta, e all'«Heaven like Mahomets Paradise» (v. 21), che riprendono il tema religioso e quello delle dispute teologiche, visto che il ruolo degli angeli, così cruciale nella teologia cattolica (soprattutto di Pseudo-Dionigi e Gregorio Magno), era stato fortemente ridimensionato se non accantonato dalla Riforma, così come quello dei santi. Accanto a queste immagini religiose, l'argomentazione serpentina della voce poetica espande

che cresce sul tuo capo./ Via quelle scarpe, e poi sicura penetra/ in questo sacro tempio d'amore, questo soffice letto',
ivi, p. 29.

²⁵ L'immagine ritorna anche in *The Flea* nella raccolta *Songs and Sonnets*.

²⁶ Il versetto completo recita: «The voice of the Lord maketh the hinds to calve, and discovereth the forests: and in his temple doth every one speak of his glory», nella traduzione dell'*Authorized Version* pubblicata da Giacomo I nel 1611. Cfr. *The Holy Bible, containing the Old and New Testaments: translated out of the original tongues; and with the former translations diligently compared and revised, by his Majesty's special command* (1611); tra le edizioni moderne: *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

²⁷ *The English Poems of George Herbert*, a cura di H. Wilcox, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 39-40.



nuovamente lo spazio poetico rievocando le scoperte geografiche del tempo, e giocando sulla valenza ambigua del verbo *scoprire*:

Licence my roving hands, and let them goev.
Behind, before, above, between, below.
Oh my America, my new found lande,
My kingdome, safeliest when with one man man'd,
My myne of precious stones, my Empiree,
How blest am I in this discovering thee.
To enter in these bonds is to be free,
Then where my hand is set my seal shall be.²⁸

v. 25

Il desiderio di conquistare la donna è qui rappresentato metonimicamente con il viaggio di mani errabonde che esplorano il corpo della donna come una terra appena scoperta: non solo un mondo, come nei primi versi, ma *un nuovo mondo da scoprire*.

Anche qui però s'insinua una retorica religiosa che rafforza, e complica in modo blasfemo l'arguto *conceit* costruito ad arte dalla voce poetica. Oltre all'aggettivo «blest», 'beato', è soprattutto l'uso della parola «seal» a richiamare in modo preciso alla dottrina scolastica dei sacramenti come suggelli della promessa di Dio, suggelli che Calvino voleva come spirituali e non materiali, e che Donne rievocerà costantemente nei suoi sermoni²⁹. Qui il suggello auspicato dalla voce poetica è evidentemente fisico, ma il rimando all'eucarestia sembra confermato anche dal fatto che la parola è usata per sottolineare il bramato momento finale, cioè il la realizzazione della *comunione*, fisica, con la donna.

Secondo Whalen, «Sacrament, particularly the Eucharist, is among the most profound expressions of human desire» [...] perché «advances a very powerful analogy according to which secular and sacred lovers share a common desire for an ostensibly unattainable union with their respective beloveds»³⁰. Se il sacramento dell'eucarestia esprime il profondo desiderio di comunione dell'uomo con Dio, l'uso da parte di

²⁸ 'Dai licenza alle mie mani errabonde, e lascia che vadano/ dietro, davanti, in mezzo, sopra, sotto./ O mia America! Mia Terra-Nova,/ mio regno, tanto più sicuro quando è presidiato da uno solo,/ mia miniera di gemme, mio Impero,/ come sono beato nel mio scoprirti così./ L'acceptar gli obblighi di questi atti significa esser libero;/ poi là ove appongo la mia mano vi sarà il mio suggello', trad. it. di Giorgio Melchiori, in *John Donne. Liriche sacre e profane*, cit., pp. 29, 31.

²⁹ Cfr. W. SCHLEINER, *The Imagery of John Donne's Sermons*, Brown University Press, Providence, 1970. Si veda in particolare il capitolo 'The Seal of Sacrament', pp. 104-121.

³⁰ R. WHALEN, *Poetry of Immanence: Sacrament in Donne and Herbert*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, p. 32.



Donne di un lessico sacramentale trova la sua motivazione proprio nell'aspetto del *desiderio* e della *comunione*, figure dell'eucarestia da lui adoperate per connotare come celebrazione sacra la proposta avanzata all'amata, e che intanto si fa sempre più esplicita:

Full nakedness, all joyes are due to thee.
 As souls unbodied, bodies uncloth'd must bee
 To taste whole joyes. Gems which you women use v. 35
 Are as Atlanta's balls, cast in mens views,
 That when a fooles eye lighteth on a gem
 His earthly soule may covert theirs not them.
 Like pictures, or like books' gay coverings made
 For laymen, are all women thus array'd. v. 40
 Themselves are only mystic books, which we
 – Whom their imputed grace will dignify –
 Must see reveal'd. Then, since that I may know,
 As liberally as to thy midwife show
 Thyself; cast all, yea, this white linen hence; v. 45
 There is no penance due to innocence:
 To teach thee, I am naked first; why then,
 What needst thou have more covering than a man.³¹

Ribaltando sofisticamente l'ideale petrarchesco di un amore che può fare a meno del corpo, Donne suggerisce ancora una volta di alleggerire il corpo dalle vesti, di cui bisognerebbe disfarsi come delle immagini (alludendo probabilmente al veto iconoclasta), o delle copertine di libri per i profani. Le donne vestite, infatti, sono come «mystique books» (v. 41), 'libri mistici, che noi soltanto,/ rendendoci degni della grazia da lor attribuita,/ dobbiamo veder rivelati', dove l'aggettivo 'mistico', secondo l'*Oxford English Dictionary*, indica non solo «the distinctive epithet of that

³¹ 'Nudità completa, tutte le gioie si devono son dovute a te./ Come l'anime debbon esser senza corpo, così i corpi senza veste/ per gustar gioie perfette. Le gemme che voi donne usate/ son come gli aurei pomi di Atalanta, gettati dinanzi agli uomini,/ si che quando l'occhio di uno sciocco cada su una gemma,/ la sua anima terrena brami non le donne, ma i loro beni./ Come pitture o come gaie rilegature di libri fatte/ per i profani, così sono gli abbigliamenti di tutte le donne;/ esse in sé son sono libri mistici, che noi soltanto,/ rendendoci degni della grazia da lor attribuita,/ dobbiamo veder rivelati. Dunque, lacchè io possa sapere,/ liberamente come ad una levatrice mostra/ te stessa: togliti tutti, sì, questi bianchi lini:/ l'innocenza non è tenuta ad alcuna penitenza./ Per ammaestrarti, son nudo io per primo: orsù dunque,/ che bisogno hai tu di copertura maggiore di un uomo?', trad. it. di Giorgio Melchiori, in *John Donne. Liriche sacre e profane*, cit., p. 31.



branch of theology which relates to the direct communion of the soul with God», ma anche «secret, concealed»: la comunione con Dio e il segreto nascosto rivelato ai pochi eletti dotati di grazia («Whom their imputed grace will dignify», v. 42). Qui la voce poetica sembra riferirsi alla teoria della predestinazione di Calvino³², anche se qui la predestinazione sarebbe il segno di un'elezione non divina, ma da parte della donna, i cui attributi slittano sempre più dal piano profano a quello religioso.

Echi risuonano, in questa parodia della svestizione della Chiesa e della donna³³, anche dell'influenza della concezione dell'eucarestia di Calvino come era stata recepita in Inghilterra da Cranmer, Hooker e altri, i quali avevano sostituito la centralità della presenza fisica di Cristo nell'eucarestia e della sua adorazione nella celebrazione (*theatricality*) con quella del *worthy receiver*, ovvero l'idea che la liturgia fosse 'efficace' solo a condizione che il fedele fosse spiritualmente e sinceramente partecipe del mistero della fede (*sincerity*), spostando cioè l'attenzione dalla trasformazione miracolosa degli oggetti ai soggetti che prendevano parte alla celebrazione.

Tuttavia, il retaggio cattolico, o meglio il riferimento parodico alla celebrazione cattolica dell'eucarestia continua a essere centrale, non tanto per i rimandi a dibattiti del tempo (su paramenti, angeli, sigilli), ma piuttosto riguardo alla costruzione retorica del testo. Al rituale di svestizione della donna che si scopre piano piano, indumento dopo indumento, si sovrappone infatti quello della rivelazione della sua natura divina, che la voce poetica costruisce per convincere la donna a concedersi in nome di una *comunione* che, anche se fisica, è stata connotata lungo tutta la sua perorazione poetica di attributi sacri. Il corpo della donna – come quello di Cristo nell'eucarestia – è *elevato* dal poeta-sacerdote³⁴ dinanzi ai lettori, attraverso la

³² Cfr. G. CALVINO, *Institutio Christianae religionis* (1559), trad. it. *Istituzione della religione cristiana*, 2 voll., a cura di G. Tourn, Utet, Torino, 1971.

³³ Identificazioni simili della Chiesa (o delle Chiese) con figure femminili tornano spesso nella produzione sia profana che sacra (*Holy Sonnet XVIII - Show me deare Christ, thy spouse*) di John Donne. In *Satyre III* (1597 ca.), infatti, Donne ripercorre le contraddizioni dell'epoca e riflette sulla fede religiosa passando in rassegna le varie dottrine in voga attraverso personificazioni femminili. Vi troviamo elencate tra le altre, in rapida successione, il cattolicesimo di Roma (vv. 43-48), il calvinismo di Ginevra (vv. 49-54) mentre l'anglicanesimo (vv. 55-62) è rappresentato dal personaggio di Graius (corrispondente ai nostri Tizio o Caio) che accetta passivamente la moglie (la Chiesa) che gli viene imposta dai suoi «Guardians» pur di non pagare il riscatto; allusione questa all'ambiguo fondamento teologico della nascente *Anglicana Ecclesia*, e alle molte imposte a chi non si uniformava alla liturgia prescritta nei *Prayer books*.

³⁴ Quasi approfittando del precetto luterano del sacerdozio di tutti i fedeli, in Inghilterra tradotto come 'The Priesthood of all believers'. Sul poeta-sacerdote nella poesia eucaristica, cfr. E. J. MCNEES, *Eucharistic Poetry. The Search for Presence in the Writings of John Donne, George Manley Hopkins, Dylan Thomas and Geoffrey Hill*, Bucknell University Press, Lewisburg PA, 1992.



commistione di una retorica del sacro, riferimenti ai dibattiti teologici e allusioni erotiche che fanno del corpo il protagonista indiscusso della *performance* poetica. Il linguaggio paradossale della poesia diventa così uno spazio mistico, infinito (anche grazie ai riferimenti astronomici e geografici), eterno, in cui il linguaggio poetico celebra privatamente l'elevazione di un corpo di cui la voce poetica è officiante e il lettore è, allo stesso tempo, iniziato e *voyeur*.

La sacramentalizzazione del corpo erotico e la sua presentificazione («This is her body»), sembra dire il poeta), accentuate dalla qualità drammatica del componimento, si configurano come il rovesciamento del rito eucaristico, costruito attraverso gli azzardi del *wit* e la sua *discordia concors*, che tiene insieme i piani dell'innocenza e della sessualità, della teologia e della passione amorosa, del divino e dell'umano. Il *riddle* dell'associazione corpo della donna-corpo di Cristo nascosto in questa *elegy* è uno degli esempi attraverso i quali emerge il sottile gioco donniano sui paradossi dell'eucarestia: ipostatizzando il lessico religioso attraverso una così blasfema eppure altissima associazione, Donne rivela le potenzialità retoriche e figurative del discorso teologico che compete e si compenetra con quello poetico³⁵. *The breath of religion*, ovvero le cerimonie, che i riformati pensavano potessero essere sostituite dalla sola Parola, tornano a rivivere – come nostalgia delle *sensible actions* dell'azione liturgica – e ad essere celebrate in uno spazio altro, quello erotico. «The unflashing of the word»³⁶ provocata dalla Riforma è poeticamente ribaltata, e la parola, non più *disincarnata* ma svelata, rivelata nella sua conturbante fisicità, trova nuove possibilità performative nello spazio paradossale del linguaggio poetico e amoroso di Donne.

³⁵ Cfr. R. WHALEN, *Poetry of Immanence: Sacrament in Donne and Herbert*, cit., p. 59: «The semantic and referential play to which Donne submits sacramental *topoi* becomes thereby a secular extension of that which otherwise is disclosed in strictly devotional and ceremonial contexts. His sacramental profanities are witness to the rhetorical power of a religious idea».

³⁶ M. ROSS, *Poetry and Dogma: the Transfiguration of Eucharistic Symbols in the Seventeenth-century English Poetry*, Rutgers University Press 1954, p. 50. Sul processo di *disincarnazione* nel linguaggio poetico, in chiave diversa, si veda ancora E. J. MCNEES, *Eucharistic Poetry*, cit., p. 25.