Università degli Studi di Genova

Dipartimento di Scienze della
Comunicazione Linguistica e Culturale
(DI.S.C.LI.C.)

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

19

Comitato editoriale

Massimo Bacigalupo
Chiara Benati
Elisa Bricco
Pier Luigi Crovetto
Roberto De Pol
Michele Prandi
Giuseppe Sertoli

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Scienze della Comunicazione Linguistica e Culturale (DI.S.C.LI.C.)
Piazza S. Sabina, 2
16124 Genova
www.disclic.it

I SONETTI DI SHAKESPEARE

DALLA PAGINA AL MONDO:

1609–2009

A CURA DI

MASSIMO BACIGALUPO, IDA MERELLO E STEFANO VERDINO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA
2010

I Sonetti di Shakespeare dalla pagina la mondo: 1609–2009
a cura di Massimo Bacigalupo, Ida Merello, Stefano Verdino

(Quaderni di Palazzo Serra, 19)

© 2010

Copyright by Massimo Bacigalupo, Sara Dickinson, Davide Finco, Manuela Manfredini, Anna Viola Sborgi, Damiano Sinfonico, Serena Spazzarini
Università degli Studi di Genova
DI.S.C.LI.C.
Piazza S. Sabina, 2 – 16124 Genova

Tutti i diritti riservati

Cura redazionale e composizione grafica Serena Spazzarini

ISSN 1970-0571

ISBN 978-88-88626-52-9

INDICE

Premessa ……..……. VI

SAGGI

Massimo BACIGALUPO

Un'introduzione ai «Sonnets» 11

Serena SPAZZARINI

Il Sonetto 76 nella traduzione di Stefan George ….....…… 37

Davide FINCO

Le traduzioni svedesi: il Sonetto 18 ……..……. 45

Sara DICKINSON

Puškin e il sonetto di Shakespeare ….....…….……. 61

Damiano SINFONICO

Il Sonetto 33 tradotto da Ungaretti e Montale …..…….. 71

Anna Viola SBORGI

Una lettura a più voci: i «Sonetti» in «The Angelic Conversation» di Derek Jarman 81

Manuela MANFREDINI

Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti 91

PREMESSA

Questo numero dei *Quaderni di Palazzo Serra* raccoglie alcuni dei contributi dei partecipanti alla Giornata dedicata dal Dipartimento di Scienze della Comunicazione Lingustica e Culturale ai *Sonetti* di Shakespeare a quattrocento anni dalla pubblicazione.

Come si potrà leggere nel programma riportato di seguito, alla Giornata hanno partecipato numerosi colleghi di varie università, fra cui Russ McDonald (Università di Londra), e un poeta, Roberto Piumini, autore di una felice nuova tradizione in versi dei *Sonetti* (1999). Alcuni contributi sono stati pubblicati altrove: quello di Damiano Sinfonico su *Resine. Quaderni liguri di cultura* (3.130, 2011); quello di Manuela Manfredini sullo Shakespeare di Sanguineti nella rivista *Testo a Fronte* (42, 2010) poco dopo la scomparsa del collega e amico. Riportiamo una sua versione come ricordo di una presenza creativa e critica da cui abbiamo tutti tratto nutrimento.

I curatori

This issue of *Quaderni di Palazzo Serra* collects papers given in the Department of Foreign Languages and Cultures of the University of Genoa at a Conference for the 400th anniversary of Shakespeare's *Sonnets*. The full program is printed below. We were fortunate that Russ McDonald of the University of London spoke of his work in progress on the *Sonnets* and architecture. A poet and translator, Roberto Piumini, discussed and read from his brilliant verse translation, *Sonetti* (Milan: Bompiani, 1999). Some contributions have been published elsewhere and are reprinted here by permission. Damiano Sinfonico's paper on the renderings of Sonnet 33 by Giuseppe Ungaretti and Eugenio Montale appeared in *Resine. Quaderni liguri di cultura* (3.130, 2011); Manuela Manfredini's study of the translations by our late colleague, Edoardo Sanguineti, appeared in *Testo a fronte* (42, 2010). Sanguineti was a major poet and critic to whom we are all indebted. We reprint here one of his striking adaptations of Shakespeare, whose linguistic genius he shared.

The Editors

Università degli Studi di Genova
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Dipartimento di Scienze della Comunicazione
Linguistica e Culturale

GIORNATA DI POESIA 2009

"I Sonetti di Shakespeare dalla pagina al mondo: 1609–2009"

Palazzo Serra (Piazza S.Sabina, 2)
Venerdì 20 novembre 2009
Biblioteca di Facoltà – Sala di Lettura

A cura di

Massimo Bacigalupo, Ida Merello e Stefano Verdino

Nel quarto centenario della pubblicazione dei *Sonnets* di William Shakespeare, studiosi e amici della Facoltà di Lingue offrono prospettive sulla lettura, lo stile e la fortuna nel mondo di un'opera centrale del canone occidentale.

Sessione I – 10,00-13,00

Coordina Rita Caprini

Sara Dickinson (Puskin), Giorgetta Revelli (Pasternak), Stefano Verdino (Torquato Tasso), Manuela Manfredini (Edoardo Sanguineti), Russ McDonald (L'architettura dei sonetti), Serena Spazzarini (Karl Kraus e Stefan George), Sergio Poli (Dalla *Pléiade* a Shakespeare), Nicola Ferrari (Sonetto 8 di Stravinskij e Sonetto 43 di Britten)

Sessione II – 14.30-18,00

Coordina Ida Merello

Luisa Villa (Sonetto 76), Davide Finco (Sonetto 18 in Svezia), Olivier Bivort (Verlaine), Damiano Sinfonico (Sonetto 33 in Montale e Ungaretti), Massimo Bacigalupo (Sonetto 29 e T.S. Eliot), Michele Prandi (Nitriti metaforici nel Sonetto 51), Roberto Piumini (un poeta traduce)

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gazed on now,
Will be a tattered weed of small worth held:
Then being asked where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days,
To say within thine own deep-sunken eyes
Were an all-eating shame and thriftless praise.
How much more praise deserved thy beauty's use,
If thou couldst answer "This fair child of mine
Shall sum my count and make my old excuse",
Proving his beauty by succession thine.
This were to be new made when thou art old,
And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

William Shakespeare, *Sonnets* 2 (1609)

Quando quaranta inverni assedieranno la tua fronte,
e scaveranno profonde trincee nel campo della tua bellezza,
la superba veste della tua giovane età, tanto ammirata adesso,
sarà un abito logoro, privato di ogni pregio:
se ti fosse richiesto dove sta tutta la tua bellezza,
dove tutto il tesoro dei tuoi giorni luminosi,
rispondere che riposa nei tuoi occhi infossati
sarebbe una rimordente vergogna e uno sconveniente encomio:
quanto maggiore encomio meriterebbe l'uso della tua bellezza,
se tu potessi dire: – questo mio figlio grazioso
potrà saldare il mio conto e giustificare la mia vecchiaia –
comprovando che, per successione, la sua bellezza è la tua:
questo sarebbe essere fatto nuovo, quando tu sarai vecchio,
e vederlo caldo, il tuo sangue, quando già lo sentirai freddo:

Edoardo Sanguineti, *Quaderno di traduzioni* (2006)

UN'INTRODUZIONE AI *SONNETS*

Massimo Bacigalupo

Man is in love and loves what vanishes,
What more i s there to say?

W.B. Yeats, *Nineteen Hundred and Nineteen*

I *Sonnets* di William Shakespeare apparvero nel 1609 in un volume il cui frontespizio leggeva:

SHAKE-SPEARES
SONNETS,
Neuer before Imprinted

Il volume comprendeva 154 sonetti con numerazione araba, seguiti da un poemetto di 329 versi, con un suo frontespizio interno:

A Louers complaint,
B Y
William Shake-speare

I *Sonnets* sono poesie d'amore dedicate in gran parte a un giovane amico e patrono del poeta (1-126) e a una donna dai capelli o dall'incarnato scuro di cui i due amici si contendono i favori (127-54). Ad essi è congiunto *A Lover's Complaint* o *Lamento dell'amante* (il sesso è imprecisato nell'espressione inglese come in quella italiana), dove è di scena una meschinetta sedotta con una lunga perorazione suasiva da un giovane rubacuori, quindi crudelmente abbandonata. Sicché l'"amante" del titolo sembrerebbe essere la donna, sebbene il poemetto contenga anche il lamento (falso) con cui il corteggiatore fa breccia nel cuore della poverina. Ciò conserva al titolo una dose di ambiguità.

Nell'ultimo decennio del 1500 si era avuta nell'Inghilterra elisabettiana una fioritura di raccolte di sonetti, inaugurata da Philip Sidney (*Astrophel and Stella*, 1591) e proseguita da Samuel Daniel (*Delia*, 1592), Thomas Lodge (*Phillis*, 1593), Edmund Spenser

(*Amoretti*, 1595) e altri. Sia la raccolta di Daniel che quella di Lodge facevano seguire a un gruppo di sonetti un componimento più lungo intitolato "complaint", quello di Daniel nella stessa forma strofica (la "rhyme royal") del *Lover's Complaint* di Shakespeare. Gli *Amoretti* di Spenser erano anch'essi conclusi da un lungo poemetto, l'incantevole *Epithalamion*, in cui il poeta festeggiava le sue nozze con l'amata, felice conclusione dei suoi "amoretti".

La raccolta shakespeariana, pur apparendo in ritardo, si adegua a questo modello, e la critica novecentesca è andata rivalutando *A Lover's Complaint* come parte integrante del tragitto poetico disegnato nei *Sonnets*. Anche i dubbi sull'autenticità del *Complaint*, avanzati fin dal '700, si sono via via diradati, davanti alla dovizia di riscontri con il linguaggio dell'ultimo Shakespeare. Perciò sarebbe opportuno offrire anche al lettore italiano la possibilità di leggere la più celebre raccolta di sonetti della letteratura europea insieme all'appendice con cui fu originalmente pubblicata. Censurare *A Lover's Complaint* perché ritenuto inferiore o avulso dalla raccolta significa commettere un'operazione arbitraria, anticipando un giudizio che dopo tutto va lasciato al lettore. Solo così egli avrà in mano tutto il fascicolo dei problematici *Sonnets*. La chiusa d'incerta lettura e qualità non può esserne preventivamente estrapolata.

Nel 1609 Shakespeare aveva 45 anni e aveva la sua carriera di drammaturgo e poeta quasi tutta alle spalle. Probabilmente aveva già cominciato ad allentare i rapporti con Londra e a trascorrere periodi più lunghi nella natia Stratford, dove nel 1608 la figlia Susanna gli aveva dato una nipotina. Nello stesso 1609 anno uscirono l'espressionistico *Troilus and Cressida* e il più recente e magico *Pericles*; l'anno prima era stato pubblicato *King Lear*. L'apparizione del volume dei *Sonnets* non doveva dunque essere nulla di eccezionale per un autore abituato a vedere i suoi lavori in vendita dai librai presso la cattedrale di St. Paul, ma che non sembra essersi occupato gran che delle proprie fortune editoriali. I lavori teatrali, è noto, erano proprietà della compagnia, che ne consentiva la pubblicazione di solito solo qualche anno dopo lo sfruttamento sulla scena (è il caso appunto di *Lear* e *Troilus*). Shakespeare appare distratto anche nei confronti dei *Sonnets*, per quanto nella Londra di meno di 200.000 abitanti del 1609 la loro pubblicazione non poteva certo sfuggirgli (del resto non sfuggirebbe a un autore londinese nemmeno oggi).

Quindici anni prima, all'inizio della carriera, aveva dato alle stampe due poemetti di cui faceva evidentemente gran conto, *Venus and Adonis* (1593) e *The Rape of Lucrece* (1594), apponendovi dediche rispettose al giovane Conte di Southampton, Henry Wriothesley. Coi *Sonnets*, che pure sono tanto superiori a quei poemetti, l'autore sembra invece aver voluto rimanere almeno formalmente in disparte: essi portano sì una dedica a un certo "Mr. W.H.", ma firmata con le iniziali dell'editore, Thomas Thorpe. Da ciò l'ipotesi che si sia trattato di un'edizione non autorizzata, o che addirittura Shakespeare avesse voluto tenere nascosto il carteggio scottante costituito dai *Sonnets*, ipotesi che però nulla suffraga. Anzi, come avvertì forse il più autorevole studioso di documenti shakespeariani, E.K. Chambers, non si vede come i *Sonnets* si sarebbero potuti riunire e conservare se non ad opera dell'autore stesso, che poi poté dare ad essi un ordinamento nel complesso persuasivo, e concluderli col *Complaint* che la convenzione richiedeva. Magari, una volta ricevuto dall'editore il suo compenso, non si occupò più della cosa, lasciò fare: ma il testo della prima edizione non è particolarmente scorretto, è un lavoro discreto per i suoi tempi, il che conferma che tutto era regolare.

Quanto alla famosa dedica dell'editore a "W.H.", definito (da Thorpe) "unica fonte dei seguenti sonetti", ogni ipotesi è buona, al limite anche che l'abbia scritta il poeta come un messaggio in codice e firmata con le iniziali dell'editore per una qualsiasi ragione. Ma nel suo non dire mentre sembra dire essa somiglia in effetti alla raccolta, nella quale la "fonte" dei *Sonnets*, il giovane amato, è sempre di nuovo evocato ed esaltato e sempre sfuggente, sicché il lettore intende il suo carattere di simbolo o, per dirla coi trovatori, di *senhal*. Il giovane è il "tu", una creazione dell'amore e l'amore stesso. È un modo di parlare, una relazione attraverso la quale la parola afferra il mondo. Una macchina, un procedimento per far musica e poesia. In questa prospettiva sfuggente, indefinibile, era appropriato che il poeta passasse la mano all'editore, che non apparisse come un "io", un autore che presenta la propria opera come qualcosa di cui si può parlare, legata all'occasionale. Non vi è nel volume del 1609 un paratesto che dica "io". Anche il titolo pone l'autore sintatticamente al genitivo, subordinandolo all'opera: "Shake-speares Sonnets". E al titolo segue la dedica di un altro che guarda da fuori il mondo dove

"our ever-living poet", il nostro poeta sempiterno, è per sempre allacciato all'"only begetter" e al fantasma (taciuto nella dedica) della donna voluttuosa. Quindi si passa al sonetto 1, a una parola che non dice ma canta, *è*, e non si lascia certo prendere in un senso unico, fuor di metafora. Esiste solo la metafora, esiste solo la poesia.

Ma come e quando era nata la raccolta di versi che Shakespeare forse riordinò e vendette nel 1609 all'editore Thomas Thorpe? Sembra probabile che risalga in parte agli anni di *Venus and Lucrece* (1593-94), che erano anche gli anni della voga del sonetto, e che in buona parte sia stata terminata entro la fine del 1500, anche se alcuni sonetti della dama e il *Lover's Complaint* ricordano per linguaggio e temi (il disgusto del sesso) la fase da *Hamlet* a *Troilus*. Quanto a criteri esterni, si ha la testimonianza di Francis Meres, che in un volume del 1598 (*Palladis Tamia*) lodava con orgoglio nazionalistico i poeti della sua età, elencava dodici opere teatrali di Shakespeare, e aggiungeva:

> The sweet witty soul of Ovid lives in mellifluous and honey-tongued Shakespeare, witness his Venus and Adonis, his Lucrece, his sugar'd Sonnets among his private friends, etc.
>
> L'anima dolce e arguta di Ovidio vive nel mellifluo Shakespeare, lingua mielata, come testimonia il suo Venere e Adone, la sua Lucrezia, i suoi Sonetti zuccherati circolanti fra i suoi amici personali.

Dunque Meres conosceva alcuni sonetti e li sapeva non pubblicati ma circolanti fra amici, il che concorda con l'ipotesi che il canzoniere a quella data fosse in buona parte già scritto (anche se uno scettico potrebbe obiettare che nulla dimostra che degli stessi sonetti si tratti: ma un poeta uomo d'affari come Shakespeare sarà ben stato un po' economo nei riguardi della sua opera). L'anno seguente, 1599, uscì un volume di venti poesie attribuite a Shakespeare, *The Passionate Pilgrim*, in realtà opera di vari poeti, che però si apre con versioni leggermente diverse (e presumibilmente anteriori) dei sonetti 138 e 144, fra quelli più salaci e memorabili dedicati alla dama scura. Il che dimostra che il tema del disgusto sessuale era già ben presente in Shakespeare prima di *Hamlet*, *Troilus* e *Lear*. Insomma, nulla sembra escludere che i *Sonnets* del

1609 fossero già tutti scritti dieci anni prima della loro pubblicazione, ma naturalmente nulla vieta che Shakespeare abbia aggiunto e ritoccato il suo incartamento di versi. Tanto più che molti insistono a vedere nell'"eclisse" della "luna mortale" del sonetto 107 un'allusione alla morte di Elisabetta (1603). Ma è difficile, con la poesia in genere, e con quella di Shakespeare in particolare, mettere il dito su una metafora –"The mortal moon hath her eclipse endured" – e pretendere di sapere cosa il poeta intendesse, a cosa si riferisse. Non ci può essere evidentemente una corrispondenza univoca fra eventi storici e invenzione poetica. (Per altri infatti si tratta di una malattia che la regina ha superato.) Questo ci riporta alla dedica a "W.H.", quello che sembra essere l'indubitabile punto di contatto fra mondo poetico e mondo reale. Ma anche questo si rivela quanto mai sfuggente.

Nulla (se non forse l'estrema giovinezza) impedisce che W.H. sia William Herbert, conte di Pembroke (1580-1630), al quale (e al fratello Philip) John Heminge e Henry Condell dedicarono nel 1623 la prima edizione pressoché integrale del teatro di Shakespeare, con parole che vale la pena di citare:

> For, when we view the places your H.H. sustaine, we cannot but know their dignity greater, then to descend to the reading of these trifles: and, while we name them trifles, we have depriv'd our selves of the defence of our Dedication. But since your L.L. have been pleas'd to think these trifles some-thing, heeretofore; and have prosequuted both them, and their Authour living, with so much favour: we hope, that (they out-living him, and he not having the fate, common with some, to be exequutor to his owne writings) you will use the like indulgence toward them, you have done unto their parent.
>
> Poiché, quando consideriamo la nobile condizione delle vostre AA., non possiamo non vedere che la loro dignità è troppo alta per accondiscendere alla lettura di queste inezie: e nel definirle inezie ci priviamo della possibilità di difendere questa Dedica. Ma poiché le SS.VV. si sono compiaciute di ritenere queste inezie di qualche importanza prima d'ora, e hanno fatto oggetto sia queste che il loro autore da vivo di tanto favore: speriamo che (essendo esse a lui sopravvissute, e lui non avendo la possibilità, che altri hanno, di

> sistemare le proprie opere) voi avrete per esse la stessa indulgenza che avete mostrato al loro genitore.

Il lettore non avvezzo alla floridezza secentesca non può non sorridere quando i curatori parlano umilmente delle "inezie" del loro amico defunto. Non è nemmeno detto che il favore nei confronti di Shakespeare che essi attribuiscono a Pembroke sia più che un'altra mossa retorica, anche se egli aveva fama di mecenate e amico di scrittori, e compose versi egli stesso. Di lui si sa anche che nel 1595, a quindici anni, si era cercato di farlo sposare a una giovane della sua condizione, ma che egli non ne aveva voluto sapere, e la cosa si era ripetuta nel 1600. Questa potrebbe essere stata l'occasione dei sonetti "matrimoniali" che curiosamente avviano il canzoniere amoroso shakespeariano, invitando il giovane a sposarsi e generare figli che testimonino la sua bellezza. Herbert si stabilì a Londra nel 1598, e nel 1601 ebbe la cattiva sorte di mettere incinta Mary Fitton, una delle damigelle della Regina: piuttosto che sposarla si fece imprigionare e bandire dalla corte. A qualche decennio dalla morte, lo storico e statista Edward Hyde, conte di Clarendon, lo ricordava come segue:

> Si dedicava a tutti i piaceri, quasi a tutti gli eccessi. Fosse per costituzione naturale, o per mancanza di felicità domestica (a riguardo fu infatti disperatissimo, avendo pagato troppo cara la fortuna della moglie dovendosi prendere anche lei per soprammercato), era immoderatamente dedito alle donne. Ma anche in questo campo conservò tale potere e giurisdizione sul suo appetito da non essere attratto tanto dalla bellezza e dalle attrattive esterne, quanto dalle doti mentali che manifestavano uno straordinario ingegno e spirito e sapere, e procuravano gran piacere nella conversazione. A queste cose sacrificò se stesso, il suo tempo prezioso, e molta della sua fortuna.

Sono annotazioni che possono concordare con quel che del giovane, la sua foga e le sue macchie, ci dicono i *Sonnets*. Un cui culmine è la requisitoria contro la lussuria (129), vista come passione che tutto trascina, ingannevole traditrice e assassina, disprezzata soprattutto da coloro che più la cercano, ma in fondo fatalisticamente giustificata come esperienza comune degli esseri umani, loro doloroso paradiso. Comunque l'ipotesi che W.H. e il giovane siano la stessa persona e

che questi sia William Herbert (e non Henry Wriothesley, dedicatario dei poemetti del 1593-94, o altri ancora), rimane solo un'ipotesi, per quanto anche Chambers non la disdegni. J.B. Leishman, da cui ho tratto queste citazioni, dice che essa interessa più che altro per definire il tipo di persona che Shakespeare evoca.

Ma forse la stessa possibilità di identificare il giovane dei *Sonnets* con una persona reale è un'illusione. L'abbiamo già visto, egli è una creazione soprattutto poetica, un personaggio come quelli del teatro di Shakespeare, ma di essi meno caratterizzato. È il non plus ultra, oggetto di un amore pressoché religioso, fin dal primo sonetto, dove lo troviamo apostrofato come "the world's fresh ornament / And only herald. of the gaudy spring". Egli è caratterizzato dall'unicità, è un culmine che non è mai stato e non si ripeterà mai, ed è dunque una persona ideale, il cui stesso nome non si può dire, laddove nella convenzione petrarchesca il nome attribuito alla donna (da Laura in poi) era sempre rivelato e costantemente invocato. Si noti a questo proposito la significativa anomalia del titolo, puramente generico, *Shakespeare's Sonnets*, rispetto alle raccolte del tempo. Certo, guardando i due arguti sonetti 135-136, che chiedono alla dama di concedere le sue grazie a tutta una schiera di persone il cui nome è Will, che il poeta per una volta afferma essere il suo nome ("or my name is Will"), viene da supporre che sia Will anche il nome del giovane (William Herbert?). Ma proprio come rivelano questi due sonetti ridondanti di bisticci, Will è anche "voglia" e addirittura la vagina spaziosa ("large and spacious") della buona donna. Il nome si confonde con – è – il desiderio. Così come il Principe Ignoto di Puccini ("il nome mio tu non saprai") appare a Turandot portare solo il nome di "amore".

Il canzoniere amoroso di Shakespeare ha la peculiarità di narrare il rapporto fra il poeta (identificato esplicitamente come tale) e un giovane, rapporto in cui si inserisce come elemento di disturbo una donna. Amore platonico e amore fisico. *Adhesiveness* e *amativeness*, come Walt Whitman chiamò rispettivamente l'amore fra uomini (da lui celebrato in *Calamus*) e l'amore fra uomini e donne (*Children of Adam*). La scelta del giovane come oggetto d'amore e di creazione poetica è resa esplicita, teorizzata, nel pur divertito sonetto 20. Dopo aver nei sonetti 1-17 invitato il giovane al matrimonio, il sonetto 18 ("Shall I compare thee to a summer's day?") ne decanta la bellezza e

misura, in versi insuperati nella lirica di tutti i tempi. Dove però si scopre anche che la permanenza che il giovane a differenza del giorno d'estate possiede è un dono del suo poeta, tema ribadito nel sonetto 19. Per cui la lode dell'amato impareggiabile ha qualcosa di speculare, ed egli si identifica con la stessa opera poetica.

Quindi, come si diceva, il sonetto 20 affronta direttamente l'anomalia della virilità dell'amato, in un contesto dove la donna gli è contrapposta come artificio (belletto, menzogna). Egli è cosi oggetto ideale d'amore, "A man in hue all hues in his controlling" – che è un verso misterioso nel cercare di afferrare il tutto, un uomo-universo, e chissà quanti bisticci vi si potrebbero scovare. Dopo le due quartine che ribadiscono il concetto "uomo non donna, pur avendo le qualità migliori delle donne", la sestina (cioè la terza quartina e il distico) afferma con una strizzata d'occhio che in effetti egli doveva essere donna, ma che la natura nel plasmarlo, innamoratasene, "aggiunse una cosa che non fa al caso mio" ("zontadote na roba inutile par mi" nella felice traduzione in triestino di Isabella Panfido). ("Addizionando un ente che è un niente, per il mio desiderio" recita il più ergotante Sanguineti.) Sicché egli potrà dare alle donne il piacere del suo amore, al suo poeta il suo amore in essenza. Egli è insomma l'androgino, l'oggetto d'amore ideale a cui tutti i sessi tendono al di là della differenziazione. Un concetto ponderoso espresso con leggerezza maliziosa, quasi uno scherzo galante.

Shakespeare non è il solo ad aver scritto rime per un giovane. Si cita a riguardo Michelangelo, che però confessava una vera passione immediata, quasi extraletteraria, mentre quella di Shakespeare è, nell'esito, letteratura dall'inizio alla fine. Si cita la *Cynthia* (1595) di Richard Barnfield, raccolta rivolta alla Regina (Cinzia o Diana) e a un giovane. Da parte sua Benedetto Croce segnala utilmente che "il bel giovane, atteggiato e trattato da Adone, divenne comunissimo nella lirica nostra secentesca e marinista, al pari dei sonetti d'amore per donne che avevano qualche caratteristica singolare, le chiome rosse o il colorito brunito, o perfino contraria o insolita alla bellezza, la statura troppo alta o troppo piccina". C'è dunque nel poeta barocco – quale Shakespeare era – anche la ricerca del tema insolito, che stacchi dalla convenzione, e che a sua volta può divenire convenzione. Ma ciò avvenne appunto dopo: Shakespeare iniziando forse

per un'occasione reale la sua sequenza matrimoniale, si trovò poi fra le mani una trama insolita che meritava di essere sviluppata e che rispondeva ad alcune delle sue preoccupazioni più profonde: il senso della vita, della bellezza, della poesia, e il loro confronto col tempo che non perdona; la passione e l'ideale, coscienza e volontà. Ci pare dunque che il poeta inventò la vicenda dei *Sonnets* come quella di uno dei suoi più bei drammi, anzi più che per questi, visto che spesso le loro vicende sono riprese da fonti o lavori teatrali preesistenti. Qui c'era il precedente petrarchesco e le sue numerosissime varianti. Si trattava di darne una variante più nuova e più profonda, di dar parola a una visione poetica del mondo. "Man is in love, and loves what vanishes", dirà William Butler Yeats. Il tema della decadenza inevitabile di ogni cosa, della fine universale, della vita che passa, è mantenuto da Shakespeare a un livello altissimo, non è per qualche ragione mai scontato come potrebbe essere in mano a un poeta meno grande. Ed è anche trattato originalmente. Ad esempio J.B. Leishman nota che la contemplazione dello svanire di ogni cosa non conduce mai al *carpe diem*, all'invito cioè a godere del breve tempo concesso. Ciò si addice bene al platonismo dei *Sonnets*, un amore che non può essere goduto fisicamente, ma *è*, pienamente, o viene meno per un distacco della persona amata. Anche il tempo lo minaccia sempre, ma in qualche modo è tenuto a bada. Si veda il sonetto 64, sconsolato, e la replica del successivo, che invoca il miracolo eternante dell'"inchiostro", della scrittura. O si veda l'affermazione suprema di 116: "Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come". L'amore che sfida il tempo è diverso dall'amore del *carpe diem*, legato alle labbra e alle guance rosa. Altrove Shakespeare seppe esprimere il *carpe diem* con una felicità tutta sua:

> In delay there lies no plenty;
> Then come and kiss me, sweet and twenty,
> Youth's a stuff will not endure.
>
> (*Twelfth Night* II 3)

Il sentimento dei *Sonnets* è assai diverso da questo canto idillico e realistico. L'amore fisico della donna bruna, la voluttà, è altra cosa, con cui non si scherza. È il principio dell'oscurità e della falsità

annunciato fin dal sonetto 20. Dubbio e falsità che tuttavia si annidano anche nel possesso intatto dell'amore del giovane.

Sicché i *Sonnets* possono raccontare, ancora prima di far entrare in scena la seduttrice, una storia di intermittenze, di variazioni, a volte drammatiche, talvolta acrobatiche nel gusto dei bisticci e delle immagini condotte spericolatamente finché stentano a reggere. Ma nel testo inglese il calco musicale riesce pur sempre a creare eleganza e scorci profondi nei giochi di parole più arrischiati. Le traduzioni inevitabilmente incespicano in questi punti, così come tentano vanamente di riprodurre le pure mosse liriche, che hanno a volte una semplicità assoluta: "Shall I compare thee to summer's day?". Ovvero quel supremo avvio: "How like a winter hath my absence been / From thee, the pleasure of the fleeting year!" (97). Dove ritorna l'immagine assoluta che avevamo segnalato in 1: "Thou that art now the world's fresh ornament..." Si capirà come il giovane oggetto-soggetto della riflessione poetica, "il piacere dell'anno fuggente", vada inteso essenzialmente come un momento di tensione. Una presenza, un'estate, un piacere, che è. E le parole di Shakespeare furono non per nulla definite zuccherate da Francis Meres. "How like a winter hath my absence been..." Esse si sciolgono sulla lingua, puro suono tattile, eppure ogni parola ha una sua nitidezza e necessità sintetica. La musica come la più profonda conoscenza.

Il sonetto shakespeariano ha sette rime (abab-cdcd-efef-gg), due di più del sonetto petrarchesco, più virtuosistico (abba-abba-cde-cde). Come si vede dallo schema, la misura shakespeariana è formata da tre strofe parallele seguite da un distico a rima baciata. Per cui i sonetti avranno di consueto l'andamento di una riflessione tripartita siglata da una conclusione epigrammatica. Permane tuttavia in qualche misura la distinzione petrarchesca fra ottava e sestina, e non di rado anche i sonetti shakespeariani subiscono una svolta al verso 9. Così, nell'insuperato sonetto 18, "Shall I compare thee to a summer's day?", le prime due quartine spiegano perché l'estate non è bella e temperata come l'amico, e la sestina inizia con la mossa stupenda:

> But thy eternal summer shall not fade
> Nor lose possession of that fair thou ow'st,
> Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade

When in eternal lines to time thou grow'st.

Nella struttura del sonetto e delle sue quartine il gusto barocco delle simmetrie e dei bisticci può trovare spunti continui. Così qui la forza retorica dell'affermazione è legata alla presenza della negazione nei primi tre versi, che è posta all'inizio dei versi secondo e terzo, così d'altra parte creando una struttura chiastica A-B-B-A (*But thy eternal – Nor – Nor – When in eternal*) che entra in tensione con quella delle rime (abab). Questa d'altra parte è ribadita dal parallelismo fra versi 1-2 e 3-4: tutti costituiti di una proposizione completa, le due coppie formate da una prima proposizione seguita da una coordinata o subordinata (*Nor lose... When in...*) che si conclude con un'azione del "tu", e con una rima particolarmente ricca, bisillabica (*thou ow'st – thou grow'st*). Come attori si contrappongono l'estate (1) e la morte (3), entrambi riferiti all'azione del "tu", oggetto principale di celebrazione.

Per quanto riguarda le rime va infatti ricordato che in inglese esse sono di solito monosillabiche, poiché le parole sono in maggioranza tronche o monosillabe (come qui *fade*/*shade*). La rima piana o femminile è inconsueta e crea un effetto di musicalità o enfasi, e produce un allungamento del verso. Questo è infatti di regola una pentapodia giambica di dieci sillabe con cinque accenti sulle sillabe pari, compresa la decima. Se il verso ha chiusa femminile si avrà una sillaba in più, per un totale di undici sillabe. Una verifica sui sonetti 1-20 rivela che undici di essi presentano almeno una rima piana, alla quale non di rado se ne affiancano delle altre; 1, 3 (2), 8 (2), 9 (rima franta ai vv. 10/12), 10, 11 (3), 15, 16, 17, 20 (7). (Ho indicato fra parentesi il numero delle rime piane quando superiore a uno.) Come si vede, il sonetto 20 è eccezionale in quanto tutte le rime sono femminili (e dunque tutti i versi di 11 sillabe):

A woman's face, with Nature's own hand painted,
Hast thou, the master-mistress of my passion...

Non è certo un caso che sia questo il sonetto in cui Shakespeare svolse il tema dell'androgino, del "master-mistress": anche la rima si fa tutta femminile, con quella specie di appoggiatura finale della sillaba non accentata, musicale, maliosa e maliziosa. Solo un altro sonetto si avvicina a questo, con sei rime femminili su sette:

"Farewell: thou art too dear for my possessing..." (87). Ma qui l'effetto vuol piuttosto essere ossessivo perché 10 versi su 14 terminano con un verbo in *-ing*. O comunque si tratta di un'esibizione di perizia formale.

Le sole eccezioni alla misura classica del sonetto nel canzoniere sono il 99, di 15 versi anziché 14, e il 126, che funge da congedo rassegnato al bel giovane alla fine del nucleo principale della raccolta;

> O thou, my lovely boy, who in thy power
> Dost hold Time's fickle glass, his sickle hour...

Qui, a confermare l'importanza del congedo, in cui si ammette che alla fine il tempo non potrà non prevalere, i versi sono 12, le rime sono baciate (non alternate come sempre altrove), e quattro di esse (come nel distico or ora citato) riprendono la mossa femminile nella conclusione.

Il sonetto offre dunque al discorso poetico una misura al quale esso si conforma più o meno, rendendo possibile e leggibile tutta una serie di variazioni. Alla simmetria metrica si oppongono delle dissimmetrie sintattiche più o meno marcate, che risaltano immediatamente sullo sfondo della forma chiusa e rigida. Il lettore impara presto a leggere una quartina alla volta e rilevare, come ad esempio abbiamo fatto sopra nel sonetto 18, la tensione fra chiasmo a-b-b-a e rima abab. Relazioni di simmetria e opposizione si stabiliscono inoltre fra le singole quartine e il distico che cerca di risolvere le tensioni complessive in una sola battuta. Ma si tratta spesso di una soluzione artificiale, un equilibrio precario che di nuovo contrasta con l'apparente sicurezza del gesto finale. Per questi distici c'è sempre stata una certa insoddisfazione da parte dei lettori, espressa anche da Croce, che estende la riserva ai *Sonnets* in genere (e non c'è dubbio che, tutti o quasi magistrali, non tutti siano egualmente memorabili). Croce parla di "impeto lirico incanalato nell'epigrammatico", che impoverirebbe ad esempio l'"amletico" sonetto 66, svolto "con enumerazioni e parallelismi" e "costretto a terminare, in ubbidienza al metro letterario, con cadenze da madrigale, nella chiusa a rime baciate". Ciò non impedisce a Croce di individuare con finezza pregi e temi dei *Sonnets*: il "tremito lirico" che "ravviva il luogo comune letterario", e poi

> la pensosità, la squisitezza morale, la ricchezza di riferimenti psicologici; vi si riconosce spesso il poeta dei grandi drammi: talora, vi risuona la maledizione per la voluttà avvincente, che sarà poi dell'*Antonio e Cleopatra*, tal'altra l'angosciato e il perplesso d'Amleto, più di frequente vi balena la visione della realtà come apparenza e dell'apparenza come realtà, il *Sogno* e la *Tempesta*...

Sono in effetti questi alcuni dei motivi e sentimenti centrali che il lettore trova nella raccolta. Per quanto riguarda la forma, si può concludere che Shakespeare seppe sfruttare forse meglio di chiunque altro le possibilità infinite di variazioni che essa gli offriva, creando il dissimile nel simile con la sua incomparabile capacità di linguaggio. Egli qui operava su forme e strutture più astratte e pure che nei drammi, e questo ben si confaceva al carattere intellettuale-emotivo dell'esperienza evocata. Ma il gioco supremo può a ogni momento farsi riflessione dolente, come nelle grandi meditazioni malinconiche che volentieri iniziano con una temporale, un *When*..., al quale sappiamo già che corrisponderà da qualche parte in posizione parallela un *Then*...: "When in disgrace with fortune and men's eyes..." (29), "When to the sessions of sweet silent thought..." (30), "When I consider everything that grows..." (15), "When in the chronicle of wasted time..." (106). La forma più pura ha la capacità di dire l'esistenza. (Fra parentesi, il secondo verso di quest'ultimo sonetto diede felicemente il titolo alla prima classica traduzione della *Recherche* proustiana: *Remembrance of Things Past*.)

Queste caratteristiche strutturali macroscopiche del sonetto, e la tensione fra forma e contenuti, hanno richiamato sui *Sonnets* l'attenzione della critica, soprattutto strutturalista, che qui aveva di che lavorare più agevolmente che nei drammi, dove la forma è fluida ed è più difficile cogliere le grandi strutture di opposizione e ripetizione che pure esistono. Così, da Roman Jakobson in poi, i *Sonnets* sono divenuti pretesto di esercitazioni didattiche, e sono serviti a dimostrare la validità di questo o quel metodo critico. Ma le strutture che essi mettono in opera sono appunto macroscopiche, lapalissiane, e ogni lettore apprende a servirsene con un minimo di accortezza. Più difficile, difficile come nei drammi, è cogliere il tutto, la sua musica sfuggente. Anche se non c'è dubbio che il tema di fondo dei sonetti sia l'amore, un tema non-tema se vogliamo, in quanto sfuma in altro, nella vita e nella poesia, ma che il lettore deve

tenere ben fermo. Lo ripetiamo, per quanto ovvio, perché non di rado il maestro strutturalista, tutto preso a seguire le rincorse di aggettivi e participi, lo dà per scontato, o magari lo dimentica. A questo punto sembra che il canzoniere di tutto parli salvo che del suo argomento deputato.

Abbiamo visto che è verosimile che i *Sonnets* siano stati ordinati da Shakespeare per la pubblicazione, comunque nessun tentativo di riordinarli ha dato frutto. Di solito il lettore privilegia quelli che sono entrati nelle antologie e che staccano dal complesso. Fanno parte di questi favoriti i sonetti 18, 29, 30, 31, 33, 53, 54, 57, 73, 87, 90, 94, 97, 98, 102, 104, 106, 109, 116, 129, 146 (che sono quelli che Mario Praz elenca nella sua *Storia* letteraria). Ma ve ne sono molti altri i cui versi si odono citare comunemente, o su cui altri poeti hanno riflettuto. Come S.T. Coleridge, che in un suo quaderno riportava l'avvio del 107 (sulla "prophetic soul" del mondo), o William Wordsworth, che in un luogo visionario del *Prelude* (libro V), cita la conclusione del 64, che abbiamo già ricordato per la sua accorata rassegnazione. O Eugenio Montale che, a epigrafe di una sezione delle *Occasioni*, riportava (senza dover cercare molto lontane) alcuni versi autunnali del 5. Questi autori, come molti lettori, hanno a volte usato i *Sonnets* come talismano, da cui estrapolare delle parole, una citazione tutta loro. La lingua shakespeariana è infinitamente citabile per il suo carattere di novità nella naturalezza: essa dà tutto quello che può dare, e ne è premiata anziché violentata. Però è come discorso concluso più che come frammento che i *Sonnets* furono composti e vanno letti. Ogni composizione sta a sé, è un dono ai "private friends" fra cui circolava, una riflessione compiuta. Diverse composizioni formano dei gruppi e non di rado un sonetto continua o si allaccia alla riflessione di quello contiguo. Tanto che è rischioso voler interpretare un sonetto senza tener conto dei precedenti e successivi e di tutto il canzoniere. È rischioso comunque interpretare. Si può solo leggere: entrare nel discorso, nelle sue continue metamorfosi. Così il celebre sonetto politico sul potere e la sua corruzione, "They that have pow'r" (94), riflessione apparentemente generale in cui il "tu" è assente, non andrebbe disgiunto dalle proteste dei sonetti contigui per l'inaffidabilità e ambiguità dell'amato, che fra l'altro riprendono la stessa immagine centrale del bel fiore o frutto decaduto:

How like Eve's apple doth thy beauty grow
If thy sweet virtue answer not thy show! (93)

For sweetest things turn sourest by their deeds;
Lilies that fester smell far worse than weeds. (94)

How sweet and lovely dost thou make the shame
Which, like a canker in the fragrant rose,
Doth spot the beauty of thy budding name! (95)

Dappertutto scorgiamo forme riflesse e ripetute, come in una sala degli specchi. È necessaria una lettura insieme macroscopica e microscopica, non meno che per le grandi costruzioni del Novecento come appunto la *Recherche* o i *Four Quartets*. Il piacere delle corrispondenze (musicali) è parte integrante della comprensione.

Guardando i *Sonnets* nel loro complesso, si è già detto che risultano divisi in una prima parte più ampia dedicata al giovane (1-126) e una seconda parte in cui entra in gioco la donna bruna (127-54), l'altro tipo di amore, che dialoga con l'amor platonico così come il desiderio umano assume forme più e meno alte, più e meno immediate. Una parabola discendente, che una commentatrice, Anna Luisa Zazo, ha suggerito di leggere come un capovolgimento di quella tracciata da Francesco Petrarca nei *Trionfi*, che celebrano nell'ordine amore, castità, morte, fama, tempo, divinità – passano cioè dall'umano all'eterno – laddove i *Sonnets* procedono dall'idea della perpetuità poetica e naturale alla distruzione operata dal tempo e all'amore fisico dilaniato da opposte pulsioni (la lussuria come paradiso che conduce all'inferno). Nella sezione dedicata al giovane si possono individuare degli episodi distinti, come quello matrimoniale iniziale e quello in cui a far ombra al poeta non è una donna ma un altro poeta dai versi enfatici e in qualche modo demoniaci (per cui i critici si sono sbizzarriti a identificare questo rivale ora con Christopher Marlowe, ora con George Chapman, o altri – ma si tratta ancora una volta di episodio di romanzo, *fiction* nel risultato se non nell'occasione). Altri gruppi di sonetti riguardano assenze ora del poeta ora dell'amico, e colpe e trasgressioni dell'uno e dell'altro. Per cui è possibile tracciare uno schema approssimativo delle sequenze del canzoniere, su cui concordano grosso modo i commentatori.

Riportiamo di seguito in forma semplificata quello indicato dalla Zazo:

1-19 sonetti matrimoniali
20-58 amore e poesia
    20-28 affermazione e analisi del sentimento
    29-31 unità d'amore
    32-42 tormento d'amore
    43-48 assenza
    49-52 temuta perdita e viaggio
    53-55 celebrazione neoplatonica e eternità poetica
56-58 lontananza accettata
59-75 il tempo
76-86 il poeta rivale
87-96 abbandono e ambiguità
97-108 riconciliazione
109-126 colpa e indegnità del poeta
127-154 la dama scura

Si tratta solo di una traccia che ognuno può modificare trovando diversi punti nodali, tuttavia essa conferma che l'ordine dei *Sonnets* del 1609 è lungi dall'essere casuale. Spesso i punti di passaggio da una sequenza all'altra sono sfumati, in altri casi (20, 127) si ha veramente l'annuncio inequivocabile di un tema, o la conclusione di un percorso, come nel sonetto 126, già ricordato, che congeda in un certo senso il giovane, e nel 152, che chiude drammaticamente la sezione dell'amore carnale. Dopo tutto, siamo nel clima protestante e nascostamente puritano che sente il sesso come un travaglio spirituale forse più tormentoso che nell'Europa cattolica. I sonetti conclusivi 153-154, rifacimenti di uno stesso epigramma dell'*Antologia palatina*, hanno l'aspetto e la leggerezza di esercitazioni galanti: risolvono il dramma amoroso in decorazione, cioè non lo risolvono, ma passano nuovamente all'ambito della poesia, della sua storia, e delle sue variazioni e divagazioni: l'uguale nel diverso. Ciò che si dice non è necessariamente da intendere alla lettera. Si torna insomma al distacco autore-opera più volte rilevato. Dopo tutto nel sonetto 54 Shakespeare si era rifatto alla storia della poesia ripetendo un motivo classico e rivendicando la potenza duratura della propria opera: "Not marble nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this pow'rful rime". Eppure queste

affermazione risonanti erano circolate solo privatamente e videro la luce forse solo perché a Shakespeare fece comodo quel che poté offrirgli l'editore Thomas Thorpe.

Se nei *Sonnets* come li possediamo si assiste a una parabola discendente, dall'amore perfetto alla confusione e addirittura a un moto di cristiana contrizione e mortificazione del corpo (146), esso può dirsi corrispondere a quello del teatro di Shakespeare, che scende dall'atmosfera più serena e giocosa degli ultimi anni del 1500 a quella problematica di *Hamlet*, e poi alle denunce selvagge di *Troilus*, *Lear* e *Timon*. Manca nei *Sonnets* lo stemperarsi finale dei drammi romanzeschi in una terra che non c'è, in una musica arcana che tende a lasciarsi alle spalle i poveri sentimenti e tormenti umani (*Winter's Tale*, *Pericles*, *Tempest*): anche se nei *Sonnets* c'è la premessa di quella stagione naturalistica nell'attenzione alle stagioni, al Tempo che passa (grande protagonista degli ultimi drammi), e nella loro qualità di canto che guarda solo a se stesso.

Dei *Sonnets* sono possibili infinite letture. Oggi essi ci stuccano e confondono, domani le loro parole paiono esprimere l'intima essenza delle cose. Esse non si lasciano fissare, tranne forse quando l'amarezza del vecchio attore, "in disgrace with fortune and men's eyes" (29), sembra prevalere. Vecchio a trent'anni o poco più? Macbeth che paragona la vita a un povero attore sulla scena che si dimena e pavoneggia per qualche ora, "and then is heard no more" (V, 5)? Se non proprio vecchio, capace di sentire cosa significa invecchiare. Dopo tutto Byron dettò il suo addio alla giovinezza nel Canto I del *Don Juan*, scritto a Venezia nel 1818, quando aveva giusto trent'anni:

> No more – no more – Oh! never more on me
> The freshness of the heart can fall like dew,
> Which out of all the lovely things we see
> Extracts emotions beautiful and new...
>
> Mai più – mai più – oh! mai più per me
> la freschezza del cuore stillerà come rugiada,
> che da tutte le cose attraenti che vediamo
> trae emozioni belle e nuove...

Versi che tutti ricordano, ma di una straordinaria banalità, specie se letti a confronto con il sonetto 29. A proposito di questo sonetto, ricordando quel che si diceva sopra della fortuna della raccolta presso i poeti, vale la pena di segnalare che T.S. Eliot, altro vecchio più poetico che anagrafico, ne elabora un verso ("Desiring this man's art and that man's scope") nel poemetto *Ash Wednesday*, che congiunge a Shakespeare il nostro Guido Cavalcanti:

> Because I do not hope to turn again
> Because I do not hope
> Because I do not hope to turn
> Desiring this man's gift and that man's scope
>
> Perché non spero di tornare ancora
> Perché non spero
> Perché non spero di tornare
> Desiderando il dono d'uno e l'intelletto d'altri

Chissà perché l'Eliot quarantaduenne sostituì *gift* ad *art*, unico intervento sulla citazione da Shakespeare. Forse in segno di sfida al maestro supremo. E per una ritrosia (che Shakespeare non aveva) a presentare l'"io" della poesia come poeta, uomo d'*arte*. Egli tornò ancora una volta ai *Sonnets* nel suo ultimo e più ambizioso poemetto, *Little Gidding* (quarto dei *Four Quartets*), dove questa volta Shakespeare è congiunto non a Guido ma a Dante. Camminando nella Londra bombardata del 1940, egli incontra un fantasma, un suo Brunetto Latini, un "maestro morto" che definisce "a familiar compound ghost / Both intimate and unidentifiable" (un fantasma composito e familiare / insieme intimo e inidentificabile). Se passiamo al sonetto 86 troviamo che il poeta rivale è suggestionato, posseduto, da un "affable familiar ghost", che è evidentemente l'originale dell'espressione eliotiana. Nel sonetto è uno spirito demoniaco; in *Little Gidding* è piuttosto un altro poeta, non necessariamente rivale, che gli parla della vecchiaia e della morte. È un poco anche Shakespeare e il fantasma d'Amleto (cui Eliot allude esplicitamente quando il suo Brunetto londinese svanisce al suonare della sirena, anziché al canto del gallo). Shakespeare, si narra, recitava proprio la parte del fantasma.

In questo contesto ci piace anche ricordare un sodale e connazionale di Eliot, Ezra Pound, che nell'estate del 1945, nel campo di prigionia di Metato sull'Aurelia presso Pisa, s'imbattè in un'antologia tascabile della poesia inglese, *The Pocket Book of Verse* di M.E. Speare, che uno dei soldati americani del campo aveva abbandonato nella latrina. Il libretto comprendeva sedici sonetti canonici, primo fra essi il 12, "When I do count the clock that tells the time" – immagine abbastanza appropriata a un prigioniero – che si conclude con il solito invito al matrimonio: "And nothing 'gainst Time's scythe can make defence / Save breed, to brave him when he takes thee hence". Pound stava scrivendo in un quaderno i versi che sarebbero diventati i *Canti pisani*, e ricordava di aver udito il suo amico e maestro Yeats comporre una poesia su un pavone, un "peacock". Chi crea un pavone nell'orgoglio del suo occhio, dice Yeats, non si cura delle ricchezze. Sicché, ricordando anche l'avvio del sonetto 55 (e la sua fonte latina "Exegi monumentum aere perennius") Pound annotò questo caratteristico nodo e ingorgo citazionale:

a great peacock aere perennius
or as in the advice to the young man to
breed and get married (or not)
as you choose to regard it

un grande pavone aere perennius
o come nei consigli al giovane di
far figli e sposarsi (o no)
secondo come si consideri
(Canto 83)

Cioè i poeti scrivono e creano una forma che rimane, o piuttosto affermano di crearla: come fa Yeats in *The Peacock* e Shakespeare nei suoi ambigui consigli al giovane amico. È tipico di Pound che riprenda la parola precisa che ha letto nel sonetto 12: *breed*. E alluda con una certa esasperazione al problema dei *Sonnets*: "as you choose to regard it". (L'allusione poundiana ai sonetti matrimoniali fu segnalata la prima volta da Donald Davie in *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, 1965.) Forse nel campo di Metato, alla fine della guerra, le affermazioni perentorie dei poeti sull'eternità della loro opera, sono accettate sì, ma con un certo beneficio d'inventario. Eppure Pound

sta anche dicendo: ho conosciuto Yeats, in lui ho sentito rivivere Shakespeare. E ora anch'io sono qui a prendere degli appunti che non verranno tanto facilmente dimenticati. Exegi monumentum.

Ma la più celebre rielaborazione letteraria dei *Sonnets* è il racconto di Oscar Wilde, *The Portrait of Mr. W.H.* (1889), in cui Wilde dà forma narrativa al dibattito esasperante sull'identità del W.H. della dedica di Thorpe. Vale la pena di leggere il racconto già solo per trovarvi riferite le ipotesi che tuttora ogni commentatore e prefatore dei *Sonnets* è tenuto a riferire. C'erano già tutte (o quasi) oltre un secolo fa. Wilde però fa proporre a uno dei suoi personaggi una propria teoria, che W.H. fosse un Willie Hughes, giovane e femmineo attore della compagnia di Shakespeare, il cui cognome si ricava dallo strano verso 7 del sonetto 20, ma ahimè non ha riscontro nell'elenco degli attori dei drammi shakespeariani riportato nel primo in-folio. Nel racconto di Wilde il proponente della teoria, Ciryl Graham, che è morto immolandosi per essa, è arrivato a creare una prova spuria commissionando a un falsario un ritratto del presunto Willie Hughes, con "la mano posato sulla pagina della dedica dei *Sonnets*". Wilde è troppo intelligente però per sposare (come hanno fatto diversi critici) la propria teoria. Essa viene presentata al narratore da Erskine, un amico di Ciryl, come falsa, follia, ma ciò nonostante convince il protagonista, che rilegge (per il piacere del lettore) tutti i *Sonnets* trovandovi prove da ogni parte. Però a un certo momento esce dal suo schema interpretativo e si avvede che di prove non ce n'è alcuna. Nel frattempo però ha contagiato e convinto lo scettico Erskine che gli ha raccontato la storia e mostrato il ritratto, il quale a sua volte muore affermando di sacrificarsi per la teoria di Willie Hughes. Il narratore corre a Cannes sperando di farlo desistere dal suicidio, ma è troppo tardi. Erskine è morto, la madre è affranta. Solo per caso egli apprende però dal dottore che Erskine è morto di tisi... lasciandogli il famoso ritratto. Anche il suo sacrificio era dunque impostura (e forse lo sarà stato quello di Ciryl). Si tratta di una bellissima variazione sulla verità della maschera, in cui nulla viene dato per certo, e in cui i critici con le loro teorie vengono derisi, ma Wilde si riserva la libertà di pensare quel che gli pare.

È curioso che il racconto *The Portrait of Mr. W.H.* abbia avuto un seguito da esso in qualche modo anticipato. Alfred Douglas, l'amante che trasse Wilde alla rovina, pubblicò infatti nel 1933 *The*

True History of Shakespeare's Sonnets, convinto che l'ipotesi dell'amico scomparso fosse comprovata dai fatti: aveva infatti "scovato le prove dell'esistenza di un ragazzo di Canterbury di nome William Hughes, che forse fu in rapporti con Christopher Marlowe, drammaturgo rivale di Shakespeare" (Thomas Wright, *Oscar's Books*, London, Chatto & Windus, 2008, p. 191n). Ai tempi del successo, Wilde aveva commissionato a Charles Ricketts un ritratto in stile elisabettiano del fantomatico Willie Hughes per una futura edizione della novella. Di quest'operina fatale pare si siano perse le tracce dopo il 24 aprile 1895, quando i beni di Wilde furono venduti all'asta per pagare i debitori.

Un'introduzione ai *Sonnets* non può esimersi dal citare il verso in cui Wordsworth asserì che "con questa chiave Shakespeare aprì il suo cuore" (in *Scorn Not the Sonnet*), e la risposta ritardata che gli diede il vittoriano Robert Browning: "If so, the less Shakespeare he" (se è così, è uno S. molto inferiore). Forse intendendo, in anticipo su Wilde, che la poesia non deve esprimere direttamente i sentimenti dell'autore. O facendo emergere una riserva moralistica nei confronti del tema omosessuale. Fra parentesi, i quarantaquattro *Sonnets from the Portuguese* (1850) della moglie di Browning, Elizabeth Barrett, sono parsi ad alcuni dotati di ricchezza e musicalità shakespeariana.

I *Sonnets* hanno anche avuto elaborazioni teatrali, fra cui nel 1993 quella stimolante della Volcano Theatre Company di Swansea. Si chiamava *L.O.V.E.* e presentava tre attori – due uomini e una donna – che si destreggiavano con una bottiglia di lambrusco intorno a un grande letto a baldacchino insultandosi e seducendosi con frammenti dei versi dei *Sonnets*, recitati ora violentemente ora pacatamente. E non si ripeterà mai a sufficienza che i *Sonnets* possono essere gustati appieno solo nella loro sostanza fonica di lingua parlata. Lo spettacolo diretto da Nigel Charnock rivelava in maniera dissacrante uno sfondo sadomasochistico, dove l'amore si confondeva con la violenza e la sopraffazione. Soprattutto bastava un lieve mutamento di registro per dare tutt'altro senso a espressione di perdono, amicizia, condanna... o a quanto il poeta dice nel sonetto 20 circa il fatto che il pene dell'amico è "inutile par mi". Nel corso dello spettacolo l'amico aristocratico adorato diveniva vittima, e il poeta e la dama bruna si mettevano d'accordo per cannibalizzarlo.

Un semplicissimo adattamento per due attori, Natasha Parry e Michael Pennington, è invece quello presentato da Peter Brook nel 2010 in Europa e negli Stati Uniti (a Genova lo si vide, come del resto *L.O.V.E.*, al benemerito Teatro della Tosse). "La serata" scrisse il critico del *New York Times*, "è divisa in quattro parti con titoli proiettati sul fondo scena nelle brevi pause mentre le luci si abbassano per segnalare una transizione tematica: 'Il tempo divoratore', 'Separazione', 'Gelosia' e 'Sfida al tempo'. Lo spettacolo si svolge su un palcoscenico coperto da un tappeto persiano piuttosto consunto, con un paio di sedie e sgabelli". Era uno Shakespeare minimalista, beckettiano secondo la pratica e le frequentazioni registiche di Peter Brook, senza accentuazioni e forzature, e minime interazioni degli interpreti. La parola nuda si rivelava capace di manifestare la sua essenza umana sotto gli infiniti giochi della forma. Forse come nel creaturale *Happy Days* del grande Beckett.

In ultimo vorrei ricordare la fortuna musicale dei *Sonnets*, che ha avuto almeno due importanti momenti novecenteschi. Igor Stavinskij licenziò nel 1953 *Three Songs from William Shakespeare*, seguendo (cosa insolita per lui) i principi dodecafonici del rivale Schönberg. Mentre il secondo e terzo canto derivano il testo dai drammi, il primo è il sonetto 8, "Music to hear, why hearst thou music sadly". Dove la ricercata metafora del concento delle corde è usata in funzione del tema matrimoniale, ed ovviamente era atta ad attirare l'attenzione di un musicista. Il risultato è sospeso, aereo. Meno virtuosistico e più commosso è il sonetto 43 musicato nel 1958 da Benjamin Britten, come ottavo e ultimo movimento del suo *Nocturne for Tenor, Seven Obligato Instruments and Strings*. I testi del *Nocturne* riguardano tutti il sonno e la notte. Il sonetto 43, "When most I wink, then do mine eyes best see", è particolarmente intricato e si direbbe manierato. Britten sottolineando la rivelazione notturna dell'amato con interventi degli archi ne fa nascere una profonda emozione. Per questo movimento si è parlato di un omaggio a Mahler e addirittura a Richard Strauss.

How would thy shadow's form form happy show
To the clear day with thy much clearer light
When to unseeing eyes thy shade shines show!

La complessità dell'intreccio formale rende i *Sonnets* inesauribili. Terminata la lettura uno la riprende e ricomincia a riscoprire una lingua che germina dalla vita, la riflette, abbandona, ritrova. Si rimane abbagliati da tanta perfezione formale, a volte anche sazi, come si diceva. Poi ha luogo la riscoperta, magari anche grazie alla guida alla lettura fornita da interpreti, traduttori e musicisti.

In occasione dei quattrocento anni dei *Sonnets*, mi capitò di suggerire alla redazione di una trasmissione radiofonica Rai, Radio3 Suite, di proporre ogni sera uno dei sonetti, magari chiedendo a persone di diverse professioni legate alla cultura e le arti di commentarli. Il mio suggerimento fu accolto, ma non per il commento, che sarebbe stato faticoso costruire e avrebbe rubato tempo. Però ogni sera per diverse settimane è stato possibile sentire un sonetto recitato da un attore inglese e poi letto molto semplicemente dal conduttore della trasmissione in una delle molte e buone traduzioni italiane. Perfino lo Shakespeare più inafferrabile e lirico poteva essere così offerto senza mediazioni dopo quattro secoli ai radioascoltatori del 2009.

Nota Bibliografica

Dopo l'edizione del 1609, i *Sonnets* furono ristampati in forma rimaneggiata nel 1640. Nel 1780 Edward Malone ne diede un'edizione critica, con emendamenti tuttora per lo più accettati. Fra le edizioni moderne la più importante è la New Variorum, a c. di Hyder Edward Rollins, 2 voll., Filadelfia, Lippincott, 1944. L'edizione di Stephen Booth (New Haven, Yale Univ. Press, 1977) ha il merito di ristampare in facsimile il testo del 1609 a fronte della versione in ortografia moderna, cui accompagna un commento ipertrofico e troppo perentorio. L'originale è anche riprodotto da Helen Vendler nella sua sontuosa edizione commentata (*The Art of S.'s Sonnets*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1997), nella cui introduzione (pp. 8-9) si parla anche con costernazione della "revisione" modernista dei *Sonnets* operata come esercizio poundiano dal poeta Basil Bunting, cancellando le "parole inutili" (cfr. Ezra Pound. *Un poeta a Rapallo*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1985, p. 75). Con l'edizione Penguin (1986) di John Kerrigan, anch'egli incline a dettar legge, i *Sonnets* tornano a essere

seguiti come nel 1609 da *A Lover's Complaint*, di cui Kerrigan offre una lettura attenta. Sonetti e poemetto riappaiono insieme senza commento nell'Oxford S. a c. di Stanley Wells (1985), mentre il New Cambridge S., certo per distinguersi dall'università consorella, continua a stampare il *Complaint* (ampiamente commentato) con gli altri *Poems* a cura di John Roe (1992), e i sonetti a sé. In Italia si hanno traduzioni integrali fra l'altro di Gabriele Baldini (Milano, Feltrinelli, 1965), Alberto Rossi e Giorgio Melchiori (Torino, Einaudi, 1964), Maria Antonietta Marelli (Milano, Garzanti, 1986), Alessandro Serpieri (Milano, Rizzoli, 1991), Giovanni Cecchin (Milano, Mondadori, 1993), Tommaso Pisanti (con commento, Roma, Salerno, 1996). Un *tour de force* di grande agilità è la versione in rima di Roberto Piumini (Milano, Bompiani, 1999). Le introduzioni di Romana Rutelli all'edizione Garzanti e di Anna Luisa Zazo a quella Mondadori offrono rispettivamente una rassegna della critica e una lettura complessiva dell'opera. L'edizione di Serpieri si segnala per un ampio e attento commento. A Serpieri si deve anche un saggio *I sonetti dell'immortalità*, Milano, Bompiani, 1999. Giorgio Melchori è autore di un'edizione commentata del testo inglese (Bari, Adriatica, 1964) e di *L'uomo e il potere* (Torino, Einaudi, 1973), che propone una lettura strutturalista e politica dei sonetti 20, 94, 121, 129, 146, su cui intervengono Massimo Bacigalupo, "I sonetti di S.", *il verri* 7 (1974) e Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979. In *W.S.: i sonetti della menzogna* (Roma, Carocci, 2009), Dario Calimani traduce e commenta quarantasette sonetti che "nascondono le proprie verità dietro il velo della menzogna più spudorata, sfidando con silenzi e ambiguità ogni tentativo di chiusura interpretativa e ogni proposta di verità assoluta". Sempre utili Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi 1964; e Mario Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1966. Fra i volumi di critica segnalo H.C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford Univ. Press, 1909; Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza 1968 (l'ottimo studio di S. è del 1920); E.K. Chambers, *W.S.*, Oxford Univ. Press, 1930; M.M. Mahood, *S.'s Wordplay*, London, Methuen, 1957; J.B. Leishman, *Themes and Variations in S.'s Sonnets*, London, Hutchinson, 1961; Marcello Pagnini, *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970; Roman Jakobson e Lawrence

Jones, *S.'s Verbal Art* (sul s. 129), L'Aja, Mouton, 1970. Nel saggio "The Prince's Dog" (in *The Dyer's Hand*, 1963, trad. it. *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999), W.H. Auden propone un notevole accostamento fra la situazione di dipendenza dei *Sonetti* del poeta rispetto al giovane con quella di Falstaff cortigiano e adulatore del principe Hal nell'*Enrico IV*: in entrambi i casi si tratterebbe dell'"amore" in parte interessato di un uomo non più giovane per un ragazzo potente e scapestrato dalle reazioni imprevedibili. Due studi di carattere teorico, N.F. Blake, *An Introduction to the Language of Literature* (London, Macmillan, 1990), e David Buchbinder, *Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry* (*ivi*, 1991), propongono a titolo esemplificativo letture dei sonetti 129 e 73, rispettivamente. Una rassegna succinta della critica si trova in *S.: A Bibliographical Guide*, a c. di Stanley Wells, Oxford Univ. Press, 1990. Per la fortuna novecentesca si veda Neil Corcoran, *S. and the Modern Poet*, Cambridge Univ. Press, 2010. La presente introduzione è la versione aggiornata di un testo scritto nel 1994 per presentare una nuova edizione italiana che doveva comprendere i *Sonnets* e *A Lover's Complaint*, progetto che non ebbe seguito.

IL SONETTO 76 NELLA TRADUZIONE DI STEFAN GEORGE

Serena Spazzarini

Lettura del sonetto

Prima quartina

Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?[1]

Was ist mein vers an neuer pracht so leer·
Von wechsel fern und schneller änderung?
Was schiel ich mit der zeit nicht auch umher
Nach neuer art und seltner fertigung.[2]

La sostanziale differenza tra l'originale e la traduzione di George posta nell'incipit del sonetto 76, ovvero la variazione del pronome interrogativo, caratterizza le prime due quartine: mentre nel sonetto inglese le domande – tutte introdotte da "why" – potrebbero costituire la riformulazione di obiezioni mosse al poeta, e a cui l'io lirico darà risposta nel sonetto, ma anche quelle domande che il poeta pone a sé stesso mentre si interroga sul 'perché' della sua poesia, quelle poste da George – che sceglie "was" – rendono più concreta la riflessione del poeta tedesco che, presumibilmente, sta ricercando una definizione della sua prassi poetica. E mentre, nel sonetto inglese, con il succedersi delle domande il lettore intuisce la risposta e percepisce *in crescendo* la presenza di un interlocutore, in quello tedesco, pur potendone prevedere lo svolgimento, deve comunque

[1] Per il Sonetto 76 di Shakespeare e la traduzione in italiano v.: William Shakespeare, *I sonetti. Introduzione di Nemi D'Agostino*. Prefazione di Romana Rutelli. Traduzione di Maria Antonietta Marelli. Milano, Garzanti, 2000, p. 152-153.

[2] Per la traduzione di George del Sonetto 76 v.: Stefan George, *Shakespeare Sonnette Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem Liebenden Pilgrim*. Düsseldorf und München, Helmut Küpper Vormals Georg Bondi, 1964, p. 82.

attendere che sia il soggetto lirico a definire e motivare le ragioni e l'oggetto della sua poesia.

A rendere compatta la prima quartina della traduzione è soprattutto la simmetria sonora interna: sia nel primo che nel secondo verso, nei primi due emistichi, troviamo una rima interna nella coppia v*er*s/f*er*n; al gruppo nominale – "an neuer pracht" – del secondo emistichio del primo verso, invece, fa eco, nel primo emistichio dell'ultimo verso, "nach neuer art", in cui si rintraccia la stessa vocalità, la ripetizione di "neuer" e l'allitterazione di nach/pracht; a delimitare la cesura dei versi pari, inoltre, il poeta utilizza la stessa congiunzione coordinante – "und" –, cui fa seguire il gruppo nominale dei secondi emistichi: ed è proprio al gruppo nominale del secondo verso – "schneller änderung" – che corrisponde il gruppo conclusivo della quartina "seltner fertigung" in cui, agli aggettivi declinati in dativo singolare femminile che formano una rima grammaticale e si contraddistinguono per un'uguale sonorità iniziale, si accompagnano i due sostantivi caratterizzati da una rima imperfetta iniziale (in cui non c'è uguaglianza netta tra le vocali ä/e) e da un'identica desinenza, posta a definire la coppia pari di rima alternata.

A controbilanciare, infine, la quadrupla assonanza del terzo verso shakespeariano – why/time/I/aside –, per il suo terzo verso anche George si avvale di una quadrupla assonanza – schiel/ich/mit/nicht –, in cui l'ultimo elemento – nicht –, essendo parte di un gruppo allitterativo sia in linea orizzontale – nicht/auch – che verticale – pracht(1)/wechsel(2)/nicht, auch(3)/nach(4) –, conferisce un'ulteriore saldezza strutturale alla quartina.

Seconda quartina

Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth and where they did proceed?

Was ich nur stets das gleiche schreib·das eine·
Erfindung halt im üblichen gewand?
Dass fast aus jedem wort mein name scheine·
Die herkunft zeigend und wie es entstand?

Anche nella seconda quartina, George ribalta la ripartizione dell'originale e, a differenza di Shakespeare, la scompone in due domande. Nel passaggio dalla prima alla seconda quartina, esordendo con una tripla assonanza – why/write/I – la quartina inglese rallenta improvvisamente il ritmo, quasi a voler suggerire al suo lettore che la domanda posta dal poeta in questa 'stazione' lo occuperà per un intervallo di tempo maggiore rispetto alla rapida formulazione delle due precedenti domande: ritmo che George, pur avendo suddiviso diversamente la quartina, ottiene grazie ad un'equilibrata combinazione sonora. Innanzitutto, la quartina di George ricalca perfettamente l'assonanza – gleiche/schreib/eine –, ma la posticipa: contraltare sonoro all'assonanza iniziale inglese, dunque, la posizione dislocata permette a George di omettere le virgole, senza rinunciare alla funzione dell'inciso, né dover rallentare il ritmo: se, infatti, la posizione di "schreib" implica una separazione sintattica da "das eine", l'assonanza riavvicina i termini.

A stabilire una compatta continuità tra le due quartine tedesche, inoltre, nei primi emistichi dei versi pari il poeta colloca due sostantivi – Erfind*un*g(2)/herk*un*ft(4) – che rimano in consonanza con i due sostantivi – änder*un*g(2)/fertig*un*g(4) – posti esattamente alla fine dei versi pari della prima quartina, conservandone persino la rima imperfetta iniziale e costituendo, dunque, i quattro elementi cardinali di un equilibrato solfeggio.

A condensare ulteriormente la quartina, nel secondo verso è presente un rimalmezzo – (2:)halt/gewand – che rima con il verbo conclusivo – entstand(4) –, esattamente come nella quartina inglese troviamo gli elementi keep(2)/weed(2)/proceed(4) che, in perfetta assonanza, si collocano ai vertici della stessa triangolazione.

Nel terzo verso, pur ribaltando la funzione grammaticale di "my name", George conserva sia lo stesso tema – laddove a "That every word" fa corrispondere "Dass fast aus jedem wort" – che lo stesso rema, dove a "tell my name" sostituisce con "mein name scheine". Da ciò deriva, quindi, la scelta di sostituire con "wie" la voce "where" del quarto verso, eludendo l'inevitabile ridondanza che ne sarebbe risultata.

Infine, a bilanciare simmetricamente quelle assonanze della quartina inglese che dal primo verso collegano il terzo e il quarto – same(1)/name(3)/their(4)/they(4) –, nella strofa tedesca il poeta opta

per una maggiore enfasi sonora interna: George infatti conserva e ripete, anche se solamente per i primi tre costituenti, l'identità fonetica della tripla assonanza del primo verso, con il risultato che "eine" si colloca al centro delle due serie: (1:)gleiche/schreib/*eine* // *eine*(1)/scheine(3)/zeigend(4). L'esclusione del quarto costituente, inoltre, è finalizzata a stabilire un rafforzamento di unità interna del quarto verso, laddove il poeta si avvale, per i due emistichi, di uno stesso gruppo vocalico in sinalefe – D*ie* h*e*rkunft/w*ie e*s –, per di più richiamando e capovolgendo, magistralmente, le vocali dell'assonanza shakespeariana.

Terza quartina

O, know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:

O süsses lieb· ich schreibe stets von dir
Und du und liebe· ihr seid noch mein plan..
Mein bestes: altes wort in neuer zier:
Dies tu ich immer· ists auch schon getan.

Nel primo verso della terza quartina, il poeta si rivolge esplicitamente ad uno "sweet love", di cui viene circostanziata l'identità nel secondo verso, ovvero quando, assieme ad esso, viene apostrofato l'Amore personificato. Pur eliminando il *verbum dicendi* – know –, il verso tedesco mantiene un ritmo pausato e rallentato: la resa in neutro del sostantivo – süss*es* Lieb –, oltre a rendere più concreto l'oggetto d'amore, per la presenza della vocale tonica lunga e della desinenza, impone un rallentamento. Senza ricorrere alle virgole, inoltre, il gruppo nominale implica l'inciso e delimita la cesura, ricalcando il verso shakespeariano che esordisce con la perentoria presenza dell'io lirico, espresso come pronome personale che campeggia all'inizio del secondo emistichio.

Per mantenere la cesura originale del secondo verso, George aggiunge il pronome personale nominativo – ihr – che, reiterando il soggetto espresso nel primo emistichio, potenzia l'enfasi dell'apostrofe. In questa posizione, inoltre, il pronome si pone come

elemento centrale di un rimalmezzo – dir(1)/ihr(2)/zier(3) – che unisce i primi tre versi.

Richiamando, inoltre, l'identica quadrupla assonanza che lega i primi tre versi inglesi – I(1)/write(1)/my(2)/my(3), cui corrisponde il gruppo schreibe(1)/seid(2)/mein(2)/mein(3) –, esattamente come il sonetto inglese, George collega i secondi emistichi dei primi due versi al primo emistichio del terzo.

A potenziare ulteriormente la compattezza sonora della quartina tedesca, il poeta è ricorso ad una densa assonanza, che collega tra di loro i due emistichi del primo verso, i due emistichi del secondo, il secondo emistichio del terzo verso con il primo del quarto: (1:)/Lieb/ich/dir, (2:)liebe/ihr, (3:)in/zier/(4:)dies/ich/immer, proprio la costellazione sonora entro cui si inserisce quel rimalmezzo – dir(1)/ihr(2)/zier(3) – dei secondi emistichi dei primi tre versi.

Se, tuttavia, la struttura sintattica della frase tedesca e l'abilità nell'alternanza vocalica hanno permesso a George, soprattutto nella prima metà della terza quartina, di rallentare il ritmo eliminando i segni di interpunzione, nel terzo verso invece il poeta li utilizza laddove Shakespeare li aveva eliminati: la decisione, però, di rendere singolare il sostantivo "words", e perciò di conferirgli un valore assoluto, obbligano il poeta a tale scelta. Il ricorso ai due punti dopo il primo emistichio del terzo verso disambigua, innanzitutto, la funzione di "mein bestes" davanti al sostantivo "wort" e, tracciando il limite del più breve emistichio di tutto il sonetto, ne accresce la pregnanza. In perfetta coerenza con quanto sta enunciando, infine, George sottintende l'azione – my best *is dressing* – eleggendo il sostantivo "zier" (apocope per "Zierde"), come a realizzare l'idea che il poeta si distanzi così dalla concreta realtà verbale: rinunciando a rappresentare l'io lirico – e sé stesso – in questo atto di "rivestire vecchie parole"[3], il poeta lascia dunque che la parola, da sola, si rap/presenti. Se la cesura, in questo verso, delimita il campo d'azione del poeta dalla sfera consegnata alla "parola", l'assonanza che lega il terzo verso al quarto – zier(3)/dies(4) –, richiama a sé la presenza di

[3] Secondo la traduzione di Maria Antonietta Marelli, in: William Shakespeare, *I sonetti*. Introduzione di Nemi D'Agostino. Prefazione di Romana Rutelli. Traduzione di Maria Antonietta Marelli. Milano, Garzanti, 2000, p. 153.

un concreto io lirico, colui grazie al quale la "parola" può presentarsi con un nuovo "ornamento".

Distico

For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.

So wie die sonne täglich alt und neu
Sagt meine liebe schon gesagtes treu.

Pur nella disparità quantitativa di monosillabi e bisillabi tra il distico inglese e quello tedesco, si può notare un conforme impianto a cornice, in cui i monosillabi racchiudono circolarmente i due versi, mentre al centro si pongono vocaboli bisillabi che ne pausano sensibilmente il ritmo: con una maggiore presenza di bisillabi, dunque, il distico tedesco risulta essere più lento e riflessivo.

A rendere compatto il distico, George introduce un'assonanza nel primo emistichio del primo e del secondo verso, dove l'identità fonetica di (1:)w*ie*/d*ie* viene ripresa da l*ie*be(2); all'allitterazione del primo emistichio – *so*/*so*nne – si lega, inoltre, il poliptoto del secondo verso – *s*agt/ge*s*agte*s* –, caratterizzato esattamente dalla stessa sibilante con cui inizia l'emistichio finale (*s*chon).

Capovolgendo, inoltre, la posizione degli aggettivi predicativi, il poeta accentua la similitudine con la Natura, intesa come ciclo di morte e di rinascita: mentre in Shakespeare il paragone rimane circoscritto alla fase solare diurna (dall'alba al tramonto "daily new and old"), in George il paragone implica una fase di rigenerazione (dal tramonto all'alba "täglich alt und neu").

Attraverso l'immagine di questa nuova vita, il poeta suggella definitivamente il principio che la 'novità' tragga origine dall'elaborazione dell'antico, ovvero da quella capacità di saper far rivivere il passato. E come il sole, fonte di vita, non limita il suo ciclo ad una fase temporanea, perché la sua attività proviene da un moto perpetuo, così il poeta, per presentare "in neuer zier" quell'"altes wort", deve saper attingere dal passato di cui è erede. Fondamentale dunque la rima baciata finale, in cui viene definito lo spazio poetico: la novità è riscoperta e la fedeltà che il poeta riconosce consiste nel saper ripercorrere quegli stessi sentieri,

rivivere le variazioni di quel "unico stesso tema"[4] con la freschezza della continua scoperta.

Coerentemente con un suo ideale di traduzione[5], George traghettò in Germania questo sonetto rendendo innazitutto la *concretezza* della poesia. Attraverso le numerose corrispondenze sonore e formali il poeta si delinea, dunque, come un eccezionale interprete, capace di modulare i suoni della melodia originaria sulle corde di cui dispone. La lettura del sonetto 76 conferma, in conclusione, quanto Eugene Noorwood osservò già in un saggio del 1952:

> Form "jenes tief erregende in maas und klang"[6] was, Stefan George felt, the distinguishing characteristic of great poetry. He did not believe it possible to reproduce the spirit of a work of art without the letter; for him they were one and the same. *The translation of Shakespeare's Sonnets especially had to be a re-creation of the original in which the greatest stress was laid on reproducing its sound and form*. Form was precisely what was lacking in the previous German translations of the Sonnets; they were more in the nature of rhymed plot summaries. What they failed to convey was precisely what made the Sonnets great, that which distinguishes the work of a master from that of a second-rate artist, that which was to distinguish George's translation.[7]

---

[4] Cfr. *ibidem*.

[5] "The ideal of George as a translator is to give the most accurate possible reproduction of the original, not only in meaning, but also, and especially, in form. This ideal has a sound theoretical basis. A translator who gives the sense of the original in the best of German has failed to realize that what he is in fact doing is giving the reader the abstract thought of the original, whereas the very lifeblood of poetry lies in the fact that is concrete." E. Norwood, "Stefan George's Translation of Shakespeare's Sonnets", *Monatshefte*, vol. 44, (Apr./May, 1952) No. 4/5, pp. 217-224, qui p. 223.

[6] Stefan George, *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen*. 2d ed. Berlin, Georg Bondi, 1925, p. 85.

[7] E. Norwood, *art. cit.*, p. 217. Corsivo mio.

E grazie, dunque, all'abilità del poeta tedesco, dopo le numerose traduzioni menzionate da Noorwood, il sonetto shakespeariano poté essere letto in un tedesco che intendeva riprodurre la melodia originale. Pur allontanandosi, talvolta, dalle immagini o dai concetti del poeta inglese, George riuscì tuttavia a dare corpo a quei sonetti, attraverso il rincorrersi di suoni e di parole. Per comprendere quanto prezioso sia il valore della traduzione di George, è sufficiente verificare quanto il suono dell'originale diventi palpabile nell'altra lingua: e, in questo aspetto, noi riteniamo che a George si debba riconoscere appieno il merito di aver fatto riecheggiare una vera e propria eco dei sonetti del Bardo, un riflettersi di suoni su quei corpi solidi che, in poesia, le parole rappresentano.

Bibliografia

GEORGE Stefan, *Shakespeare Sonnette Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem Liebenden Pilgrim*. Düsseldorf und München, Helmut Küpper Vormals Georg Bondi, 1964.

NORWOOD Eugene, "Stefan George's Translation of Shakespeare's Sonnets", *Monatshefte*, vol. 44, (Apr./May, 1952) No. 4/5, pp. 217-224.

SHAKESPEARE William, *I sonetti. Introduzione di Nemi D'Agostino*. Prefazione di Romana Rutelli. Traduzione di Maria Antonietta Marelli. Milano, Garzanti, 2000.

LE TRADUZIONI SVEDESI: IL SONETTO 18

Davide Finco

William Shakespeare venne conosciuto in Svezia dapprima come drammaturgo, quindi come poeta: i suoi drammi erano rappresentati già nel XVIII secolo, ma solo nel secondo decennio del XIX ne furono pubblicate a stampa le prime versioni svedesi e solo dopo la metà del secolo comparve la prima traduzione integrale dei *Sonetti*.

> Redan på 1700-talet hade en del af Shakespeares arbeten uppförts i Göteborg. Dessa voro dels öfverflyttade direkt, dels genom fransk mellanhand, men så vidt kändt är befordrades de ej till tryck. En enstaka scen ur *Coriolanus* var sannolikt det enda af Shakespeares arbeten, som trycktes på svenska före Geijers tolkning af *Macbeth* 1813.[1]

Già nel Settecento una parte dei lavori di Shakespeare era stata rappresentata a Göteborg. Questi erano stati tradotti in parte direttamente [dal testo originale], in parte attraverso la mediazione del francese, ma per quanto è noto non ne venne promossa la stampa. Un'unica scena del *Coriolano* fu verosimilmente il solo [frammento] dei lavori di Shakespeare a essere stampato in svedese prima della traduzione del *Macbeth* da parte di Geijer nel 1813.

Eric Gustaf Geijer condusse la propria traduzione dalla nota versione tedesca (1800) di Friedrich Schiller (1759-1805) e inaugurò una serie di trasposizioni che intorno alla metà degli anni Venti annoverava la pubblicazione in svedese di una decina di drammi da parte di altri sei traduttori.[2] Non sorprende che tutto ciò avvenisse proprio nel periodo in cui si stava affermando la scuola romantica

---

[1] Gustav Swan, *Shakespeare i Sverige. Bidrag till en svensk Shakespeare-bibliografi*, Stockholm, Kungliga Biblioteket, 1907, p. 2.

[2] Per la precisione *Julius Caesar* (1816), *Konung Lear* (Re Lear,1818), *Hamlet* (1819 e 1820), *Köpmannen i Venedig* (*Il mercante di Venezia*, 1820), *De muntra fruarna i Windsor* (*Le allegre comari di Windsor*, 1825), *Som ni behagar* (*Come vi piace*, 1825), *Trettondagsafton eller Hvad ni vill* (*La dodicesima notte o come vi piace*, 1825), *Antonius och Cleopatra* (1825), *Konung Richard den Andre* (*Re Riccardo Secondo*, 1825) e *Othello, Mohren i Venedig* (*Otello, il Moro di Venezia*, 1826).

svedese, di cui Geijer era uno degli esponenti principali:[3] al di là della grandezza di Shakespeare, è nota la predilezione dei romantici europei per il drammaturgo inglese, nella cui opera essi vedevano realizzata l'attività del genio che sovverte le vecchie regole e ne crea di nuove.

La prima raccolta dei drammi shakespeariani uscì in dodici volumi tra il 1847 e il 1851 nella traduzione di Carl August Hagberg (1810-1864), professore di estetica e lingue nordiche a Lund, e comprendeva trentasei opere. Una seconda edizione fu pubblicata nel 1861, una terza nel 1879 e una quarta tra il 1892 e il 1896. Nel frattempo l'opera venne integrata con le indicazioni sceniche da parte di Wilhelm Bolin (1835-1924) e con oltre seicento disegni di Sir John Gilbert (1817-1897), uno dei più noti illustratori di Shakespeare:[4] questa versione fu pubblicata in sei volumi tra il 1879 e il 1887.

La prima traduzione dei *Sonetti* fu pubblicata nel 1871 da Carl Rupert Nyblom (1832-1907), professore di estetica, storia della letteratura e storia dell'arte a Uppsala e membro dell'*Accademia di Svezia*. Seguirono altre tre traduzioni integrali: quella di Karl Alfred Svensson[5] nel 1964, quella di Sven Christer Swahn[6] nel 1980 e quella di Lena R. Nilsson[7] nel 2006. Nel confronto che verrà proposto di seguito, alle versioni del Sonetto 18 dei quattro autori

[3] Il romanticismo si diffuse in Svezia nel secondo decennio del XIX secolo: dal 1810 al 1813 fu attiva a Uppsala la rivista *Phosphorus*, promossa dal poeta e professore di estetica Per Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855), mentre dal 1811 al 1824 la *Götiska förbundet* ("Società Gotica") di Stoccolma pubblicò la rivista *Iduna*. Questo secondo circolo culturale era animato, tra gli altri, proprio da Geijer (1783-1847), storico e studioso di letteratura popolare.

[4] Gilbert illustrò infatti una ventina di edizioni dei drammi shakespeariani, in particolare nel 1849 e nel 1864.

[5] Karl Alfred Svensson (1891-1978) è stato giornalista, scrittore e traduttore.

[6] Sven Christer Swahn (1933-2005), scrittore, traduttore e critico letterario, è stato anche professore di letteratura all'università di Lund e lettore di svedese a Copenaghen. Autore di romanzi, racconti, poesie e opere teatrali (anche per la radio), ha tradotto liriche di John Keats ed Emily Dickinson.

[7] Lena R. Nilsson (1938), laureata in francese e storia della letteratura, è insegnante e pedagoga. Ha tradotto ballate francesi ed è membro della *Shakespearesällskapet* ("Società Shakespeariana" svedese).

citati è stata affiancata, per l'interesse linguistico e l'originalità delle soluzioni, la traduzione di Erik Blomberg del 1942.[8]

William Shakespeare, Sonnet nr. 18

Shall I compare thee to a Summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And Summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimm'd:
But thy eternal Summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall Death brag thou wandr'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st,
  So long as men can breathe or eyes can see,
  So long lives this, and this gives life to thee.[9]

Le cinque traduzioni proposte presentano alcune differenze, talvolta notevoli: in particolare potremo constatare che la versione di Nyblom risulta la più fedele all'originale, ma paga il prezzo di una certa pesantezza stilistica; quella di Blomberg appare la più eccentrica, sia nelle scelte semantiche sia strutturali; quella della Nilsson è invece la

[8] Erik Blomberg (1894-1965), scrittore, storico dell'arte e critico teatrale, ha collaborato con lo *Stockholms-Tidningen*, lo *Stockholms-Dagblad* e il *Social-Demokraten*. Ha tradotto poesie di autori inglesi dal Medioevo al Novecento.

[9] "Ti comparerò dunque a giornata di estate? / Tu sei ben più leggiadro e meglio temperato: / Ruvidi venti sferzano i soavi boccioli di maggio / E il termine di estate troppo ha breve durata. / Troppo ardente talvolta splende l'occhio del cielo, / E sovente velato è il suo aureo sembiante; / E ogni bellezza alla fine decade dal suo stato, / Vinta dal caso, o dal mutevole corso di natura. / Ma la tua eterna estate non potrà mai svanire / Né perdere il possesso delle tue bellezze, / Né la morte vantarsi di averti nell'ombra sua, / Poiché tu crescerai nel tempo in versi eterni. / Sin che respireranno uomini, e occhi vedranno / Di altrettanto vivranno queste rime, e a te daranno vita". Trad. di Alberto Rossi in William Shakespeare, *Sonetti*. *Introduzione, traduzione e note di Alberto Rossi*, Torino, Einaudi, 1956, p. 183. Va notato che gli aggettivi del secondo verso potrebbero anche essere femminili, data l'indeterminatezza del testo originale.

più scorrevole, ma questo risultato è il frutto di una semplificazione, ammessa peraltro dalla stessa autrice.[10]

La traduzione in svedese di un testo poetico inglese offre in generale alcuni vantaggi, derivanti dalla comune appartenenza delle due lingue al gruppo germanico. Quest'affinità nel lessico di base può essere verificata anche nel Sonetto 18, come emerge da un rapido confronto delle parole impiegate dall'autore e dai traduttori:

shall	skall	v. 1
summer	sommar	v. 1
day	dag	v. 1
more	mera/mer	v. 2
wind	vind	v. 3
hot	het	v. 5
often	ofta	v. 6
gold	guld	v. 6
every	varje	v. 7
death	död	v. 11
so long	så länge	vv. 13-14
men	män(skor)	v. 13
lives	lever	v. 14
life	liv	v. 14

Proporremo ora di seguito le cinque versioni scelte, per poi procedere a un'analisi dei passi più interessanti e controversi: per agevolare il confronto, si è pensato di presentare successivamente le cinque traduzioni raggruppate per verso, sempre precedute dal testo originale.

Carl Rupert Nyblom (1871)

Skall med en sommardag jag dig jemföra?
Du är dock mera mild och älsklig än.

[10] "Jag har eftersträvat att lyfta fram det mest väsentliga i originaltexten – omskrivningar och förenkligar har varit nödvändiga. Jag hoppas att sonetterna i denna form skall kännas angelägna och vara tillgängliga för en nutida läsare." ("Ho mirato a rilevare le parti più essenziali del testo originale – riscritture e semplificazioni sono state necessarie. Spero che i sonetti in questa forma siano sentiti importanti e [nondimeno] accessibili a un lettore contemporaneo."; Lena R. Nilsson, *Förord*, in William Shakespeare, *Sonetter*, Lund, Bokförlaget Augusti 2007).

Majs ljufva knoppar brukar stormen störa,
Och sommarns fröjd – hvad är så kort som den?
Ibland för häftigt himlens öga glöder,
Ibland dess guldblick är af dimmor gömd;
Ja, hvarje skönhet, som naturen föder,
På något vis är till förändring dömd.
Men aldrig skall din sommarglans förflyta
Ej du förlora skall hvad skönt du fått,
Ej i sin skuggverld döden med dig skryta,
Då med min dikt odödlighet du nått.
  Så länge menskor andas, ögon skåda,
  Så länge lefver den, med den – I båda.

Erik Blomberg (1942)

Skall jag dig likna vid en sommardag?
Mig synes sommarens kontrakt för kort.
Din ljuva ro ger mera vederlag
än Maj, vars knoppar slits av stormen bort.
Än strålar solens öga alltför klart,
än har dess gyllne sken i skyar gömts,
och allting vackert måste vissna snart,
som därtill av natur och öde dömts.
I evig sommar dock din skönhet står
och Döden skall ej yvas någonsin,
att vissnande du i hans skugga går,
då i evärdlig sång du slutits in.
  Så länge hjärtan klappa, ögon se,
  min dikt skall leva och sitt liv dig ge.

Karl Alfred Svensson (1964)

Skall med en sommardag jag likna dig?
Mer älsklig är du och mer ljuvligt blid!
Majs stormvind för mot vårens knoppning krig
och snabbt förgår en sommars korta tid.
För hett kan himlens öga stundom skina,
fördunklad ofta är dess gyllne rund;
i varje skönt skall skönhets källor sina,
naturen växlar, ödet slår var stund.
Din sommar likväl evigt grönska skall,

dess blomstringstid av ingen vinter vet,
dig famnar aldrig dödens skugga kall:
du blommar i min diktnings evighet.
    Så länge mänskor andas, ögon skåda,
    skall den ha liv och dig med liv benåda.

Sven Christer Swahn (1980)

Ska du bli jämförd med en sommardag?
Du är mer älsklig, mera lagom het;
majs blida knoppar bryts av blåstens tag
och alla sommarens kontrakt går bet.
Ibland är solens ansikte för varmt
och ofta mörknar hennes gyllne drag.
Allt vackert tacklar av och får det armt,
bryts ner av ödet och naturens lag.
Din sommarglans ska aldrig blekna av
och mista allt på Dödens direktiv,
Han lyckas aldrig skryta med din grav,
min dikt och dina barn ger evigt liv;
  så länge män kan andas, ögon se,
  ska detta leva kvar och liv dig ge.

Lena R. Nilsson (2006)

Skall jag dig likna vid en sommardag?
Du är mer älsklig, mera vän och blid;
majs ljuva knoppar störs av vindens tag
och alltför kort är sommarns nådatid.
Ibland är himlens öga alltför hett,
och ofta är dess gyllne anlet gömt;
allting skall vissna ner som skönt var klätt,
utav naturens lag och ödet dömt.
Din sommar skall dock aldrig blomma ut
och aldrig bleknar skönheten du har,
ty om än Döden fångar dig till slut
finns du i mina sånger evigt kvar.
  Så länge mänskor andas på vår jord
  skall du få leva här i diktens ord.

1 Shall I compare thee to a summer's day?
Skall med en sommardag jag dig jemföra? (Nyblom 1871)
Skall jag dig likna vid en sommardag? (Blomberg 1942)
Skall med en sommardag jag likna dig? (Svensson 1964)
Ska du bli jämförd med en sommardag? (Swahn 1980)
Skall jag dig likna vid en sommardag? (Nilsson 2006)

Il primo verso potrebbe essere tradotto rispettando la sintassi inglese (*Skall jag jämföra dig med en sommardag?*), ma nessuno dei traduttori svedesi sceglie questa soluzione. L'uso di *likna* in luogo di *jämföra* ("paragonare") è dovuta a esigenze metriche in base alla costruzione proposta. Spicca invece la versione di Swahn, che sostituisce "io" con "tu", rendendo passiva la frase ("Dovrai tu essere paragonata/o a un giorno d'estate?"). Questo cambiamento porta alla sparizione della prima persona, sulla cui presenza comincia il sonetto e che non verrà più nominata in seguito: vedremo come nel finale Swahn recupererà la voce narrante.

2 Thou art more lovely and more temperate:
Du är dock mera mild och älsklig än. (Nyblom 1871)
Din ljuva ro ger mera vederlag (verso 3) (Blomberg 1942)
Mer älsklig är du och mer ljuvligt blid! (Svensson 1964)
Du är mer älsklig, mera lagom het; (Swahn 1980)
Du är mer älsklig, mera vän och blid; (Nilsson 2006)

Mentre la traduzione di *lovely* con *älskling* non offre sorprese, il termine *temperate* porta i traduttori a diverse versioni: tra queste la scelta di Swahn (*lagom het*), benché fedele alla lettera, risulta un po' prosaica, anche se *lagom* in svedese ha spesso il significato positivo del "giusto mezzo". Come abbiamo anticipato, la traduzione della Nilsson è la più vicina al linguaggio comune, il che la porta a impiegare due termini per tradurre "temperato": *vän* ("amico/amichevole") e *blid* ("mite"), esplicitando in questo modo il carattere di gentilezza associato alla metafora climatica. Del resto un'operazione simile era stata compiuta da Svensson con la traduzione *ljuvligt blid* ("deliziosamente mite"). La soluzione più eccentrica è comunque quella di Blomberg, che innanzitutto stravolge la seconda quartina anticipando il quarto verso al secondo posto e facendo scalare di un verso il secondo e il terzo; quindi egli sceglie una traduzione libera: *Din ljuva ro ger mera vederlag* ("La

tua dolce quiete dà un maggior compenso"), la cui distanza dal testo originale viene però giustificata dall'uso del termine tecnico *vederlag* ("compenso"), che ricade nel campo semantico dei contratti e delle transazioni, legandosi in questo al *kontrakt* appena citato nel secondo verso (traduzione del quarto verso di Shakespeare). In altre parole Blomberg sviluppa la metafora commerciale che il poeta inglese aveva introdotto con i termini *lease* ("contratto") e *date* ("scadenza").

3 Rough winds do shake the darling buds of May,
Majs ljufva knoppar brukar stormen störa, (Nyblom 1871)
än Maj, vars knoppar slits av stormen bort. (v. 4) (Blomberg 1942)
Majs stormvind för mot vårens knoppning krig (Svensson 1964)
majs blida knoppar bryts av blåstens tag (Swahn 1980)
majs ljuva knoppar störs av vindens tag (Nilsson 2006)

Il termine *shake* ispira ai traduttori differenti soluzioni, tutte plausibili, sebbene di diversa intensità: *störa* ("disturbare"), *slits* ("sono tirati, strappati"), *bryts* ("sono rotti"), *störs* ("sono disturbati"). Osserviamo anche le diverse costruzioni della frase: mentre Blomberg, Swahn e Nilsson optano per una forma passiva, che sottolinea l'impotenza dei boccioli, Nyblom mantiene la forma attiva, ma la presenta avvalendosi dell'inversione, ammessa nella lingua svedese: *stormen* ("la tempesta") rimane soggetto, ma segue il verbo, spostando così l'attenzione – anche in questo caso – sui boccioli. La scelta semantica di Svensson appare esagerata ("I venti tempestosi di maggio portano guerra ai germogli della primavera"), ma il traduttore può in questo modo riproporre l'assonanza presente nei finali della prima quartina originale: *day – temperate – May – date* diventa *dig – blid – krig – tid*, con *dig* da pronunciare alla vecchia maniera (così come è scritto) e non *dej*.

4 And summer's lease hath all too short a date:
Och sommarns fröjd – hvad är så kort som den? (Nyblom 1871)
Mig synes sommarens kontrakt för kort. (v. 2) (Blomberg 1942)
och snabbt förgår en sommars korta tid. (Svensson 1964)
och alla sommarens kontrakt går bet. (Swahn 1980)
och alltför kort är sommarns nådatid. (Nilsson 2006)

La metafora commerciale proposta da Shakespeare viene mantenuta solo da Blomberg e Swahn. Il primo introduce una prima persona

(*mig* in *Mig synes* "mi sembra") esplicitando la presenza del poeta nel discorso; il secondo si avvale dell'espressione idiomatica *går bet* ("finisce, fallisce"). Gli altri traduttori rispettano il senso, ma ricorrono a una semplificazione; Nyblom introduce addirittura una domanda retorica ("E la gioia dell'estate – cos'è tanto breve quanto essa?"), spezzando il verso, mentre Svensson si limita a constatare che "veloce trascorre il breve tempo di un'estate". Sulla stessa linea la Nilsson, che però introduce il termine *nådatid* ("proroga, dilazione", lett. "tempo di grazia"), che da un lato connota l'estate come un dono, dall'altro in qualche modo recupera – seppur parzialmente – l'immagine originaria del contratto.

5 Sometime too hot the eye of heaven shines,

Ibland för häftig himlens öga glöder,	(Nyblom 1871)
Än strålar solens öga alltför klart,	(Blomberg 1942)
För hett kan himlens öga stundom skina,	(Svensson 1964)
Ibland är solens ansikte för varmt	(Swahn 1980)
Ibland är himlens öga alltför hett,	(Nilsson 2006)

6 And often is his gold complexion dimm'd,

Ibland dess guldblick är af dimmor gömd;	(Nyblom 1871)
än har dess gyllne sken i skyar gömts,	(Blomberg 1942)
fördunklad ofta är dess gyllne rund;	(Svensson 1964)
och ofta mörknar hennes gyllne drag.	(Swahn 1980)
och ofta är dess gyllne anlet gömt;	(Nilsson 2006)

Blomberg introduce un'allitterazione assente nell'originale:[11] *än har dess **gy**llne **sken** i **skyar** **gö**mts*, ("a volte la sua [del sole] luce dorata è stata nascosta dalle nuvole,"), verso nel quale sia <g> sia <sk> vengono palatalizzate perché seguite da una vocale anteriore (y, e, ö).

7 And every fair from fair sometime declines,

[11] In una versione della stessa poesia, pubblicata in un'antologia del 1965, questo fenomeno viene accentuato, proseguendo l'allitterazione anche al verso successivo, come abbiamo evidenziato in grassetto: *än har dess gyllne **sken** i **skyar** gömts, / och allting **skönt** skall **skövlas** alltför snart*, ("a volte la sua [del sole] luce dorata è stata nascosta dalle nuvole, / e tutto ciò che è bello sarà devastato troppo presto,"). Il settimo verso risulta inoltre appesantito dall'uso di *allting* ("tutto") e *alltför* ("troppo"), ma non si può escludere in questa scelta la volontà di sottolineare l'amarezza per il declino prematuro delle cose.

Ja, hvarje skönhet, som naturen föder,	(Nyblom 1871)
och allting vackert måste vissna snart,	(Blomberg 1942)
i varje skönt skall skönhets källor sina,	(Svensson 1964)
Allt vackert tacklar av och får det armt,	(Swahn 1980)
allting skall vissna ner som skönt var klätt,	(Nilsson 2006)

Nyblom elimina il 'declinare', lasciando la frase sospesa e spostando l'attenzione sul verso successivo, nel quale si parla di 'cambiamento': *Ja, hvarje skönhet, som naturen föder, / På något vis är till förändring dömd* ("Sì, ogni bellezza, che natura alimenta, / In qualche modo è condannata al cambiamento"). Il senso del declino è invece espresso in vari modi dagli altri traduttori: *sina* ("disseccare"), *tackla av* ("deperire"), *vissna (ner)* ("appassire").

8 By chance, or nature's changing course untrimm'd:

På något vis är till förändring dömd.	(Nyblom 1871)
som därtill av natur och öde dömts.	(Blomberg 1942)
naturen växlar, ödet slår var stund.	(Svensson 1964)
bryts ner av ödet och naturens lag.	(Swahn 1980)
utav naturens lag och ödet dömt.	(Nilsson 2006)

Nelle traduzioni di questo verso notiamo in quasi tutti i casi il passaggio dal senso di casualità e disordine del testo originale all'individuazione di un ordine, una legge, un destino preposto a far mutare, distruggere e consumare.

By chance, ("per caso") Vs dömd ("condannato, destinato")
untrimm'd ("disordinato") ödet ("il destino")
naturens lag ("la legge della natura")

Se il messaggio risulta sostanzialmente lo stesso, l'immaginario creato dai traduttori è differente perché esprime una maggiore determinatezza, che rafforza l'idea dell'ineluttabilità del mutamento. Solo Nyblom mantiene una certa vaghezza con l'uso di *På något vis* ("In qualche modo"), che tuttavia rende il tono più prosaico.

9 But thy eternal summer shall not fade,

Men aldrig skall din sommarglans förflyta	(Nyblom 1871)
I evig sommar dock din skönhet står	(Blomberg 1942)
Din sommar likväl evigt grönska skall,	(Svensson 1964)
Din sommarglans ska aldrig blekna av	(Swahn 1980)
Din sommar skall dock aldrig blomma ut	(Nilsson 2006)

Nei versi 9 e 10 Svensson inventa una metafora floreale assente nell'originale, forse per mantenere il discorso sulla "legge di natura"; il riferimento al verso precedente viene infatti sottolineato dall'uso del corsivo per *din* ("tuo"), che evidenzia l'eccezionalità del destinatario del sonetto, il quale potrà sottrarsi a questa legge:

> *Din* sommar likväl evigt grönska skall, / dess blomstringstid av ingen vinter vet,
>
> La *tua* estate tuttavia rinverdirà eternamente, / il suo periodo di fioritura non conosce inverno,

Notiamo inoltre come Blomberg e Svensson diano una connotazione positiva alla frase attraverso l'uso di *evig*/*evigt* ("eterno/eternamente") anziché *aldrig* ("mai"): essi parlano in tal modo di "un'eterna estate" invece che di "un'estate che non sfiorirà mai".

> **10/11** Nor lose possession of that fair thou ow'st, / Nor shall Death brag thou wandr'st in his shade,
> Ej du förlora skall hvad skönt du fått, / Ej i sin skuggverld döden med dig skryta, (Nyblom 1871)
> och Döden skall ej yvas någonsin, / att vissnande du i hans skugga går, (Blomberg 1942)
> dess blomstringstid av ingen vinter vet, / dig famnar aldrig dödens skugga kall: (Svensson 1964)
> och mista allt på Dödens direktiv, / Han lyckas aldrig skryta med din grav, (Swahn 1980)
> och aldrig bleknar skönheten du har, / ty om än Döden fångar dig till slut (Nilsson 2006)

Blomberg e Swahn invertono l'ordine dei versi, anticipando così il termine "morte" ma – nel caso di Swahn – non il concetto di "vantarsi" (*skryta*), che rimane come in Nyblom nel secondo verso. Swahn elimina il discorso sul possesso della bellezza introducendo *direktiv* ("disposizione"), un'espressione burocratica che dovrebbe sottolineare l'ufficialità delle decisioni della Morte, alle quali però il destinatario del sonetto si potrà sottrarre. Constatiamo poi la semplificazione da parte di Svensson e della Nilsson, che eliminano l'idea del vantarsi:

Svensson dig famnar aldrig dödens skugga kall:
non ti abbraccerà mai il freddo oscuro della morte

Nilsson ty om än Döden fångar dig till slut
perché se anche la Morte ti prenderà alla fine

La Nilsson inoltre modifica la sintassi, creando una subordinata causale che lega il verso 11 al 12: *ty om än Döden fångar dig till slut / finns du i mina sånger evigt kvar* ("perché se anche la Morte ti prenderà alla fine / tu rimarrai eternamente nei miei canti").

12 When in eternal lines to time thou grow'st,
Då med min dikt odödlighet du nått. (Nyblom 1871)
då i evärdlig sång du slutits in. (Blomberg 1942)
du blommar i min diktnings evighet. (Svensson 1964)
min dikt och dina barn ger evigt liv; (Swahn 1981)
finns du i mina sånger evigt kvar. (Nilsson 2006)

Tutti i traduttori, con l'eccezione di Blomberg (in questo caso il più fedele),[12] esprimono il possessivo (*min*/*mina* "mio, miei"), implicito nel verso di Shakespeare. Questo consente a Swahn il recupero della prima persona, eliminata – come abbiamo visto – nel verso di apertura del sonetto. Inoltre l'idea del "crescere" – che in Shakespeare è un'ennesima lode dell'amato e della sua vitalità – viene resa propriamente solo da *blommar* ("fiorirai") nella traduzione di Svensson: Nyblom parla di immortalità "raggiunta" (*nått*), Blomberg di "essere incluso, finire in" (*slutas in*), Nilsson semplicemente di "trovarsi" (*finnas*); si sottolineano dunque il raggiungimento di una condizione privilegiata e la sicurezza dell'amato nei versi a lui dedicati. Swahn esprime una trasmissione di vita (*ger evigt liv*, "darà vita eterna") che lascia all'immagine un certo dinamismo. Ma soprattutto introduce il concetto di "tuoi figli" (*dina barn*) assente – o implicito – nell'originale: il traduttore ha giustificato questa scelta con il doppio significato del termine *lines* e

[12] Va notato tuttavia che Blomberg – unico tra i traduttori presentati – userà il possessivo nell'ultimo verso. Nella già citata versione pubblicata nel 1965 egli mantiene invece implicita la paternità dei versi quando traduce: *skall dikten leva* ("la poesia vivrà") invece di *min dikt skall leva* ("la mia poesia vivrà").

la posizione del sonetto nella raccolta.[13] Osserviamo che nell'opposizione *min dikt och dina barn* ("la mia poesia e i tuoi figli") Swahn ribadisce il carattere dialogico del sonetto.

13/14 So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee.

Så länge menskor andas, ögon skåda, / Så länge lefver den, med den – I båda. (Nyblom 1871)

Så länge hjärtan klappa, ögon se, / min dikt skall leva och sitt liv dig ge. (Blomberg 1942)

Så länge mänskor andas, ögon skåda, / skall den ha liv och dig med liv benåda. (Svensson 1964)

så länge män kan andas, ögon se, / ska detta leva kvar och liv dig ge. (Swahn 1980)

Så länge mänskor andas på vår jord / skall du få leva här i diktens ord. (Nilsson 2006)

Mentre il verso 13 viene sostanzialmente mantenuto dai traduttori (fatte salve la variante di Blomberg, che sostituisce al "respiro degli uomini" il "battito dei cuori", e la semplificazione della Nilsson, che parla solo di "respirare" e non di "vedere"), l'idea di una trasmissione di vita da parte della poesia viene da una parte esaltata da Svensson, che usa il termine "dare grazia" (*benåda*, forse anche

[13] "I Shakespeares ord om *eternal lines* har jag tagit mig friheten att läsa in både versrader och släktled. Det är åtminstone logiskt tillfredsställande, det knyter motiviskt samman sonetten med de övriga i den första gruppen." ("Nel termine shakespeariano *eternal lines* mi sono preso la libertà di leggere sia il concetto di versi sia quello di stirpe. Questo risulta soddisfacente almeno da un punto di vista logico, [poiché] unisce tematicamente il sonetto con gli altri del primo gruppo."; in William Shakespeare, *Sonetter. I tolkning och med förord av Sven Christer Swahn*, Stockholm, FIB:s lyrikklubb 1981, p. 175). Questo punto è chiarito, a esempio, da Lena Nilsson: "I de 17 första sonetterna uppmanas ynglingen att besinna att hans skönhet kommer att förgås om han inte låter den leva vidare i en *son*. Efterhand blir dikterna mer innerliga och författaren nämner i fortsättningen att det är hans dikt som skall ge vännen odödlighet." ("Nei primi 17 sonetti il giovane è esortato a considerare che la sua bellezza passerà se egli non la farà continuare a vivere in un *figlio*. Dopodiché le poesie diventano più intime e nelle seguenti lo scrittore dichiara che sarà la sua poesia a dare all'amico l'immortalità."; Lena Nilsson, *cit*., *Inledning*). Cfr. Alberto Rossi: "La parola chiave è *lines* al v. 12, che vale sia <<versi, poesia>>, sia <<lignaggio, progenie>>." (William Shakespeare, *Sonetti*. A cura di Giorgio Melchiori. Versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi [1965] 1970, p. 38).

"graziare" dalla condanna della morte), dall'altra elusa dalla Nilsson, che condensa il "vivere" e il "dare vita" nel solo "poter vivere" (*få leva*) nei versi, concesso come privilegio all'amato. La correlazione *So long… So long* è invece conservata solo nella traduzione di Nyblom, il quale tuttavia rende il discorso più generico con il doppio uso del pronome *den* ("esso, questo").

Dall'analisi delle traduzioni emerge chiaramente come il testo shakespeariano, se da una parte ha costretto i traduttori a una certa semplificazione, dall'altra ha offerto loro diversi spunti per sviluppare la loro creatività, creando accostamenti, assonanze, costruzioni sintattiche e immagini assenti nell'originale. L'ambiguità di alcuni passaggi del sonetto ha portato i traduttori a esplicitare ciò che nel testo originale era volutamente implicito. A un'affinità nel lessico di base, che certo ha agevolato il lavoro di traduzione, si affiancava nel sonetto un senso di indeterminatezza che i traduttori hanno voluto arginare, cercando di definire meglio alcuni concetti e di sciogliere le ambiguità. In generale abbiamo riscontrato la volontà di reagire all'impossibilità di mantenere tutte le sfumature linguistiche sviluppando gli aspetti semantici o sintattici che si era deciso di salvare.

Bibliografia

BJERSTEDT Sven, *Shakespeares sonett nr 18. Jämförelser av fem svenska tolkningar*, in http://www.shakespearesallskapet.se/sonett18.pdf

BLOMBERG Erik, "Evig sommar", in: *Engelska Dikter. Från medeltiden till våra dagar. I urval och översättning av E. B.*, Stockholm, Bonnier, 1942.

BLOMBERG Erik, "Evig sommar", in: HARALD Elovson (a cura di), *Lyrik ur världslitteraturen. En litteraturhistorisk antologi*, Lund, Gleeprups, 1965.

MELCHIORI Giorgio (a cura di), William Shakespeare, *Sonetti. Versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori*, Torino, Einaudi, [1965] 1970.

NILSSON Lena R. (trad.), William Shakespeare, *Sonetter. I översättning av Lena Nilsson*, Lund, Bokförlaget Augusti, [2006] 2007.

NYBLOM Carl Rupert (trad.), *William Shakespeares Sonetter. På svenska återgifna af Carl Rupert Nyblom*, Uppsala, Schultz, 1871.

ROSSI Alberto (trad.), William Shakespeare, *Sonetti*. *Introduzione, traduzione e note di Alberto Rossi*, Torino, Einaudi, 1956.

SVENSSON Karl Alfred (trad.), William Shakespeare, *Sonetter. Ett tolkningsförsök av Karl Alfred Svensson*, Lund, Gleerups, 1964.
SWAHN Sven Christer (trad.), William Shakespeare, *Sonetter. I tolkning och med förord av Sven Christer Swahn*, Stockholm, FIB:s lyrikklubb, 1981.
SWAN Gustav, *Shakespeare i Sverige. Bidrag till en svensk Shakespeare-bibliografi*, Stockholm, Kungliga Biblioteket, 1907.

PUŠKIN E IL SONETTO DI SHAKESPEARE

Sara Dickinson

Poiché Aleksandr Puškin è spesso considerato lo Shakespeare russo (come pure il Dante russo), non è infrequente che i critici lo confrontino con il predecessore inglese. È stato messo in luce da alcuni come il ruolo che Puškin ebbe nella storia della letteratura russa presenti delle somiglianze con quello giocato da Shakespeare nel contesto inglese, mentre altri hanno sottolineato la (considerevole) influenza che il drammaturgo inglese esercitò sull'opera di Puškin, sia direttamente che indirettamente attraverso i lavori di altri autori. Parrebbe quindi giustificato e di un certo interesse provare a mettere a fuoco il rapporto tra i due scrittori anche nello specifico ambito del sonetto. A questo fine, comincerò col riportare qualche informazione sul rapporto generale tra Puškin e Shakespeare, per poi passare ad una breve descrizione dei sonetti scritti da Puškin che ci permetterà di analizzare come, ed in che misura, essi si rifacciano alla tradizione del sonetto inglese. Concluderò con una riflessione sulla cosiddetta "strofa di Onegin", un particolare schema metrico che viene spesso descritta come una variante del sonetto di Shakespeare. Ammetto in partenza che le mie conclusioni, dopo aver approfondito questo soggetto, sono evolute, con una certa qual mia sorpresa, in una direzione un po' diversa da quella che avevo inizialmente anticipato.

Per coloro che sono meno familiari con Puškin e con la sua opera, ricordo che egli è il poeta russo da molti considerato più grande. Scrisse poesia (e anche prosa) all'inizio del '800 per circa 25 anni — fino alla sua prematura morte avvenuta nel 1837 (all'età di 37) in seguito alle ferite riportate in un duello. Scrisse, quindi, nell'epoca romantica benché sempre in una chiave controllata, trattenuta e perfino 'classica'. Insieme a Byron e a Sir Walter Scott, Shakespeare è uno degli autori di lingua inglese che più chiaramente hanno influenzato la sua opera. Puškin scoprì Shakespeare negli anni venti, leggendolo una prima volta nella traduzione francese di Le Tourneur, riveduta e pubblicata in 13 volumi nel 1821 da François Guizot e

Amadée Pichot.[1] Quest'edizione – e soprattutto l'introduzione di Guizot – mostrò Shakespeare al pubblico francofono per la prima volta dopo la critica di Voltaire sotto una luce diversa, positiva e, agli occhi degli autori romantici, gli conferì un fascino nuovo.[2] Puškin, insieme alla sua generazione, accolse Shakespeare con entusiasmo.

Per quanto riguarda i sonetti di Shakespeare, non sappiamo molto del contatto che Puškin abbia potuto avere con essi. Si sa, però, che l'edizione pubblicata da Guizot e Pichot conteneva solo pochissimi esempi (sei in numero) di sonetti, tutti tradotti in prosa.[3] Di fatto, il primo tentativo di tradurre i sonetti di Shakespeare in francese rimato apparse solo nel 1834 – troppo tardi per aver influenzato la produzione puškiniana: quando Puškin scrisse i suoi sonetti – e ne scrisse solo tre, tutti nel anno 1830 – non avrebbe potuto conoscere gli aspetti formali e poetici dei sonetti di Shakespeare tramite il francese.

È possibile che Puškin avesse letto i sonetti di Shakespeare direttamente nella versione originale? Sappiamo in effetti per certo che egli andò oltre le edizioni francesi di Shakespeare per leggere alcune delle sue opere con attenzione anche in inglese. Pare che avesse imparato la lingua inglese verso la fine degli anni venti e, benché la parlasse alquanto male, doveva leggerla assai bene. Lo studio puškiniano di Romeo e Giulietta, per esempio, fu abbastanza attento da registrare la combinazione di versi in rima e non – e l'incorporazione nel dramma delle poesie nella forma di sonetti.[4]

---

[1] *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par [Pierre] Le Tourneur, nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot et A[médée] P[ichot] traducteur de Lord Byron*, 13 tt., Paris, Ladvocat, 1821.

[2] Vedi, ad esempio, J. G. Robertson, "Shakespeare on the Continent, 1660-1700", in: A. W. Ward, et al. (a cura di), *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1907-1921, t. 5, parte 1, capitolo 12.22, p. 29, web: <http://www.bartleby.com/cambridge>, consultato il 18 marzo 2010.

[3] I sonetti nn. 25, 29, 37, 71, 73, 102 apparvero nel primo volume dell'edizone di Guizot e Pichot. La prima pubblicazione francese dei sonetti in versi (nn. 71, 130, 143) fu la traduzione di A.L.W.B. [Léon de Wailly], *Sonnets de Shakespeare*, *La Revue des deux mondes*, t. IV, terza serie, 1834, pp. 679-697. Rivolgo la mia gratitudine a Olivier Bivort per avermi gentilmente segnalato questi dati.

[4] J. Thomas Shaw, *Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry*, Columbus,

Testimoniano della sua notevole conoscenza dell'inglese anche le sue traduzioni ed adattamenti.[5] Sulla base di questi elementi non sarebbe immotivato inferire che nel 1830 Puškin conoscesse in effetti i sonetti di Shakespeare – anche in inglese – e che quindi avrebbe potuto esserne influenzato quando decise di scrivere i propri. Sembrerebbe anche plausibile ipotizzare che egli, in quanto poeta virtuoso, avesse un interesse nel sonetto in quanto forma adatta, nella sua precisione, ad esercitare – ed anche a dimostrare – le sue capacità tecniche. Strettamente parlando, però, non abbiamo alcuna evidenza incontrovertibile ed obiettiva che Puškin abbia conosciuto i sonetti di Shakespeare né in inglese, né in francese.[6]

In generale, l'approccio di Puškin a Shakespeare è stato descritto come quello di "appropriazione creativa", cioè, ispirato da certi temi e anche da certe forme shakespeariane, Puškin li sottopose ad una rielaborazione e sviluppo tutto suo.[7] Per quanto riguarda la forma particolare del sonetto, però, va detto che Puškin — insieme ai suoi contemporanei – non sembra se ne fosse appassionato molto. Nelle parole di Michael Wachtel, "il sonetto giocò un ruolo distintamente minore nella gerarchia di forme e di generi poetici ereditati dalla generazione di Puškin".[8] Non è un caso che egli ne scrisse solo tre esempi. Puškin vedeva il sonetto come una forma esageratamente rigida oltre che affettata ed artificiosa. Questo punto di vista era quello sostenuto dal critico svizzero Sismondi in relazione a Petrarca, e Puškin, che conosceva Petrarca anche attraverso Sismondi, sembra

---

Ohio, Slavica, 1994, pp. 192-197*,* citato in: Catherine O'Neil, *With Shakespeare's Eyes: Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare*, Newark, University of Delaware Press, 2003, pp. 33-34.

[5] Pare che Puškin iniziasse a leggere Shakespeare in inglese intorno al 1828 (M. P. Alekseev, "Puškin i Šekspir", in: Leningrad Nauka, *Puškin: sravnitel'no-istoričeskie issledovanija*, 1972, p. 263, citato in: O'Neil, *ivi*, p. 105). Vedi anche O'Neil, *ibid.*, p. 70.

[6] Michael Wachtel, comunicazione personale, 11 novembre 2009.

[7] Questo concetto è approfondito, come suggerito dal titolo, nel libro di O'Neil, *With Shakespeare's Eyes: Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare*.

[8] Michael Wachtel, "The Onegin Stanza: From Poetic Digression to Poetic Nostalgia", capitolo 3 in: *The Development of Russian Verse: Meter and Its Meanings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 122. Vedi anche p. 280.

aver condiviso la sua opinione. Come spiega il puškinista Anton Dëmin, egli aveva "uno sguardo scettico sul genere del sonetto":

> dall'epoca del liceo [lo] considerò una forma poetica che richiedeva rifiniture meticolose, ma non ispirazione, e la sua opinione non cambiò con gli anni, nonostante la conoscenza dei sonetti dei romantici (A. A. Del'vig, A. Mickiewicz, C. A. Sainte-Beuve e W. Wordsworth) e i propri sperimenti in questo genere.[9]

Nonostante il suo atteggiamento sospettoso verso il sonetto, Puškin si cimentò nel genere, come abbiamo detto, producendone degli esempi intitolati: *Il sonetto* (*Sonet*), *Al poeta* (*Poetu*) e *Madonna* (*Madona*). Passiamo quindi alle domande: "com'erano i sonetti di Puškin?" e "in che misura mostrano (o meno) un'influenza di Shakespeare?"

IL SONETTO DI PUŠKIN A CONFRONTO
COI MODELLI DI PETRARCA E DI SHAKESPEARE

Il sonetto petrarchesco	*8 + 6 (4 + 4 + 3 + 3) - ABBAABBA CDECDE o CCDEED ecc. - 5 rime endecasillabo (pentametro giambico)*
Il sonetto shakespeariano	*4 + 4 + 4 + 2 - abab cdcd efef gg - 7 rime pentametro giambico*
I tre sonetti di Puškin (1830)	
***Il sonetto* (*Sonet*)**	*4 + 4 + 3 + 3 - AbAb AbAb CCb DbD - 4 rime pentametro giambico*
***Al poeta* (*Poetu*)**	*4 + 4 + 3 + 3 - AbAb AbbA ccD eeD - 5 rime esametro giambico*
***Madonna* (*Madona*)**	*4 + 4 + 3 + 3 - aBBa aBaB ccD eDe - 5 rime esametro giambico*

[9] A. O. Dëmin, *Frančesko Petrarka (1304-1374)*, in: "*Puškinskaja enciklopedija*", Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom), Rossijskaja Akademija Nauk, web: <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=386>, consultato il 18 marzo 2010). In assenza di indicazioni contrarie, le traduzioni in quest'articolo sono mie.

Una prima distinzione riguarda la struttura strofica: Puškin evita in tutti e tre gli esempi la sequenza shakespeariana di tre quartine più un distico (4 + 4 + 4 + 2). In effetti i sonetti di Puškin seguono lo schema generale italiano di raggiungere il quattordicesimo verso attraverso una combinazione di 8 versi più 6, cioè un'ottava più una sestina. E mentre Puškin spezza l'ottava in due quartine e la sestina in due terzine – una pratica comune anche a Petrarca, naturalmente – egli segue lo schema italiano di usare solo due rime (A e B) per l'ottava ed – in due dei suoi tre sonetti – tre altre rime (C, D, E) per la sestina.

Sul piano delle rime, come è usuale per la poesia russa (sebbene non per quella italiana o inglese), Puškin non si limita all'uso di rime maschili ma fa uso sia di quelle maschili che femminili. Così facendo, ovviamente, si distingue dal modello shakespeariano e anche da quello petrarchesco. Il punto ancora più importante da notare è l'ampia varietà di schemi di rima presenti nei suoi tre esempi – sia nei primi otto versi che nei sei finali: in contrasto con lo schema petrarchesco, tutti gli esempi di Puškin includono una rima alternata, mentre il fatto che la rima alternata non sia esclusiva li distingue dal sonetto di Shakespeare. In altre parole, Puškin utilizza tipi di rima rintracciabili in ambedue modelli.

Soffermiamoci un attimo sulla poesia intitolata *Il sonetto*.[10] Come abbiamo detto, Puškin, in generale, percepì il sonetto come una forma troppo stilizzata che richiedeva, ad esempio, una quantità esagerata di rime. Ed infatti, la difficoltà di sostenere due rime per tutta un'ottava è considerevole in russo (come in inglese) – un fatto che potrebbe aver contribuito alla sua convinzione che la forma fosse artificiosa. Possiamo notare, però, che, paradossalmente, *Il sonetto* è un esperimento con la forma che risulta in un sonetto che obbedisce a regole ancora *più* rigide di quelle normali. Qui Puškin accetta la sfida che questo 'eccesso' di rima del sonetto pone e ci dimostra la sua virtuosità: risponde con la ripetizione di una rima dell'ottava (quella

[10] La seguente discussione de "Il sonetto" si base sull'analisi di Michael Wachtel ("Pushkin's Sonnets", in: Lazar Fleishman, Gabriella Safran e Michael Wachtel [a cura di], *Word, Music, History: A Festschrift for Caryl Emerson*, Stanford, California, Stanford Slavic Studies, 2005, vol. 1, pp. 167-178). Vedi anche Rosella Winternitz De Vito, "I sonetti di Puškin", *Europa Orientalis*, 18 (1999), n. 2, pp. 205-220.

rappresentata nella schema riportato più sopra dalla lettera 'b') nella successiva sestina – con il risultato impressionante di aver creato una poesia di 14 versi con solo 4 rime. In tal modo, supera per densità di rima sia Shakespeare che Petrarca.

Un commento sulla forma metrica: ne *Il sonetto* Puškin sperimenta con il pentametro giambico mutuato sia dal sonetto shakespeariano che da quello petrarchesco. Ricordiamo che il pentametro giambico si trova anche nel sonetto francese, e, di fatto, *Il sonetto* può essere anche legato al modello francese nella sua combinazione di un'ottava italiana più una sestina che comincia con un distico. Negli altri due esempi, *Al poeta* e *Madonna*, Puškin mostra una preferenza per l'esametro giambico, un metro adattato alla tradizione russa dall'alessandrino francese e utilizzato nel '700 russo per i generi poetici più lunghi e seriosi.[11] In generale, saranno questi due schemi metrici ad essere preferiti nella tradizione del sonetto russo.[12]

Per quanto riguarda il contenuto, questa virtuosistica poesia — *Il sonetto* – propone una versione della storia dell'evoluzione del genere, riassumendone in forma condensata tutta la tradizione. Nella prima strofa, Puškin dedica un verso a ciascuno dei quattro più antichi praticanti: Dante, Petrarca, Shakespeare e Camões. È interessante notare che Shakespeare figuri non con il suo nome proprio, ma come "il creatore di Macbeth": anche nel contesto del suo resoconto dello sviluppo del sonetto, cioè, Puškin sottolinea il valore del poeta inglese in quanto drammaturgo tragico – e qui ricordiamo che l'influenza della dramma di Shakespeare sull'opera di Puškin fu rilevante ed è universalmente riconosciuta. È allettante vedere in questa scelta un'indicazione che egli, nel 1830, non conoscesse i sonetti inglesi – o che li conoscesse solo nella forma impallidita della traduzione in prosa francese. Il contenuto de *Il sonetto* sembrerebbe dunque confermare quello che abbiamo verificato anche sul piano formale: che l'influenza di Shakespeare

[11] Barry P. Scherr, *Russian Poetry: Meter, Rhythm and Rhyme,* Berkeley, University of California Press, 1986, p. 61.

[12] Barry P. Scherr, "Russkij sonnet", in: Dmitrij Bak, et al. (a cura di), *Russkij stich: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika,* Mosca, RGGU, 1996, pp. 311-326. Scherr nota anche che la tradizione russa tenderà, nell'arco di tre secoli, a preferire il sonetto petrarchesco a quello shakespeariano.

sul sonetto di Puškin sia stata minima – seppure c'è stata. Certamente, altri esponenti della forma sembrano avere avuto per lui più importanza: per esempio Wordsworth – dal quale Puškin trae la sua epigrafe ("Scorn not the sonnet, critic") e al quale dedica i quattro versi della seconda strofa – insieme al contemporaneo Mickiewicz (il riferimento di tre versi della terza strofa) e all'amico Del'vig (tre versi della quarta). È a quest'ultimo che Puškin attribuisce il merito di aver introdotto il sonetto nella tradizione letteraria russa, una posizione sostenibile in quanto gli esempi precedenti settecenteschi erano in verità di scarso interesse per la generazione di Puškin e Del'vig.[13] In conclusione, nessuno dei tre esempi di Puškin può essere considerato un sonetto 'inglese' o 'shakespeariano'. Al punto da confermare il convincimento che il poeta russo non avesse conosciuto i sonetti di Shakespeare o, se anche li avesse conosciuti, non ne fosse stato gran ché influenzato.

Adesso passiamo a "La strofa di Onegin" una forma che fu inventata da Puškin per *Eugenio Onegin* (1823-1831), il suo famoso "romanzo in versi". Numerosi critici, tra cui Vladimir Nabokov, hanno considerato la strofa di Onegin la risposta di Puškin al sonetto shakespeariano o la sua rielaborazione della medesima.[14]

Il sonetto shakespeariano	*4 + 4 + 4 + 2 - abab cdcd efef gg - 7 rime*
	pentametro giambico
La strofa di Onegin	*14 versi - AbAb CCdd EffE gg - 7 rime*
	tetrametro giambico

[13] Wachtel, "The Onegin Stanza", p. 280.

[14] La seguente discussione della strofa di Onegin si basa su A.D.P. Briggs, *Alexander Pushkin: A Critical Study,* London, Duckworth (Bristol Classical Press), 1983, *Yevgeniy Onegin,* capitolo 8, pp. 187-212; Scherr, *Russian Poetry*, pp. 235-237; Scherr, "Russkij sonnet"; Scherr, "Structural Dynamics in the Onegin Stanza", in: B. Elan Dresher e Nila Friedberg (a cura di), *Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics (Phonology and Phonetics)*, Berlin and New York, De Gruyter Mouton, 2006, pp. 267-284; Wachtel, *The Onegin Stanza*.

Certamente, la strofa di Onegin condivide alcune caratteristiche del sonetto – i 14 versi, per cominciare. Al primo sguardo, però, pare che non ci siano divisioni interne a questo blocco di 14 versi: almeno per quanto riguarda gli spazi sulla pagina, la strofa di Onegin si presenta senza spaccature visive. Esaminando il piano delle rime, invece, troviamo una struttura 'interna' alla strofa che consiste in tre quartine e un distico – ovvero sembrerebbe seguire il modello di Shakespeare. Come Shakespeare, Puškin utilizza una grande varietà di rime – e di tipi di rime – per raggiungere alla fine della strofa un totale di 7 rime diverse.

Vediamo anche delle distinzioni importanti, però. Ad esempio, Puškin utilizza il tetrametro giambico, il suo metro preferito, invece del pentametro di Shakespeare (o di Petrarca). E si parla molto della flessibilità della strofa di Onegin: a volte le pause e la punteggiatura si trovano alla fine del quarto o dell'ottavo o del dodicesimo verso, dove aiutano ad organizzare la rima, ma spesso no: la loro posizione è anche molto variabile e sorprendente.[15] Il risultato è una forma molto mutevole ed espressiva. E visto che in questo poema Puškin non si ferma dopo 14 versi, ma va avanti per circa 150 pagine, questa varietà e imprevedibilità contribuiscono maggiormente alla sua riuscita.

Ci sono anche motivi storici per non considerare la strofa di Onegin come derivata dal sonetto di Shakespeare in quanto le prime strofe di *Onegin* risalgono al maggio del 1823, un'epoca, come abbiamo visto, in cui Puškin non avrebbe potuto ancora conoscere i sonetti inglesi come tali. Insomma, in quel periodo "i motivi per pensare che Puškin sapessa perfino dell'esistenza del sonetto shakespeariano sono pochi".[16] Sembra quindi che il presunto legame tra la strofa di Onegin e il sonetto shakespeariano sia puramente

[15] Wachtel, "The Onegin Stanza", p. 125. Nelle parole di A.D.P. Briggs, la strofa di Onegin "è il passepartout delle forme del sonetto, che tutte apre allo stesso tempo. […] Non c'è nessuna ripetitività, nessuna prevedibilità. Una strofa si legge come un puro sonetto italiano, quella successiva come un sonetto shakespeariano. Più spesso le strofe sono sospese tra le due forme con solo una tendenza quasi impercettibile verso l'una o l'altra" (*Alexander Pushkin: A Critical Study*, p. 194).

[16] Wachtel, "Pushkin's Sonnets", p. 173. Più generalmente, secondo Wachtel, "c'è un mondo di differenza tra il sonetto e la strofa di Onegin" (p. 172).

formale – esattamente come quello tra i suoi sonetti e il modello shakespeariano.

In fin dei conti, non è sorprendente che Puškin – insieme ad altri poeti della sua generazione influenzati dal romanticismo – non amasse troppo una forma poetica così rigida e ligia ai regolamenti come quella del sonetto. Nelle parole di un critico tedesco, "Tra 1800 e 1820 [...] il sonetto in Russia era morto"[17] e, anche se in realtà ci fu un piccolo rinascimento della forma a partire dagli anni venti, essa rimane una forma minore per tutto l''800 russo. Per quanto riguarda Puškin, sembra che egli, dopo averne capito e sperimentato il funzionamento per tre volte nel 1830, con la maestria che gli era propria, decise quindi di passare ad altri problemi artistici.

Bibliografia

ALEKSEEV Michail Pavlovič, *Puškin: sravnitel'no-istoričeskie issledovanija*, Leningrad, Nauka, 1972.

BRIGGS A. D. P., *Alexander Pushkin: A Critical Study*, London, Duckworth (Bristol Classical Press), 1983.

DËMIN Anton Olegovič, "Frančesko Petrarka (1304-1374)", in: *Puškinskaja enciklopedija*, Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom) Rossijskoj Akademii Nauk. Web: <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=386>. Consultato il 18 marzo 2010.

LAUER Reinhard, „Das russische Sonett der Puškin-Zeit", in: HARDER Hans-Bernd and ROTHE Hans (a cura di), *Gattungen in den slavischen Literaturen: Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte*, Köln, Böhlau Verlag, 1988.

O'NEIL Catherine, *With Shakespeare's Eyes: Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare*, Newark, University of Delaware Press, 2003.

ROBERTSON J. G., "Shakespeare on the Continent, 1660-1700", in: WARD A. W., et al. (a cura di), *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, New York, G.P. Putnam's Sons,

[17] Reinhard Lauer, „Das russische Sonett der Puškin-Zeit", in: Hans-Bernd Harder and Hans Rothe (a cura di), *Gattungen in den slavischen Literaturen: Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte*, Köln, Böhlau Verlag, 1988, p. 317, citato in Wachtel, *The Onegin Stanza*, p. 280.

1907-1921, t. 5, parte 1. Web: <http://www.bartleby.com/cambridge>. Consultato il 18 marzo 2010.

SCHERR Barry P., *Russian Poetry: Meter, Rhythm and Rhyme*, Berkeley, University of California Press, 1986.

SCHERR Barry P., "Russkij sonet", in: BAK Dmitrij, et al. (a cura), *Russkij stich: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*, Mosca, RGGU, 1996, pp. 311-26.

SCHERR Barry P., "Structural Dynamics in the Onegin Stanza", in: DRESHER B. Elan e FRIEDBERG Nila (a cura di), *Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics (Phonology and Phonetics)*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2006, pp. 267-84.

SHAW J. Thomas, *Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry*, Columbus, Ohio, Slavica, 1994.

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes, traduites de l'anglais par [Pierre] Le Tourneur*. *Nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot et A[médée] P[ichot]traducteur de Lord Byron*. 13 tt., Paris, Ladvocat, 1821.

WACHTEL Michael, "The Onegin Stanza: From Poetic Digression to Poetic Nostalgia", in: *The Development of Russian Verse: Meter and Its Meanings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, "Cambridge Studies in Russian Literature", pp. 119-170.

WACHTEL Michael, "Pushkin's Sonnets", In: FLEISHMAN Lazar, SAFRAN Gabriella e WACHTEL Michael (a cura di), *Word, Music, History: A Festschrift for Caryl Emerson*, Stanford, California, Stanford Slavic Studies, 2005, vol. 1, pp. 167-178.

WINTERNITZ DE VITO Rosella, *I sonetti di Puškin*, *Europa Orientalis*, 18, 1999, n. 2, pp. 205-220.

IL SONETTO 33 TRADOTTO DA UNGARETTI E MONTALE

Damiano Sinfonico

Al fascino della traduzione non si sottrassero negli anni Trenta le due maggiori voci poetiche di quel decennio: Ungaretti e Montale, già maturi e con opere innovative ancora in cantiere, si accostarono negli anni Trenta a quel poco frequentato, fino a tempi recenti, corpus di sonetti shakespeariani che doveva significare per loro un ripensamento e una variante modernissima di quel petrarchismo al quale si stavano rivolgendo. Non solo la lettura e rilettura, ma anche la traduzione divenne un laboratorio in cui sperimentare alcune tendenze che i due poeti stavano maturando: la riuscita fusione di classicismo e romanticismo, intese come categorie sovra-storiche, per il primo, in una prospettiva allargata di petrarchismo, da abbinare alla travagliata e solitaria produzione di Michelangelo[1]; l'assemblaggio di un canzoniere (a cui è forse da aggiungersi la suggestione per la dedica cifrata con le iniziali) e la forma del sonetto elisabettiano per il secondo.

Nelle traduzioni i due poeti riversarono le loro diverse esperienze fornendosi degli strumenti adeguati alla loro parabola artistica. Se

[1] Scrive lo stesso Ungaretti: "Il Petrarchismo... non poteva però delinearmi la vastità dei suoi interessi attraverso la sola traduzione di pochi sonetti di Góngora, e avevo in quei giorni stessi pensato a un'interpretazione dello Shakespeare, tanto più sollecitato dato che le tendenze romantiche e classiche non s'erano in altro genio, dettando modelli d'eloquio, mai accordate così spontaneamente, se non in Michelangelo" (Giuseppe Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1946, p. 10). Circa le interferenze delle traduzioni sulla produzione propria: "è qui il delicato nodo di passaggio, sperimentato nelle poesie shakespeariane, dalle figure del *Sentimento*, dal turgore semantico della parola, al grido ossessivo, alla iterazione sillabica e anagrammatica del *Dolore* e della *Terra Promessa*" (Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, p. 368). Inoltre Agostino Lombardo mette in luce come l'interesse e l'ammirazione di Ungaretti per Shakespeare siano innovativi nel panorama italiano, dove i sonetti vengono considerati, anche dal Croce, una prova minore, giovanile, fatta di sfoghi ed affetti, quando Ungaretti vi riconosce che "ciascuno vi si può specchiare, e riconoscervi in qualche modo il proprio mistero umano" (cfr. A. Lombardo, "Ungaretti e i sonetti di Shakespeare", in: *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, Ed. 4venti, 1981, pp. 483-496).

sono già state messe in luce le relazioni molto strette, per Montale, tra la sue letture shakespeariane e la sua produzione propria, evidenti in alcune citazioni intertestuali anche e già nei *Mottetti*[2], e se di Ungaretti è facile seguire la sua linea di petrarchesco ritorno alla tradizione, forse non sono state messe in evidenza le peculiarità e il significato delle loro scelte nel momento della traduzione. È decisamente una prospettiva privilegiata poter analizzare e comparare la traduzione di uno stesso sonetto, il 33, ad opera dei due poeti che hanno segnato due strade maestre (a cui è da aggiungersi quella sabiana) nella poesia italiana del Novecento: nel testo di arrivo abbiamo qualcosa di più di un semplice incontro tra due diverse tradizioni poetiche, quella inglese e l'italiana, ma l'appropriazione e la rielaborazione di mezzi espressivi che riaffioreranno in un'inesauribile creazione artistica.

Intendendo la traduzione come processo decisionale dove da ogni scelta ne deriveranno delle altre[3], la prima scelta riguarda la forma metrica da adottare, carica di conseguenze per capire il testo di arrivo. Ungaretti lavora sulla forma libera, nel tentativo di una maggiore fedeltà lessicale, quasi parola per parola, da inserire in un libero gioco di riconoscibili misure metriche che si sommano e si susseguono in maniera incredibilmente sinuosa: netta prevalenza dell'endecasillabo, due doppi settenari e altre meno ricorrenti misure. Questa libertà consente perciò di seguire passo passo il testo originale, evitando così inarcature (tranne una) e portando il respiro fino alla fine del verso. Nell'insieme si perde però la forma del sonetto elisabettiano, senza più rime, senza un metro fisso, con una debole cesura tra una quartina e l'altra, avvalorando la dichiarazione dell'autore circa il suo fine: "se non era presuntuoso ostinarsi a trasferire da una lingua a un'altra con qualche precisione un

[2] Cfr. Rachel Meoli Toulmin, "Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Montale", *Belfagor*, XXXV, 1971, 4, pp. 453-471. Grande l'ammirazione di Montale per i sonetti shakespeariani, definiti "immortali liriche" (Eugenio Montale, "Shakespeare", *Corriere della Sera*, 14 marzo 1953). Vorrei anche ricordare la scelta di Montale di mettere a epigrafe della quarta sezione di *Occasioni* due versi del sonetto 5.

[3] Cfr. J. Levý, "La traduzione come processo decisionale" (1967), in: S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp.63-83.

contenuto poetico, nel suono era assurdo non lasciar seguire a ciascuna il proprio verso, a lingue tanto dissimili"[4]. Il ritmo non è più quello del sonetto inglese bensì sfrutta le potenzialità espressive della lingua italiana, come il calibrato alternarsi di accenti sdruccioli e piani nei versi 4-7 che riecheggiano da un verso all'altro, o la scelta di una cadenza marziale nel distico finale, dove l'ultimo verso è composto da un endecasillabo+novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª e la cesura tra le due misure.

Montale sceglie la via opposta, intervenendo più sul lessico ma rimanendo fedele alla forma metrica, che non vuol dire fedeltà ritmica: infatti il rifacimento è, ad eccezione della terza quartina, disseminato di *enjambements* nei quali sprizzano pezzi di significato latente. Il sonetto elisabettiano viene mantenuto con l'adeguamento all'endecasillabo con rima alternata, la netta cesura tra le quartine e la perentorietà del distico finale. Ogni quartina è ben riconoscibile non solo dal cambio delle rime, ma anche dai punti fermi che le isolano e dalla scelta di introdurle con un endecasillabo *a maiore*: nella prime due quartine il settenario è chiuso da una virgola e il secondo emistichio si completa nel verso successivo con un respiro disteso, mentre nella terza quartina c'è un rimbalzo ritmico che dalla cesura si consuma entro il confine del verso nella rivendicazione "ebbi il mio sole"; nella cobbola invece la perentorietà è ottenuta con due endecasillabi *a minore* e le cesure marcate dalla punteggiatura. Le parole in rima sono tutte parole-chiave attraverso le quali è possibile seguire l'articolazione del testo: "splendere", "mattino", "accendere", "divine" nella prima quartina rimandano al raggiante salire del sole nel cielo; "intorbidata", "fronte"; "desolato", "onta" nella seconda quartina indicano l'obnubilamento e lo stato di una grazia raggelata; "sole", "ciglio", "sola" "s'impiglia" nella terza quartina ci mostrano il sole del poeta impigliato; "terrestre" e "celeste" nel distico riassumono i due poli della similitudine che attraversa tutto il testo, cioè il sole terrestre amato dal poeta e il sole celeste a cui viene paragonato, corrispondenza aggiunta rispetto al testo originale.

[4] G. Ungaretti, *op. cit.*, p. 11.

L'ampia descrizione del paesaggio nelle due quartine si regge sull'abbondanza di aggettivi (dieci su otto versi) e l'attenta posizione dei verbi. I due traduttori hanno dovuto impastare questa materia ottenendo due miscele lontane dalla classicità e dalla nitidezza del testo originale, nel quale un senso di armonia e di stupita contemplazione si prolungano ben oltre lo spazio delle due quartine.

Gli aggettivi, sapientemente alternati generando dei contrasti tra la realtà splendente dell'astro e quella più umile della natura per se stessa ("golden"/"meadows", "pale"/"heavenly", "basest"/"glorious", "ugly"/"celestial"), trovano un parziale riscontro nelle traduzioni, dove i contrasti non sono sempre vividi, o perché gli aggettivi della coppia sono distanziati o sfalsati di verso, o trasformati in un'altra categoria grammaticale e quindi sviliti ("glorious" > "in gloria", "heavenly" > "di paradiso" in Ungaretti; "sovereign" > "sovranamente", "golden" > "d'oro" in Montale), o perché elisi. L'aggettivazione non è più una trama significante e sfarzosa, attraverso cui rendere la plasticità del paesaggio e insieme le caratteristiche morali misurate sul secondo termine della similitudine, cioè il confronto tra il *fair youth* e gli altri giovani, che ne risulta così illuminato e fecondato, bensì diventa uno sfarzo fine a se stesso, capace solo di astrarre nella fantasia un paesaggio idealizzato nelle sue componenti, non più unite ma disciolte in un linguaggio vagamente petrarchesco. Per Montale è stato notato che "la funzione generalizzante svolta dall'aggettivo in sintagmi come 'verdi prati', 'pallidi rivi', 'vili fumi', si inscrive in un disegno di sperimentazione genericamente petrarchesca"[5], un'esperienza che ha un accento e un peso diversi rispetto alla produzione propria, dove la svolta verso il petrarchismo ha un valore sostanziale di "rafforzamento della tendenza manieristica (stilnovistico-petrarchesca)"[6], non di vagheggiamento lirico al modo degli ermetici.

All'ordine del testo originale viene preferita una disposizione più irregolare, a chiazze, che si riflette anche nella disposizione dei verbi. Il discorso shakespeariano si regge su una gerarchia ben

[5] Maria Pia Musatti, "Montale traduttore: la mediazione della poesia", *Strumenti critici*, XIV, 1980, 41, pp. 122-148.
[6] Romano Luperini, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1986, p. 177.

evidente che è il riflesso di un ordine naturale: con un unico verbo all'indicativo, al primo verso e riferito al poeta, seguono infiniti e participi, in modo che i primi costituiscano lo scheletro e i secondi le sfumature, tutti all'inizio o alla fine del verso (anche in rima), creando simmetrie manifeste dove la varietà è data dalla disposizione dei complementi. Le due traduzioni invece perdono questa caratteristica, e i verbi si trovano all'inizio, a metà o a fine verso (addirittura in *enjambement*) con un andamento movimentato che, sovrapposto all'ampio respiro del periodo, ingarbuglia le linee chiare dell'originale, introducendo un indice di novecentesco disordine. Inoltre viene persa l'alternanza, in favore di un appiattimento sugli infiniti che suggerisce un'elencazione di verbi dello stesso livello e con lo stesso significato, una sequenza dove prima c'era contemporaneità, l'ansia della narrazione dove prima c'era anche il piacere dell'osservazione.

L'osservazione si sofferma, nella lunga metafora antropomorfica, sull'astro che viene paragonato a un dio che sale nel cielo, con tutto il suo splendore, e poi, assediato dalle nuvole, è costretto è ritirarsi verso occidente. L'occhio sovrano, la fronte celestiale, il viso d'oro, le alchimie paradisiache, meravigliano tanto il poeta quanto il lettore, che assistono anche a un incontro erotico tra il sole e la natura (il bacio al v. 3) e a un intervento magico (l'alchimia al v. 4). A ogni elemento del primo corrisponde un elemento della seconda: vette delle montagne – occhio sovrano; verdi prati – volto dorato; rivi pallidi – alchimie divine. Il poeta si preoccupa di garantire la verità dei suoi versi, concentrandosi su espressioni riferentisi al campo semantico dello sguardo[7], poste in rilievo alla fine del verso e in rima, in posizioni corrispondenti al primo e secondo verso: "have I seen" è l'unico indicativo delle due quartine, il verbo al centro del tessuto logico, da cui tutti gli altri dipendono; "eye" è lo stesso occhio del sole, dotato di sovranità perché nulla sfugge alla sua portata. Questa corrispondenza è perduta nelle due traduzioni, che affievoliscono la centralità dello sguardo del poeta sulla scena. Tra lo

[7] Cfr. Alessandro Serpieri, "Introduzione" in: William Shakespeare, *I sonetti*, Milano, BUR, 1991: "importanza dello sguardo" e "altissima rappresentanza, nel canzoniere, del campo semantico che riguarda gli occhi, il vedere, il mostrarsi, la forma, l'immagine" (p. 49).

sguardo del poeta e l'occhio del sole c'è sproporzione, ma anche un sentimento dignitoso di avvicinamento all'astro, non vi è dunque ancora nessuna angoscia pascaliana di fronte all'infinito, ma è l'uomo del Cinque-Seicento che ammira incantato lo splendore dell'astro e il suo sposalizio con la natura: il poeta è come uno spettatore, e la natura un grande teatro dove tutto può essere rappresentato. Lo spazio dei versi si avvicina sempre più a una scena teatrale, dove tutto è visibile e non scappa alla possibilità di rappresentazione: al poeta non mancano le parole per una tale visione, poiché tutto deve essere messo in mostra; all'abilità dell'artista sta non la capacità di rappresentare, bensì di creare suggestioni: il poeta manierista offre delizie per lo sguardo, che si posa su uno spazio non astratto bensì artisticamente ricreato.

La visibilità è dunque un tratto fondamentale del sonetto, come dimostra anche l'abbondanza di aggettivi, oltre al tema del sole splendente e poi nascosto. Lo splendore non è neppure accecante, ma solo una cascata d'oro che rifulge gloriosamente negli occhi del poeta: ciò che può essere visto, può essere detto. Anche la divinità, questo sole glorioso, si offre teatralmente alla contemplazione perdendo in trascendenza, mostrandosi paganamente gaudente di una natura vivificata dal suo bacio.

Elementi di coesione tra le due parti del sonetto sono il linguaggio attinente al sole e quello amoroso, attraverso i quali si manifesta la similitudine. Il linguaggio amoroso, nei sonetti shakespeariani così vivo e intenso, benché qui meno diretto ma potente nel manifestare gli effetti dell'amore e la sua precarietà, trova nei due traduttori esiti molto diversi: mentre Ungaretti lascia intendere che il tema è l'amore oscurato del *fair youth* (o del "Giovine Signore", come lo chiama letterariamente), Montale scarnifica questo dato centrale per rimetterlo in moto in un sistema tutto suo, dove l'amore cantato dai poeti ha poco spazio mentre prende piede una vicenda sublimata intellettualmente. Lo si vede non solo nel distico finale, dove la parola "amore" viene elisa, ma il verso 12, ("rapito dalle nubi in cui s'impiglia"), che tanto ricorda alcuni *Mottetti*, e freddo non solo per l'immagine atmosferica ma anche per la suggestione fonosimbolica delle vocali /i/ e /u/ (diversa rispetto all'alternanza con la /a/ in Ungaretti: "E dell'umano clima nubi già l'hanno a me mascherato"),

sembra riferirsi più a un angelo che non al sole, più al retrocedere di una presenza celeste che non all'oscurarsi della stella. Tenendo presente che nel v. 12 e quello precedente non c'è nessun riferimento all'io lirico, l'effetto è quello di una lontananza incolmabile tra il poeta e la presenza che dispare, come una presenza autonoma che si isola e si stacca per sparire nel vuoto, senza più contatto con il poeta. Con lo sfoltimento dei possessivi e della prima persona Montale dissolve l'insistente ritorno sull'io, e contribuisce a questa rarefazione del sentimento, che perde di partecipazione amorosa. Nello scatto del v. 9 il possessivo indica solo una rivendicazione: come la natura ha il suo sole che la visita e la fa vibrare di colori e di vita prima di sparire nel buio, così il poeta ha avuto, anche se per poco, la sua fonte di luce. Ne deriva un senso profondo di precarietà e fragilità umana, bisognosa di luce ma rapidamente abbandonata all'oscurità. Nell'immagine del sole impigliato si presenta la situazione di una grazia bloccata e gelata, che non interviene nel mondo se non per pochi istanti. Il forte pathos, diverso da quello del testo originale, era già preannunciato nella seconda quartina, dove l'enjambement "desolato / mondo" accoglie in sé un negativo assoluto, senza speranza di redenzione.[8]

Diversamente Ungaretti mantiene gli abbondanti riferimenti al soggetto lirico ("mio", "mia", "mio", "a me", "mio"), evidenziando un coinvolgimento passionale e un possesso erotico che mette al centro il soggetto e le conseguenze della perdita subita. Inoltre il traduttore conserva la parola "amore" nel distico, e al v. 3 prolunga l'immagine amorosa con una lunga catena allitterante vocalica e semi-vocalica ("baciare d'aureo viso i verdi prati"), dove tutte le parole del verso originale sono conservate. Montale invece interviene su quest'immagine, alleggerita con l'elisione del "viso" (anche per limiti sillabici), smaterializzando gli attori e sfrondando così la plasticità sensuale, trasferita tutta su un piano spirituale di cui risalta solo il cromatismo, rafforzato dal seguente "accendere" a fine verso.

[8] A proposito del v. 12 Maria Pia Musatti scrive: "l'indice di rifrazione rispetto all'originale segna il valore più alto nell'immagine tutta montaliana del v. 12, che attinge a un'autonoma sperimentazione", e scrive anche che con un "processo di riscrittura a cui presiede una grammatica della visione tutta personale" il traduttore riesce a "concretizzare virtualità latenti nell'originale che, accumulando nuovi significati, acquista una nuova carica comunicativa" (M. P. Musatti, *art. cit.*).

Emblematica nel distico finale è, per concludere, la particolarità montaliana di quell'ossimoro "sole abbuiarsi", seguito da cesura e in *enjambement* con il verso precedente. Ungaretti, con una scelta condivisa da altri traduttori (come quella 'filologica' di A. Serpieri), più istintivamente parla di un sole macchiato, cioè offuscato, alludendo a un'instabilità e variabilità tanto meteorologica quanto sentimentale. Invece in Montale l'ossimoro è più inquietante, denota una perdita di luce, un rabbuiamento del sole stesso che nel paradosso tocca una corda di pessimismo in cui possono ravvisarsi gli eventi luttuosi che negli anni Trenta soffiano sull'Europa e ritornano nel "buio" della *Bufera*.

IL SONETTO 33 E LE TRADUZIONI

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountains-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy,
Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide,
Stealing unseen to west with this disgrace.
Even so my sun one early morn did shine
With all-triumphant splendour on my brow;
But out, alack! he was but one hour mine,
The region cloud hath masked him from me now.
Yet him for this my love no whit disdaineth;
Suns of the world may stain when heanven's sun staineth.

Ho veduto più d'un mattino in gloria
Con lo sguardo sovrano le vette lusingare,
Baciare d'aureo viso i verdi prati,
Con alchimia di paradiso tingere i rivi pallidi,
E poi a vili nuvole permettere
Di fluttuargli sul celestiale volto
Con osceni fumi sottraendolo all'universo orbato
Mentre verso ponente non visto scompariva, con la sua disgrazia.
Uguale l'astro mio brillò di primo giorno
Trionfando splendido sulla mia fronte;

Ma, ah! non fu mio che per un'ora sola,
E dell'umano clima nubi già l'hanno a me mascherato.
Non l'ha in disdegno tuttavia il mio amore:
Astri terreni possono macchiarsi se il sole del cielo si macchia.
(G. Ungaretti)*

Spesso, a lusingar vette, vidi splendere
sovranamente l'occhio del mattino,
e baciar d'oro verdi prati, accendere
pallidi rivi d'alchimie divine.
Poi vili fumi alzarsi, intorbidata
d'un tratto quella celestiale fronte,
e fuggendo a occidente il desolato
mondo, l'astro celare il viso e l'onta.
Anch'io sul far del giorno ebbi il mio sole
e il suo trionfo mi brillò sul ciglio:
ma, ahimé, poté restarvi un'ora sola,
rapito dalle nubi in cui s'impiglia.
Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre
sole abbuiarsi, se è così il celeste.
(E. Montale)**

* La traduzione di Ungaretti è uscita in Giuseppe Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1946 (dei quali sonetti, ventidue – ma non il nostro – erano già raccolti in Giuseppe Ungaretti, *XXII sonetti di Shakespeare*, Roma, Documento,1944).

** La traduzione di Montale è uscita sul settimanale romano *Città* il 7 dicembre 1944, poi in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945. Ha trovato infine una stabile collocazione in Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.

Bibliografia

LEVÝ Jiří, "La traduzione come processo decisionale", (1967), in NERGAARD S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 63-83.

LOMBARDO Agostino, “Ungaretti e i sonetti di Shakespeare”, in: *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, Ed. 4venti, 1981, pp. 483-496.
LUPERINI Romano, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1986.
MEOLI TOULMIN Rachel, “Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Montale”, *Belfagor*, XXXV, 1971, 4, pp. 453-471.
MONTALE Eugenio, “Shakespeare”, in: *Corriere della Sera*, 14 marzo 1953.
MUSATTI M. P., “Montale traduttore: la mediazione della poesia”, *Strumenti critici*, XIV, 1980, 41, pp. 122-148.
OSSOLA Carlo, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.
SERPIERI Alessandro, *Introduzione* in SHAKESPEARE William, *I sonetti*, Milano, BUR, 1991.
UNGARETTI Giuseppe, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1946.

UNA LETTURA A PIÙ VOCI: I «SONETTI» IN «THE ANGELIC CONVERSATION» DI DEREK JARMAN

Anna Viola Sborgi

The Angelic Conversation (1985) si inserisce in un articolato percorso di rilettura dell'eredità shakespeariana e, più in generale, della tradizione letteraria britannica, iniziato da Derek Jarman nel 1979 con la sua versione filmica di *The Tempest*. Il dialogo con la propria tradizione culturale è una cifra caratteristica dell'opera di questo regista, mutuata in parte dall'*art cinema*, corrente visionaria della filmografia britannica anche rappresentata da un cineasta come Peter Greenaway, il quale, pur essendo per certi versi agli antipodi di Jarman, ne condivide la formazione come artista visivo e quindi la concezione del cinema come ambito espressivo multimediale, che privilegia una forma non narrativa. Il confronto con l'eredità culturale britannica si inserisce quindi nel contesto di un cinema sperimentale che esprime una personale ri-definizione della *Englishness* la cui natura corrosiva risente dell'influsso delle sottoculture giovanili dell'epoca (il punk, in primo luogo), in una rielaborazione della tradizione alternativa a quella del più convenzionale *heritage cinema*.

Da qui l'esigenza di misurarsi, prima di tutto, con il corpus teatrale shakespeariano ed elisabettiano in genere: da *The Tempest* a *Edward II* di Marlowe. Nel caso di *The Angelic Conversation*, il regista britannico non si cimenta con un testo teatrale, bensì con un testo poetico. Nonostante i *Sonnets* ricorrano spesso nelle produzioni cinematografiche, ma anche televisive (si pensi alla frequente citazione di questi testi nel *teen drama*), non esistono altri film interamente dedicati a quest'opera di Shakespeare. Ne esistono invece elaborazioni in ambito teatrale, come, ad esempio, il recente spettacolo di Peter Brook, *Love is my sin* (2009), nel quale i sonetti diventano le battute di un dialogo tra due amanti (interpretati dai due attori Natasha Parry e Michael Pennington), che, in uno scambio vivace, scandiscono le diverse fasi della lotta tra amore e tempo. Il lungometraggio di Jarman, una delle opere meno note del regista, pur non essendo una vera e propria drammatizzazione, apre nella sua

fusione di parole, suono e immagini, ulteriori spazi di interpretazione. I quattordici testi scelti[1] sono prevalentemente quelli dedicati all'amore per il *fair youth*.

The Angelic Conversation è ambientato in luoghi molto diversi tra loro. Alcune scene del film sono girate nella paludosa Isle of Grain, punta estrema della penisola di Hoo a est di Londra, sull'estuario del Tamigi, dove si trovavano alcuni stabilimenti industriali, tra cui, fino al 1982, una raffineria, sostituita poi da una centrale elettrica; altre sequenze vengono riprese presso la cava di Winspit e la scogliera di Dancing Ledge, nel Dorset e, infine, presso Montacute House, nel Sommerset, una dimora elisabettiana oggi facente parte della *National Trust.* Già dalla scelta dell'ambientazione, la campagna e la costa del Sud dell'Inghilterra accanto a desolate aree industriali, percepiamo la commistione fra tradizione e contemporaneità e l'accostamento tra l'idillio pastorale e la *waste land* del mondo contemporaneo, che esprimono in modo emblematico la visione di Jarman. Inframmezzate alle sequenze in cui la natura è l'unico sfondo della rappresentazione, emergono immagini il cui carattere minaccioso viene suggerito dal sottofondo sonoro che diventa improvvisamente stridente: un radar in movimento che sembra esser legato a qualche fine misterioso, una recinzione d'acciaio, un'auto in fiamme.

Da un lato il film mostra il mondo della campagna inglese, delle *country houses*, con nostalgia, come una dimensione rasserenante della cultura britannica ormai perduta, ma sempre affascinante, dall'altro esprime la consapevolezza dell'ambivalenza di queste immagini, evocate non solo dall'*heritage film*, ma anche dalla propaganda thatcheriana per nascondere le lacerazioni di una Gran Bretagna contemporanea in cui le tensioni sociali erano continue e drammatiche. Jarman infatti sottolinea come il suo riappropriarsi dell'immaginario pastorale inglese sia diverso rispetto alla nascente industria dell'*heritage*, che trasforma luoghi un tempo incantevoli in fasulli parchi a tema all'aria aperta:

> In the short space of my lifetime I've seen the destruction of the landscape through commercialisation, a destruction so complete that fragments are preserved as if in a museum. …You drive through the

[1] 57, 90, 43, 53, 148, 126, 29, 94, 30, 55, 27, 61, 56, 104.

> small towns villages which if historic, like Rye, have been made 'historical' – busily manufacturing themselves as picture postcards of their past.[2]

Seppure in modo molto indiretto rispetto agli altri lungometraggi del regista, veri e propri *state of the nation films*, come ad esempio *The Last of England* (1987), le tensioni sociali, e in particolare le condizioni di emarginazione in cui la comunità gay inglese viveva in quegli anni[3], entrano a far parte del sottotesto del film e l'atmosfera sospesa, da idillio perduto, di *The Angelic Conversation*, sembra porsi come l'unico spazio per vivere la propria identità sessuale liberamente. Come sostiene il critico Michael O'Pray, questo film esprime "a strong sense of exile"[4].

Un'altra scelta che iscrive il film nella tradizione degli adattamenti cinematografici letterari è quella dell'attrice shakespeariana Judi Dench come voce narrante. La lettura dei sonetti viene accostata alle immagini di una storia d'amore tra due uomini. La voce femminile fa quindi da contrappunto alle due figure maschili, quasi in un immaginario dialogo a tre scandito dai testi dei sonetti, attraverso il quale il regista esplora, come sempre nel suo cinema, le dinamiche di genere, rendendo così in modo emblematico l'ambiguità del testo originale. Del resto, Jarman stesso rifugge un'interpretazione univoca del rapporto tra la storia d'amore e i sonetti:

> […] I wanted a woman's voice so there was no confusion. If I had used a man's voice it would have seemed that one of the young men was talking about the other. One of them would have had that dominant voice, and I didn't want that to happen, so the voice became that of an observer, leaving the imagery autonomous. It also

[2] Derek Jarman, *Kicking the Pricks*, London, Vintage, 1996, p. 138.

[3] La diffusione dell'AIDS e la convinzione dell'opinione pubblica che la malattia riguardasse soltanto la comunità omosessuale, le leggi restrittive ancora in vigore nei confronti degli omosessuali, si pensi alla famigerata Clause 28, creavano un clima molto difficile. Dopo che Jarman scoprì di essere positivo all'HIV prese parte attivamente, fino alla morte nel 1994, alle campagne contro la discriminazione degli omosessuali.

[4] Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London, British Film Institute, 1996, p. 136.

> established the feminine in the film, which otherwise would have been lacking. It completed it.[5]

Sebbene la voce femminile crei un certo distacco e non renda una delle due figure maschili dominante sull'altra, il gioco degli sguardi non è altrettanto neutrale: il personaggio interpretato da Paul Reynolds, protagonista delle prime inquadrature, assorto in una malinconica meditazione, sembra essere l'oggetto del desiderio dell'altro giovane (Philip Williamson), che viene mostrato mentre lo ricorda in alcuni *flashback*. Nelle prime scene, inoltre, assistiamo ad una sorta di muto *aside*: dopo che i primi minuti scorrono con il sottofondo del sonetto "Being your slave, what should I do but tend/ Upon the hours and times of your desire?" (57), improvvisamente Reynolds si volta e guarda dritto nella telecamera, chiedendo allo spettatore di essere guardato. Egli sembra così essere una moderna incarnazione del *fair youth* shakespeariano. Del resto, Jarman stesso era rimasto affascinato dalla bellezza del giovane, al quale aveva chiesto di girare un film ancora prima di decidere che l'argomento sarebbe stata una storia d'amore sullo sfondo dei *Sonetti*. Parole e sguardi sembrano quindi creare una continua ambiguità d'interpretazione. In queste prime sequenze, infatti, la lettura del sonetto disorienta lo spettatore, dal momento che non esiste una evidente corrispondenza tra le figure del testo shakespeariano e i personaggi del film. Ad esempio, nonostante Jarman inserisca nella sua selezione alcuni dei sonetti dedicati alla Dark Lady, a partire dal Sonetto 151 che introduce il film, questo personaggio sembra essere completamente assente. La soave voce narrante di Judi Dench non sembra corrisponderle in nessun modo. Tuttavia, Jarman confonde ulteriormente i ruoli quando inserisce nelle mani di Phillip Williamson, che indossa un elegante completo scuro, un ventaglio nero.

Questa ambivalenza dei personaggi riflette le diverse interpretazioni dei *Sonetti* che, com'è noto, sono stati considerati dalla critica, a seconda dei casi, come un'opera autobiografica, come un testo di finzione, come espressione di un'amicizia platonica o come la prova dell'omosessualità di Shakespeare. Jarman adotta

[5] Derek Jarman, *op.cit*., p. 143.

quest'ultima prospettiva e ne parla, con un tono quasi ingenuo che è spesso parte della sua *vis polemica*, come fosse una sua rivendicazione su cui la critica non concorda. Ma se egli non è certo il primo a suggerire l'omosessualità di Shakespeare, è originale il fatto di adottare per lui il termine *queer*, in tutte le sue complesse valenze politiche e culturali:

> La scelta strategica di nominare e nominarsi diversamente, *queer*, indica inoltre una svolta linguistica, una focalizzazione sulla sessualità non in quanto realtà oggettiva bensì come terreno mutevole continuamente ridefinito dai discorsi, dalle rappresentazioni e auto-rappresentazioni di specifici soggetti culturali; la nominazione non è neutra, costituisce relazioni epistemologiche fra categorie e pone in essere soggetti sociali, non ultimi quelli omosessuali.[6]

L'identità sessuale diventa fluida, è *queer*, appunto, dal momento che "rinominarsi queer significa introdurre una differenza, anzi moltiplicare il discorso delle differenze"[7] e attraverso lo straniamento prodotto dalla voce femminile, Jarman riconfigura di continuo i ruoli, mescolando le carte tra oggetto e soggetto della passione amorosa e spettatore, e facendo sì che il testo originale, già di per sé polisemico, possa aprire il campo ad ulteriori interpretazioni.

Inoltre, l'interesse di *The Angelic Conversation* risiede nel suo riuscire a creare un dialogo tra parole e immagini attraverso il quale emergono alcuni dei temi più importanti dei *Sonetti*: la forza totalizzante della passione, la perdita dell'amato, il rapporto tra amore e tempo, lo sfiorire della bellezza e la possibilità di renderla immortale attraverso l'arte, evidente dall'inclusione del celebre sonetto "Not marble nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rhyme" (55).

Come spesso accade nei film di Jarman, in *The Angelic Conversation* la trama è molto scarna e si può articolare secondo alcuni momenti principali, a cui vengono associati gruppi di sonetti,

[6] Marco Pustianaz, "Studi Queer", in: Michele Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, versione online, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/studi_queer.html (ultima consultazione 18/07/10).
[7] *Ibidem*.

che, pur essendo stati scelti in seconda battuta, a conclusione del film, producono una associazione tematica con le immagini.[8]

Il film inizia con lo schermo nero su cui campeggiano a grandi lettere i noti versi: "Love is too young to know what conscience is; / Yet who knows not conscience is born of love?" (Sonnet 151). I due versi vengono estrapolati dal resto del componimento, prestandosi così a un'interpretazione in realtà abbastanza distante dal senso complessivo del sonetto, dedicato alla Dark Lady e incentrato sul desiderio in tutta la sua fisicità. La scelta dei primi due versi mette l'accento quasi esclusivamente sul rapporto tra amore e incoscienza. Il critico Rowland Wymer ha anche sottolineato come l'impostazione grafica dei versi sullo schermo[9], diversa da quella del testo originale, rendendo "who knows not conscience" il soggetto della frase e non "conscience", voglia alludere all'incoscienza di colui che ama, più che al fatto che la consapevolezza nasca dall'amore, ragione per la quale l'autore mette, più avanti nel testo, in dubbio l'innocenza della Dark Lady.

Tra l'altro, Wymer sottolinea come i versi estromessi, densi di una tensione molto più fisica che ideale, siano in contrasto con la castità delle scene d'amore contenute nel film[10]. Jarman stesso precisa come la sua intenzione fosse quella di fare un film sulla passione omoerotica diverso da quelli più diffusi all'epoca: "I have seen very few films on male love which are gentle, they usually have a violent subtext – the violence you have to traverse before you make peace with yourself."[11]

Per cui, più che voler estromettere dal film il personaggio della Dark Lady, la scelta di citare i soli primi due versi serve a spostare l'attenzione sui temi più cari al regista, su una personale visione

[8] Originariamente il film era stato concepito come una lettura visiva del poema anglosassone *The Wanderer*.

[9] Le ultime parole dei due versi vengono così separate:
Love is too young to know what
conscience is
Yet who knows not conscience
Is born of love
Cfr. Rowland Wyner, *Derek Jarman*, Manchester, MUP, 2005, p. 87.

[10] *Ibidem*.

[11] Derek Jarman, *op.cit*., p. 134.

dell'amore. Come spesso accade in Jarman, la dimensione privata diventa espressione di una rappresentazione più ampia, universale.

> When you are making a film which doesn't have a script, it becomes an extension of your life. It's not sentimental because I'm not a particularly sentimental person […]. And after all, Shakespeare's sonnets are not sentimental; one of the most consistent feelings conveyed in the sonnets is loss.[12]

Il riferimento all'incoscienza viene anche associato da Jarman stesso alla spontaneità delle immagini del film[13], girato in Super 8. Questa tecnica, spesso utilizzata dal regista, soprattutto agli esordi, conferisce alle sue opere un senso di immediatezza, ed è particolarmente adatta a rendere le dinamiche amorose al centro del film e degli stessi testi. Il Super 8 evoca la dimensione dell'*home movie* in cui l'esperienza privata diventa materiale cinematografico e si presta a rappresentare la memoria, il ricordo della passione amorosa. D'altro canto, la modalità di lavoro di Jarman è spesso affidata all'intuizione, all'improvvisazione spontanea che spesso nasce dal clima di condivisione creato dalla comunità che partecipa alla realizzazione del film e il Super 8 rappresenta una modalità che gli permette di cogliere gli stimoli della realtà in modo immediato.

Come accennato in precedenza, la prima inquadratura del film mostra Paul Reynolds seduto a Montacute House che, pensieroso e malinconico, guarda al di fuori, attraverso alcune grate. A queste seguono alcune inquadrature di un altro giovane (Phillip Williamson), che passeggia nervosamente su una scogliera. Questa prima parte, quindi, esprime il desiderio dei due amanti che, separatamente, si struggono per la lontananza. Non a caso, il primo sonetto recitato dalla Dench è, come accennavamo, "Being your slave, what should I do but tend / Upon the hours and times of your desire?" (57), testo che esprime la logorante attesa in cui la vita senza l'oggetto del proprio amore si consuma.

Il sonetto successivo "Then hate me when thou wilt, if ever, now, / Now, while the world is bent my deeds to cross" (90) esprime il

[12] *Ivi*, p. 140.
[13] *Ibidem*.

dolore della separazione, mentre "When most I wink, then do mine eyes best see" (43) illustra il rapporto tra amore e sogno.

Nella parte centrale del film avviene l'incontro tra i due amanti, caratterizzato da un senso di mistero, sottolineato dal sonetto "What is your substance, whereof are you made, / That millions of strange shadows on you tend?" (53). Nella sequenza successiva compare un terzo giovane, con il torso nudo tatuato (Dave Baby), che, seduto su una sorta di trono, con in testa una corona e in mano uno scettro regale, viene lavato e baciato con delicatezza dai due giovani amanti in una sorta di rito di purificazione. Questa scena, apparentemente enigmatica, è da collegarsi ad altre sequenze in cui gli amanti nuotano nell'acqua, e rappresenta una sorta di purificazione dal mondo, come ricorda lo stesso Jarman in un'intervista ad O'Pray[14]. Del resto, una simbologia degli elementi pervade tutto il film: immagini rituali e simboliche che includono l'uso del fuoco e dell'acqua, ad esempio, sono da collegare ad un interesse per il mondo dell'alchimia e per la figura dell'elisabettiano John Dee – nella visione di Jarman, una sorta di prototipo dell'artista – che ricorrono nell'opera del regista, da *Jubilee* (1978) a *The Tempest* (1979).

È poi il momento della scena d'amore tra i due giovani, che si trasforma in una sorta di giocosa lotta e che ha luogo nell'oscurità della cava di Winspit. La presenza del buio viene interpretata da Jarman, in senso junghiano, come un viaggio attraverso l'oscurità che è necessario compiere per raggiungere la conoscenza.

A questa serie di immagini segue il congedo dei due amanti, accompagnato dal sonetto "Weary with toil, I haste me to my bed, / The dear repose for limbs with travel tired": un distacco che è già angoscia della lontananza (27). Nella conclusione del film si sovrappongono le immagini di entrambi i giovani: Williamson sulla spiaggia e Reynolds nel giardino di Montacute: entrambi vagano pensierosi e si struggono nel ricordo reciproco. L'ultima inquadratura è speculare alla prima e si intuisce come tutto il film sia stato un ricordo degli amanti, del loro incontro e del loro perdersi: Williamson sprofonda il volto in un cespuglio di fiori il cui profumo

[14] S. Field e M. O'Pray, "On Imagining October, Dr Dee and Other Matters: Derek Jarman in Interview", *Afterimage*, no. 12, 1985, p. 55.

rievoca l'amato che egli rivede nuotare nell'acqua in alcuni fotogrammi sovrapposti.

Lo scorrere delle immagini, girate in Super 8 con l'aiuto di un pulsante della cinepresa che ne rende la successione più veloce, viene poi rallentato in fase di post-produzione. I fotogrammi vengono poi riversati in 35 mm, diventando, così, nell'intenzione di Jarman, delle "moving slides"[15]. Prevalentemente in bianco e nero, esse acquisiscono una sfumatura bluastra che permane per tutto il film, con l'eccezione di alcuni fotogrammi in cui i colori si saturano: il rosso intenso del fuoco e il blu cobalto del mare vengono inseriti nel momento emotivamente più intenso, quello che precede l'incontro. Queste caratteristiche forniscono al film una qualità pittorica. La struttura non narrativa, che può disorientare lo spettatore non avvezzo all'opera di questo regista, procede per associazioni di immagini, suoni e parole, in una fusione che, se all'inizio può sembrare poco organica e per certi versi lo risulta, se rapportata ad opere più mature dello stesso autore, man mano che ci si addentra all'interno del film, risulta sempre più ipnotica, per suscitare sempre più intense reazioni emotive nello spettatore.

A questo si aggiunge l'effetto di straniamento prodotto dalla colonna sonora *industrial* composta dalla band inglese *Coil* che, creando evocativi contrasti con lo sfondo nostalgico e idilliaco della campagna inglese, ben esprime il continuo dialogo tra tradizione e sperimentazione che è la cifra della ricerca formale del regista. Ai *Coil* vengono accostati i *Sea Interludes* di Britten, tratti dal *Peter Grimes*. Questo rappresenta un riferimento ad un autore della tradizione contemporanea inglese molto significativo per Jarman, che dedicherà un intero lungometraggio al suo *War Requiem*.

The Angelic Conversation, quindi, non trascende soltanto i diversi generi – il testo poetico che si fa filmico – e i diversi momenti culturali – la tradizione che si compenetra con il contemporaneo – ma è anche fusione tra diversi *media* visivi, e rilegge i sonetti di Shakespeare alla luce di attualizzanti connessioni intertestuali e multimediali.

[15] Derek Jarman, *op. cit.*, p. 145.

Bibliografia

FIELD Simon e O'PRAY Michael, "On Imagining October, Dr Dee and Other Matters: Derek Jarman in Interview", *Afterimage*, no. 12, 1985.

JARMAN Derek, *Kicking the Pricks*, London, Vintage, 1996.

O'PRAY Michael, *Derek Jarman: Dreams of England*, London, British Film Institute, 1996.

PUSTIANAZ Marco, "Studi Queer", in: Michele Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, versione online, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/studi_queer.html (ultima consultazione 18/07/10).

SHAKESPEARE William, *Sonetti*, Milano, Mondadori, 1993.

VENDLER Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

WYNER Rowland, *Derek Jarman*, Manchester, MUP, 2005.

SONETTI DI SHAKESPEARE ALLA SANGUINETI*

Manuela Manfredini

L'esercizio della traduzione, specie di testi teatrali, accompagna l'attività critica e creativa di Edoardo Sanguineti fin dagli anni Sessanta.

Dopo la traduzione delle *Baccanti* di Euripide per Luigi Squarzina nel 1968, Sanguineti si è dedicato in più occasioni a testi classici, soprattutto greci (Euripide, Eschilo, Sofocle, Aristofane) e latini (Petronio, Lucrezio, Seneca), per poi lasciarsi tentare anche da testi moderni francesi (Molière, Corneille), tedeschi (Brecht, Goethe) e inglesi (Shakespeare).[1]

L'occasione di cimentarsi con i sonetti shakespeariani giunge significativamente da una sollecitazione teatrale: nel 1996, il Teatro della Tosse di Genova decide di dedicare un ciclo di spettacoli all'opera completa di William Shakespeare, dal titolo *Siamo un Sogno dentro un Sogno*. Il regista Tonino Conte chiede a diversi scrittori di riprendere una tragedia shakespeariana e di restituirla in forma molto concisa, sulla falsariga del trattamento pasoliniano dell'*Otello* in *Che cosa sono le nuvole*. Essendo meno attirato dall'idea di prendere un testo drammatico e farne un compendio, Sanguineti contropropone di preparare una sorta di prologo al ciclo di spettacoli rispondente ugualmente ai criteri di brevità richiesti perché composto di una selezione di sonetti del drammaturgo inglese, da affidarsi sulla scena alla lettura di pochi attori, nell'intento di non trascurarne il lavoro poetico più rilevante.

La vicenda editoriale di questa "trasposizione creatrice" è piuttosto articolata: approdati da ultimo nel *Quaderno di traduzioni* (Torino, Einaudi, 2006), i sonetti shakespeariani tradotti da Sanguineti vengono pubblicati interamente soltanto nel 2004 in

---

* Il presente saggio è stato pubblicato in: "Testo a fronte", 42, 2010, pp. 181-192.

[1] Per gli estremi delle traduzioni di Sanguineti citate si rimanda alla sezione *Traduzioni* della *Scheda biblio-teatrografica* contenuta in Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il Melangolo, 2009, alle pp. 218-219. Cfr. anche Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006.

Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti (Lecce, Manni), accompagnati da una "trasposizione intersemiotica" parziale, cioè le illustrazioni di Mario Persico. In parte e liberamente adattati, i nove sonetti erano prima confluiti, insieme ad altri materiali poetici sanguinetiani, nel libretto di *"Sonetto", un travestimento shakespeariano*, rappresentazione teatrale con musiche, scene e regia di Andrea Liberovici, allestita su commissione del Teatro Carlo Felice di Genova e andata in scena all'Auditorium nel 1997, il cui testo viene poi edito nel 1998, insieme a quello di *Rap*, col titolo *il mio amore è come una febbre e mi rovescio*.[2]

All'attività di traduzione su committenza di testi prevalentemente destinati alla messa in scena, Sanguineti ha affiancato un'intensa riflessione sul ruolo del traduttore, a sua volta strettamente intrecciata con la riflessione sul teatro e, in particolare, con il progressivo chiarirsi della categoria del "travestimento".

Nella conversazione del 1988 con Franco Vazzoler, Sanguineti sostiene che «il teatro è falsificazione» e, poiché nel teatro, «qualcuno sta per un altro»,[3] la sua essenza è il "travestimento". Questa parola, di derivazione barocca e che indica sostanzialmente un procedimento di riscrittura, deve però essere «depurata da ogni esclusiva inclinazione verso l'orizzonte del burlesco e del parodico, e restituita immediatamente a quella dimensione scenica dalla quale appare affatto inseparabile».[4] Ma se il travestimento è riscrittura e la traduzione è riscrittura in un codice linguistico diverso, allora «tradurre è già una forma di travestimento».[5] Allo stesso modo di quanto accade in teatro, anche nella traduzione c'è qualcuno che

[2] Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici, *il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998. Sul travestimento shakespeariano di Sanguineti-Liberovici, cfr. Andrea Cortellessa, "Sanguineti-Shakespeare: 'Dove finisce il mio io non lo so io'", *Poesia*, 117, maggio 1998, pp. 41-44, con un'appendice di testi a pp. 45-47.

[3] F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in: "L'immagine riflessa", luglio-dicembre 1988, pp. 349-379; ora in: *Il chierico e la scena cit*., pp. 183-211, p. 187.

[4] Edoardo Sanguineti, *Notizia*, in: *Faust. Un travestimento*, Genova, Costa & Nolan, 1985; ora ripubblicato a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 123-125, p. 124.

[5] *Intervista a Edoardo Sanguineti di Andrea Liberovici*, in: Sanguineti-Liberovici, *il mio amore è come una febbre e mi rovescio cit*., pp. 103-128, p. 114.

procede mascherato, ossia opera in proprio sotto pseudonimo, agisce a responsabilità limitata: così come l'attore finge di essere un altro con il consenso del pubblico, il traduttore presenta le sue parole come se fossero quelle di un altro. Nel saggio *Il traduttore, nostro contemporaneo* del 1979, Sanguineti riconosceva che

> il meccanismo profondo della vera traduzione consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d'altri, sia esso anonimo o fornito di nome, poco importa, verificato o inverificabile, controllabile o no. Qualcuno, questo è l'essenziale, si esprime, mistificandosi, e mistificandoci, in persona aliena. Il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento.[6]

Tradurre è dunque un procedimento teatrale per eccellenza se

> anche l'autentico e riconosciuto traspositore recita, ascendendo sopra un suo ideale palcoscenico cartaceo e libresco, nel grande teatro della letteratura, e del mondo, e sostiene lì, più o meno felicemente, coperto il viso, un suo ruolo, il suo ruolo.[7]

Tale posizione viene ripresa e condensata in un "gazzettino" del 1981:

> Ho cercato di spiegare, non molto tempo fa, che un traduttore, propriamente, è un autore in maschera. Illusionista, fraudolento, massimamente se alle prese con uno scrittore morto, e con una lingua morta, e massimamente se con uno scrittore da teatro, questo negromante evoca spiriti, per esprimersi, poi, in effetti, come uno sfacciato ventriloquo. Ma chi parla, e chi dunque è il verace autore, è poi lui, il cosiddetto traduttore, produttore e responsabile unico di ogni parola che risuoni sopra la scena. [...] Inutile aggiungere che la perfezione del gioco perversamente si ottiene simulando il massimo di quella inafferrabile e del resto puramente immaginaria pratica che passa sotto il nome sospetto e fantasmatico di fedeltà letterale.[8]

---

[6] Edoardo Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo* [1979], in: *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 183.
[7] Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo cit*., p. 184.
[8] E. Sanguineti, "Tradurre la tragedia", *l'Unità*, 13 gennaio 1981; ora in: *Gazzettini*, pp. 7-9, p. 7.

Se «la versione interlineare» è «l'archetipo o ideale di ogni traduzione»,[9] è proprio intorno alle possibili modalizzazioni della sospetta e fantasmatica "fedeltà letterale" che si articola il procedere di Sanguineti traduttore quando, nell'aprile del 1996, seleziona 9 dei 154 sonetti shakespeariani, scegliendone 6 entro il gruppo dei sonetti dedicati al *fair youth*, e 3 nel gruppo di quelli per la *dark lady*, in rispettosa proporzione cabalistica. Si tratta precisamente del sonetto 2, il secondo dei diciassette sonetti matrimoniali, in cui il poeta invita il giovane amico a procreare per garantire la sopravvivenza della sua bellezza; del sonetto 20, ispirato dalla bellezza femminea del giovane amico in cui il Narciso è sostituito dall'Androgino o Ermafrodito; del 23, dove il poeta si lamenta di non trovare le parole a causa della passione travolgente; del 43 che affronta il tema dell'assenza, della veglia e del sonno; del 64, dove si susseguono drammatiche immagini di devastazioni del tempo senza il riscatto liberatore della poesia; il 91, quando la tensione della passione si allenta e subentra il timore dell'abbandono; il 129, dedicato al tema della lussuria, dei sensi, del desiderio cieco e incontrollabile, della menzogna e dell'inganno; il 144, in cui viene messo in scena un triangolo amoroso in termini biblici tra l'io, il Diavolo Tentatore e l'Angelo Custode; e, infine, il 147, pervaso di sofferenza e tormento, di delirio e frenesia, in cui l'amore è visto come inganno, malattia e morte.

Accingendosi alla traduzione dei sonetti, al fine di rendere praticabile il consapevolmente illusorio mito della fedeltà letterale, Sanguineti assume sostanzialmente due regole obbligate, autoriali e autoimposte, cioè delle *contraintes*, capaci di valorizzare gli elementi costruttivi del testo di partenza, sia sul piano del lessico sia su quello delle strutture parallelistiche che intelaiano manieristicamente i testi del poeta inglese.[10] Il riguardo ai valori formali dei sonetti

[9] Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* [1923], in: *Angelus novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1962, pp. 39-52, p. 52. Recentemente Sanguineti ha sostenuto che il suo «ideale rimane quello della traduzione interlineare; non nel senso di una interlinearità meramente dizionaristica, ma anche ritmica, sintattica, acustica» (cfr. Sanguineti, *Introduzione* a *Teatro antico cit*. p. 18).

[10] Conversando con Sciaccaluga intorno alla traduzione del *Re Lear*, Sanguineti ha affermato: «quando si tratta davvero di grandi testi, caratterizzati da grande complessità linguistica e concettuale, può accadere di trovarsi presi "naturalmente" in un meccanismo, dal quale nasce un sentimento, in fin dei conti piacevole, di

shakespeariani non è però da generalizzare: ad esempio metro e schema rimico dell'originale non costituiscono per Sanguineti un elemento di costrizione – così come non lo erano stati per l'Ungaretti dei *40 sonetti di Shakespeare tradotti* – [11], mentre lo è ovviamente il numero dei versi, pena la non riconoscibilità della forma metrica di partenza. Sanguineti sceglie un verso lungo, non regolare e non rimato, in cui è possibile, come spesso accade nei versi liberi italiani, riconoscere alcune misure regolari (settenari, endecasillabi, quinari)[12] senza che questo abbia altra rilevanza che quella dell'allusione a sequenze ritmiche riconoscibili per l'orecchio italiano. Anche il suggello sentenzioso della clausola baciata del sonetto vittoriano non viene mantenuto nella traduzione che limita invece all'ultimo verso, in consonanza con la pratica poetica in proprio di Sanguineti, movenze sintattiche memorabili o epigrammatiche.

La prima *contrainte* si realizza precisamente nel tradurre una parola con lo stesso traducente tutte le volte che questa compare all'interno di uno stesso sonetto. Come ha osservato Niva Lorenzini, nel Sanguineti traduttore di Shakespeare,

> la *contrainte*, intesa in particolare come l'attenzione a mantenere, in traduzione il ritornare di un termine, del suo suono, quasi a stimolare – parole d'autore – "associazioni libere", aiuta a definire una sorta di codice, cui Sanguineti resta fedelissimo.[13]

L'operazione pertanto ha sia ricadute semantiche (ripetizione dello stesso significato) che foniche (ricorsività del significante). Eccone

---

perdita della libertà. Si ha, cioè, l'impressione di non poter fare che così. Ma questo è più un fatto psicologico, che una cosa realmente documentabile e riconducibile a una teoria della traduzione» (*Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga*, a cura di Aldo Viganò, in: William Shakespeare, *La tragedia di Re Lear*, nella versione di Edoardo Sanguineti, Genova, Il Melangolo, 2008, pp. 191-199, p. 192).

[11] Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, IV, *40 sonetti di Shakespeare tradotti*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948. Cfr. anche Niva Lorenzini, *Uno Shakespeare praticabile*, in: Edoardo Sanguineti, *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, con illustrazioni di Mario Persico e un saggio di N. Lorenzini, pp. 59-67, p. 60.

[12] Cfr. Lorenzini, *Uno Shakespeare praticabile cit*., p. 61.

[13] Cfr. *ibidem*.

qualche esempio: al sonetto 23, *fear* e *strength* vengono sempre tradotti rispettivamente con *timore* e con *impeto*:

Who with his *fear* is put besides his part, (v. 2)
che, con il suo *timore*, dimentica la sua parte, (v. 2)

So I, for *fear* of trust, forget to say (v. 5)
così io, per *timore* e sconforto, dimentico di pronunciare (v. 5)

Whose *strength's* abundance weakens his own heart; (v. 4)
che, per l'abbondare dell'*impeto*, indebolisce il suo cuore, (v. 4)

And in mine own love's *strength* seem to decay, (v. 7)
e nell'*impeto* stesso del mio amore mi sento mancare, (v. 7);

al sonetto 91, i due *wretched* con *infelice*:

Wretched in this alone, that thou mayst take
All this away, and me most *wretched* make. (vv. 13-14)

infelice in questo, soltanto, che tu mi puoi togliere
tutto questo, via, e farmi, così, il più *infelice*: (vv. 13-14);

al sonetto 129, i due *past reason* con *delirantemente*:

Past reason hunted, and no sooner had,
Past reason hated as a swallowed bait, (vv. 6-7)

delirantemente ricercata, è, appena ottenuta,
delirantemente detestata, come un'esca inghiottita, (vv. 6-7).

Praticare la fedeltà letterale significa dunque non omettere, nel testo di arrivo, le ripetizioni lessicali del testo di partenza, tanto più se si tratta di una parola chiave, come al sonetto 144, dove *angel* torna in traduzione tutte le volte che lo prevede l'originale, senza il timore

della ridondanza che, invece, ha spinto altri traduttori[14] (ma pochi per la verità) al sottinteso o alla variante letteraria:[15]

The better *angel* is a man right fair, (v. 3)
Tempteth my better *angel* from my side, (v. 6)
And whether that my *angel* be turned fiend (v. 9)
I guess one *angel* in another's hell. (v. 12)
Till my bad *angel* fire my good one out. (v. 14)

l'*angelo* migliore è un uomo di onesta bellezza, (v. 3)
lo seduce via, dal mio fianco, il mio *angelo* migliore, (v. 6)
e che il mio *angelo*, forse, sta mutato in demonio, (v. 9)
mi immagino che un *angelo* sta nell'inferno dell'altro: (v. 12)
finché il mio *angelo* cattivo non lo discacci via, quello buono (v. 14)

e l'obbligo vale tanto più se la parola chiave è in *iunctura* (ad es. *better angel* è sempre *angelo migliore*).[16]

La validità della regola del ritorno del traducente è però, nella traduzione sanguinetiana dei *Sonnets*, circoscritta al singolo componimento: se *fear* è reso con *timore* al sonetto 23, al 64 è invece tradotto con *terrore*. La fedeltà letterale è interpretata come coazione all'impiego di un numero limitato di tessere, quelle previste dall'originale, entro il perimetro del sonetto. Dunque, nel 1996, Sanguineti non era ancora approdato all'oltranza della traduzione a calco, da lui recentemente sperimentata nella versione dell'*Ippolito* di Euripide richiestagli dal Teatro Antico di Siracusa, in cui la *contrainte* del ritorno del traducente viene estesa all'intero testo, in modo tale che la corrispondenza fra una certa parola greca e il suo traducente italiano si mantenga, in traduzione, ogni qual volta l'originale impieghi quella parola.

[14] Le traduzioni di riferimento dei *Sonnets* di William Shakespeare sono: *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965 (d'ora in poi: Melchiori); *I sonetti*, tr. a cura di Maria Antonietta Marelli, Milano, Garzanti, 1986 (d'ora in poi: Marelli); *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1991 (d'ora in poi: Serpieri); *Sonetti*, a cura di Elio Chinol, Laterza, Roma-Bari, 1996 (d'ora in poi: Chinol).

[15] Ad esempio Chinol conserva quattro dei cinque *angel*, traducendoli sempre con *angelo* ed eliminando quello del v. 12; Melchiori invece alterna *angelo* con *angiol*.

[16] Melchiori traduce *better angel* del sonetto 144 con *angelo mio migliore* e *angiol mio buono*.

Nella traduzione sanguinetiana dei sonetti di Shakesperare, a quella letterale, si affianca anche un'altra fedeltà che riguarda la struttura retorica del testo e la disposizione delle parole. Senza giungere al calco sintattico, Sanguineti cerca di non perdere tutto ciò che conferisce il ritmo e detta la partitura del testo inglese, recuperando in traduzione il manierismo dei sonetti shakespeariani – così ben espresso dai frequentissimi parallelismi, strutture chiastiche, anafore –, quando addirittura non lo rafforzi introducendo ulteriori figure allitteranti, poliptoti, o non lo varii entro certi moduli.

Al sonetto 64, la traduzione ripropone le anafore dell'originale:

When I have seen by Time's fell hand defaced (v. 1)
When I have seen the hungry ocean gain (v. 5)
When I have seen such interchange of state, (v. 9)

quando io ho veduto, dalla mano spietata del tempo, sfigurato (v. 1)
quando io ho veduto l'affamato oceano acquistare (v. 5)
quando io ho veduto un tale interscambio di stato, (v. 9);

così come ai già citati vv. 6-7 del sonetto 129.

Nel rispetto del rapporto tra ritmo, lessico e sintassi, aggettivi singoli vengono tradotti con aggettivi singoli e strutture sintatticamente più complesse con strutture più complesse, come si vede al sonetto 129:

Is perjured, murd'rous, bloody, *full of blame*,
Savage, extreme, rude, cruel, *not to trust*; (vv. 3-4)

è spergiura, assassina, sanguinaria, *piena di biasimo*,
selvaggia, estrema, brutale, crudele, *da non fidarsene*: (vv. 3-4)

o al sonetto 64, dove la sequenza Agg+Agg+N propria della sintassi inglese passa a quella Agg+N+Agg, più vicina alla sintassi italiana:

The rich proud cost of outworn buried age, (v. 2)
il ricco sfarzo superbo delle consumate epoche sepolte, (v. 2).[17]

[17] Qualche esempio: «l'orgoglioso tesoro di età consunte e sepolte» (Melchiori); «l'orgoglioso tesoro di epoche ormai sepolte» (Marelli); «il ricco superbo sfarzo di età consumate e sepolte» (Serpieri); «sfigurato il superbo retaggio di età passate» (Chinol).

Come in ogni gioco che si rispetti, le regole traduttive sanguinetiane conoscono non poche eccezioni. Tali deroghe rispetto alla lettera dell'originale, possono avvenire a) per sottrazione, come nel caso dell'annullamento dell'anafora nella clausola del sonetto 43:

> *All* days are nights to see till I see thee,
> *All* nights bright days when dreams do show thee me.
> (vv. 13-14)
> *tutti* i giorni sono notti, a vedersi, finché non ti vedo,
> e le notti giorni luminosi, quando i sogni ti mostrano a me:
> (vv. 13-14);

b) per incremento, come al 129, andando a triplicare il doppio omeoteleuto (-*mente* / -*ata*) con l'inserimento di un terzo avverbio in -*mente* al v. 8 e di un terzo participio passato in -*ata*:

> Past reason hunted, and no sooner had,
> Past reason hated as a swallowed bait,
> On purpose laid to make the taker mad;
> (vv. 6-8)
> *delirantemente* ricerc*ata*, è, appena ottenuta,
> *delirantemente* detest*ata*, come un'esca inghiottita,
> *appositamente* appost*ata*, per rendere folle chi la prende,
> (vv. 6-8);

oppure introducendo un'allitterazione etimologizzante assente nell'originale, come nel sonetto 147:

> At random from the truth, vainly expressed: (v. 12)
> *vaneggiando* senza verità, formulati *vanamente*: (v. 12);

infine, c) per variazione, come nel poliptoto del sonetto 43:

> And, *darkly bright*, are *bright* in *dark* directed. (v. 4)
> e, *oscuramente luminosi*, sono *luminosamente* diretti nell'*oscurità*:
> (v. 4),

dove Sanguineti salva la doppia polarità luce-oscurità – come già in Serpieri: «e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscuro» – che in altre traduzioni viene parzialmente obliterata.[18] Il caso più notevole di variazione si ha nella reinterpretazione del

[18] Cfr. «E, luci nelle tenebre, sono luci rivolte a oggetto oscuro» (Melchiori); «e, al buio luminosi, luminosamente son diretti» (Chinol).

pronome *some* al sonetto 91 in chiave deittica, se così può dirsi, data la sua forza spazializzante e dunque teatralizzante – quasi una didascalia per gli attori –, ottenuta inserendo una calcolata alternanza tra due traducenti *alcuni*/*altri* proprio quando anche le traduzioni più "poetiche" osservano il precetto dell'identità del significante, limitandosi semmai a omettere il pronome, quando possibile, per evitarne la ripetizione:[19]

> *Some* glory in their birth, *some* in their skill,
> *Some* in their wealth, *some* in their body's force,
> *Some* in their garments, though new-fangled ill,
> *Some* in their hawks and hounds, *some* in their horse; (vv. 1-4)

> *alcuni* si gloriano della loro nascita, *altri* del loro ingegno,
> *altri* della propria ricchezza, *alcuni* della forza del corpo,
> *altri* dei propri abiti, sebbene brutti secondo l'ultima moda,
> *alcuni* dei loro falconi e cani, *altri* ancora dei loro cavalli: (vv. 1-4).

Con la scelta di mantenersi fedele all'intelaiatura dei sonetti shakespeariani, ripetizioni comprese – non annullando ad esempio l'esplicitazione ridondante dei pronomi soggetto o degli aggettivi possessivi propri della lingua inglese –, Sanguineti ottiene anche un «divertito abbassamento tonale»,[20] che gli consente di non disperdere, in traduzione, né il contenuto giocoso del canzoniere erotico né quello manieristico. In questa direzione è da intendersi l'introduzione di "sanguinetismi", cioè quei fenomeni linguistici di mimesi dell'oralità che contraddistinguono la scrittura poetica sanguinetiana dagli anni Ottanta in avanti (sebbene per la prosa si possa retrocedere fino a *Capriccio italiano*) e che puntano al recupero della dicibilità della scrittura. Così, in traduzione, i sonetti shakespeariani recano tracce del gusto del traduttore «per un basso parlato e quindi per abusi sintattici, lessicali, stilistici d'ogni sorta»,[21] ottenuti con le frequenti dislocazioni (2, v. 14: «e vederlo caldo, il tuo sangue, quando già lo sentirai freddo»; 64, v. 3: «quando talvolta le vedo rase al suolo, le sublimi torri»; 91, v. 8: «e tutti

[19] Melchiori, Serpieri e Marelli traducono i sette *some* dei vv. 1-4 con altrettanti *chi*; Chinol usa *chi* per i primi quattro *some* e lascia sottintesi i tre dei vv. 3-4.
[20] Lorenzini, *Uno Shakespeare praticabile cit*., p. 64.
[21] Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento cit*., p. 189.

questi io li miglioro, sino al meglio assoluto»); le posposizioni enfatiche del soggetto (129, v. 13: «tutto questo lo sa bene, il mondo»); gli usi regionali del tipo *tenere* per *avere* e *stare* per *essere* (144, v. 1: «due amori io tengo, per conforto e disperazione» e v. 9: «e che il mio angelo, forse, sta mutato in demonio»); i verbi sintagmatici a calco come *togliere via* per *take away* (91, vv. 13-14: «[...] tu mi puoi togliere / tutto questo, via, e farmi, così, il più infelice»); le intensificazioni a mezzo dativo (64, v. 12: «che verrà il tempo, per portarmelo via, il mio amore»); fenomeni ormai in buona parte ben acclimatati nell'italiano dell'uso medio. Ma per mantenere la dicibilità nella frammentazione sintattica – non va dimenticato che la traduzione dei sonetti aveva una destinazione teatrale –, Sanguineti ricorre anche alle tipiche abitudini interpuntive della sua stessa produzione poetica, arricchendo di incisi, e quindi di virgole, il testo shakespeariano, scompigliandone il flusso sintattico senza per altro chiuderlo mai, al quattordicesimo verso, con il punto fermo, ma lasciandolo aperto dal segno dei due punti, cifra di tanta poesia sanguinetiana.

Puntare a una traduzione italiana che mantenga la fedeltà letterale all'originale inglese porta con sé un corollario: il privilegio della ripetizione sulla variazione.

La questione non è secondaria se si considera che il passaggio dall'inglese all'italiano è anche il passaggio da una cultura europea in cui la *repetitio* è struttura significativa e ricercata ad un'altra, quella romanza, in cui invece il caposaldo del sentimento stilistico è stata la *variatio*. Discutendo delle due fondamentali tradizioni retoriche europee, Mario Wandruszka scriveva infatti che

> la tradizione letteraria inglese è [...] proprio l'opposto di quella francese. La prosa inglese è molto propensa alla ripetizione retorica. L'onnipresenza della Bibbia e dello stile biblico in un paese protestante fu senza dubbio un fattore importante, certo non l'unico, per creare e rinforzare tale predisposizione.[22]

[22] Mario Wandruszka, "'Repetitio' e 'variatio'", in: AA.VV., *Attualità della retorica*, Atti del Convegno italo-tedesco (Bressanone 1973), Padova, Liviana, 1975, pp. 101-111, p. 104.

E, sempre nel 1973, Henri Meschonnic avvertiva che proprio la «soppressione delle ripetizioni»[23] è una delle pratiche ideologizzanti dei traduttori.

Se, come ha scritto Sergio Bozzola trattando di Montale traduttore di Steinbeck, al

> recupero dei significati propri del testo originario, è preferita l'omologazione culturale, che quei significati viola o annulla, riconducendo a coordinate familiari (e rassicuranti) il dato eteroclito, inquietante nella sua diversità: che significa in altre parole la prevalenza della tradizione sull'interpretazione,[24]

allora il testo tradotto finisce per essere annesso al codice del traduttore, producendo la deleteria «illusione del naturale, il come-se, come se un testo nella lingua di partenza fosse scritto nella lingua d'arrivo, a prescindere dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica».[25]

Posto dunque che il traduttore compie necessariamente un atto di mistificazione socialmente autorizzato, deve però evitare di incorrere nell'«errore fondamentale [...] di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera».[26] Il suo compito non è quello di celare dietro un'apparente naturalezza la sostanza altra del codice del testo originale, ma quello, teste Benjamin, di «trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare in essa, l'eco dell'originale».[27] E poiché il risultato delle *contraintes* della fedeltà lessicale e retorica è di spezzare i «limiti annosi»[28] della lingua d'arrivo, suscitando l'eco della lingua di partenza, si potrebbe dire che, in fondo, proprio il "mito" della fedeltà letterale è ciò che può opporsi all'*annessione* del testo tradotto, ciò che può evitare di neutralizzarne il dato eteroclito, esibendolo attraverso modalizzazioni che, forzando la lingua d'arrivo

[23] Henri Meschonnic, "Propositions pour une poétique de la traduction", in: *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 305-323; tr. it. "Proposizioni per una poetica della traduzione", *Il lettore di provincia*, 44, 1981, pp. 23-32, p. 28.
[24] Sergio Bozzola, *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, p. 146.
[25] Meschonnic, "Proposizioni per una poetica della traduzione", *cit*., p. 24.
[26] Benjamin, *Il compito del traduttore cit*., p. 51.
[27] *Ivi*, p. 47.
[28] *Ivi*, p. 50.

secondo le regole della lingua di partenza, ricordino costantemente al fruitore che il fatto stesso che, dietro a una traduzione, il testo tradotto «possa mai trasparire, in qualche modo, è finzione culturale acquisita e socializzata».[29] La lingua della traduzione infatti *brucia* il modello poiché nulla trapassa da un codice all'altro, dal testo originale al testo tradotto.[30]

La fedeltà letterale praticata nei modi del Sanguineti traduttore dei sonetti di Shakespeare diventa così lo strumento che veicola il necessario sentimento di distanza che ci deve ispirare ogni traduzione, la cui idea di autorialità:

> passa non attraverso una 'libertà' che l'autore (della traduzione, del travestimento) si assume rispetto al testo, ma del continuo confronto (corpo a corpo) con il testo originale, che ne coinvolge tutti gli aspetti: lessicale, sintattico, drammaturgico, ideologico.[31]

Insomma, parafrasando il motto «Sono io che traduco: sono io che sto parlando»,[32] è Sanguineti che traduce: è Sanguineti che sta parlando.

Bibliografia

BENJAMIN Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1962.

BOZZOLA Sergio, *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006.

CORTELLESSA Andrea, "Sanguineti-Shakespeare: 'Dove finisce il mio io non lo so io'", *Poesia*, 117, maggio 1998, pp. 41-44, con un'appendice di testi a pp. 45-47.

MESCHONNIC Henri, "Propositions pour une poétique de la traduction", in: *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 305-323; tr. it. "Proposizioni per una poetica della traduzione", *Il lettore di provincia*, 44, 1981, pp. 23-32.

SANGUINETI Edoardo, "Tradurre la tragedia", *l'Unità*, 13 gennaio 1981; ora in: *Gazzettini*, pp. 7-9.

SANGUINETI Edoardo, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.

[29] Sanguineti, *Il traduttore nostro contemporaneo cit*., p. 185.
[30] Cfr. *ivi*, p. 186.
[31] Vazzoler, *Il chierico e la scena cit*., pp. 40-41.
[32] Sanguineti, *Introduzione* a *Teatro antico cit*., p. 20.

SANGUINETI Edoardo, LIBEROVICI Andrea, *il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998.
SANGUINETI Edoardo, *Faust. Un travestimento*, Genova, Costa & Nolan, 1985; ora ripubblicato a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2003.
SANGUINETI Edoardo, *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, con illustrazioni di Mario Persico e un saggio di N. Lorenzini, Lecce, Manni, 2004.
SANGUINETI Edoardo, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006.
SHAKESPEARE William, *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965.
SHAKESPEARE William, *I sonetti*, tr. a cura di Maria Antonietta Marelli, Milano, Garzanti, 1986.
SHAKESPEARE William, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1991.
SHAKESPEARE William, *Sonetti*, a cura di Elio Chinol, Laterza, Roma-Bari, 1996.
SHAKESPEARE William, *La tragedia di Re Lear*, nella versione di Edoardo Sanguineti, Genova, Il Melangolo, 2008.
UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo*, IV, *40 sonetti di Shakespeare tradotti*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.
VAZZOLER Franco, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il Melangolo, 2009.
WANDRUSZKA Mario, "'Repetitio' e 'variatio'", in: AA.VV., *Attualità della retorica*, Atti del Convegno italo-tedesco (Bressanone 1973), Padova, Liviana, 1975, pp. 101-111.