

Prefazione

di Maria Rita Polato

I Sonetti

Dovevano già da tempo circolare manoscritte, destinate, come scrisse il contemporaneo Francis Meres, ai “suoi amici più stretti”, alcune delle 154 liriche che costituiscono la raccolta degli *Shakespeare's Sonnets*, pubblicata per la prima volta in un'edizione in-quarto del 1609 dallo stampatore Thomas Thorpe.

Si tratta per la maggior parte di testi nella forma del sonetto elisabettiano, modificato rispetto a quella nata in Italia presso la Scuola siciliana e perfezionata dal Petrarca, non solo per la sostituzione delle quartine e delle terzine di endecasillabi, variamente rimati, con coppie di versi (resi con pentapodie giambiche) a rima alterna, cui segue un distico a rima baciata, ma anche per il carattere più incisivo ed epigrammatico della chiusura.¹

Alla prima edizione segue nel 1640 una ristampa di John Benson, presentata come la sola autentica e ridotta di otto testi, in cui viene modificato l'ordine di successione dei sonetti e vengono corretti al femminile i pronomi nei testi rivolti al giovane amato.

¹ Non sono sonetti il testo XCIX, che conta quindici versi e non i quattordici canonici, e il CXXVI, che è costituito da sei distici a rima baciata; il CXLV è poi un sonetto anomalo, perché composto da tetrapodie anziché pentapodie giambiche.

Si è più volte tentato di risalire dalle tematiche affrontate nell'opera alle motivazioni autobiografiche della vicenda che vi si può vedere narrata, e i vari personaggi che compongono la rappresentazione drammatica del canzoniere shakespeariano, il giovane bello e nobile, il poeta rivale, la dama bruna, sposa o amante, sono stati variamente identificati. Se nessuna ricostruzione appare certa e, come è stato detto,² anche riguardo ai sonetti in cui il sentimento pare effondersi con più sincerità, sarà bene non cedere alla tentazione di facili sovrapposizioni fra l'io lirico e l'autore, va tuttavia riconosciuta l'importanza di una tradizione di letture ispirate al desiderio di comprendere insieme uomo e poeta.³

Complesso è anche il problema della datazione: i termini della composizione della maggior parte delle liriche sono posti dalla critica fra il 1593 e il 1601, anche se non si può escludere che essa prosegua oltre, in parallelo con quella delle opere teatrali fino all'anno della pubblicazione.

I testi, come noi li leggiamo, non sono apparentemente un'opera unitaria; alcuni presentano, come il CXLVI, caratteristiche del tutto originali e non c'è prova che la successione in cui ci sono giunti, benché alla maggior parte dei commentatori appaia corretta, possa risalire all'autore piuttosto che all'editore. La significativa serie dei rimandi interni, per cui, sottolinea A. Serpieri, "la *sintagmatica dei sonetti* risulta spesso una più o meno importante *componente semantica*",⁴ e la presenza di sequenze narrative variamente individuate, ma soprattutto la ricorrenza di alcuni nuclei tematici, ci inducono però a ritenere questa silloge un vero e proprio canzoniere, per quanto molto diverso da quello petrarchesco nella cui tradizione W. Shakespeare s'in-

² A. Rossi e G. Melchiori (a cura di), *William Shakespeare, Sonetti*, Torino, 1965, pp. xx-xxii.

³ Su tutta la complessa questione si rimanda al saggio di Laura Orsi "Il Caso Shakespeare. I *Sonetti*" nella presente edizione.

⁴ A. Serpieri (a cura di), *William Shakespeare, Sonetti*, edizione riveduta e aggiornata, Milano, 2010, pag. 36.

serisce. Il tema del Tempo divoratore, che rimanda al Petrarca, sia del *Canzoniere* che dei *Trionfi*,⁵ le opposizioni, di derivazione neoplatonica, realtà *vs.* apparenza, ombra *vs.* sostanza, e infine il motivo più generale, che tutto informa, della consapevolezza della caducità e debolezza umana, cui si contrappone quello classico della funzione eternatrice della poesia, rappresentano l'elemento unificante di testi apparentemente tanto eterogenei.

Sia pure in forma episodica, è stato osservato,⁶ essi sviluppano una narrazione che ha per protagonisti, oltre al poeta, i tre enigmatici personaggi che si sono più sopra ricordati: il giovane, bello e nobile, si sottrae al matrimonio, ma, affinché la sua bellezza e la sua "virtù" continuino a vivere, viene invitato a sposarsi e a procreare, (I-XVII); lo stesso diventa oggetto della poesia e dell'affetto del poeta (XVIII-XXVIII); il rapporto affettuoso comporta turbamenti, paure, colpe, separazioni (XXIX-LI); il poeta esalta la bellezza del giovane, ma esprime anche sofferenza per l'inadeguatezza riscontrata in lui (LII-LVIII); egli celebra il valore della poesia, che sola può opporsi alla morte (LIX-LXXV) e, nel vedersi preferito un poeta rivale, esprime la sua sofferenza (LXXVI-LXXXVI); il poeta viene abbandonato o abbandona il giovane (LXXXVII-XCVI); dopo un lungo intervallo il rapporto viene recuperato (XCVII-CVIII); emergono colpe del poeta (CIX-CXXVI), che esprime poi il suo sdegno per il tradimento di una donna bruna, oggetto di aspre invettive, e la sua sofferenza per la relazione fra la donna e il giovane amato (CXXVII-CLII).

Gli ultimi due sonetti, il CLIII e il CLIV, i *Greek Sonnets*, rappresentano una variazione su un epigramma dell'*Antologia Palatina*.

⁵ A. L. Zazo, *Introduzione a Shakespeare*, Milano 1993, pp. XXI-XXVII.

⁶ Si veda A. Serpieri, *op. cit.*, pp. 37-38, da cui si deriva la scansione dei testi qui riportata.

*La tradizione petrarchesca e la sua antifrasi nella lirica
shakespeariana*

Il nuovo tipo di intellettuale europeo che il Petrarca rappresenta e il grande successo della sua poesia fa sì che l'imitazione del modello lirico da lui proposto s'irradi ben presto oltre l'Italia e la Francia dove ebbe le sue radici. Un'imitazione del Petrarca inizia già, lui vivente, con il Boccaccio a Firenze, e poi nell'ambiente padovano con il Dondi e il Vannozzo,⁷ ma sarà nel Quattrocento che in quell'ambiente veneto si farà via via più fedele, fino all'affermarsi con l'opera di Pietro Bembo,⁸ grazie anche alla stamperia veneziana di Aldo Manuzio, di un'estetica nella quale un platonismo non puramente teorico si accorda con il gusto petrarchista⁹.

In Inghilterra cominciò con Thomas Wyatt e il conte di Surrey, Henry Howard, sotto l'influsso di Serafino, e riprese, come osservava già M. Praz,¹⁰ verso la fine del Cinquecento con poeti influenzati dagli autori francesi della *Pléiade* come Ronsard e Desportes. I due padri del sonetto elisabettiano, Thomas Watson e Sir Philip Sidney, ne risentono l'influsso, e così Thomas Lodge, Barnabe Barnes, Michael Drayton, Henry Constable, ecc., che ne perfezionano la tecnica.

⁷ G. Folena, "Il Petrarca volgare e la sua 'schola' padovana", in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, 1990, pp. 337-352.

⁸ Le edizioni aldine nel 1505 degli *Asolani* e nel 1525 delle *Prose* di Pietro Bembo porteranno all'affermazione del modello linguistico del fiorentino del Trecento e all'assunzione del Petrarca come modello poetico esclusivo, sia formale che contenutistico.

⁹ Discussa è la possibilità di un viaggio in Italia e di un passaggio nel Veneto di Shakespeare; benché prevalga un'opinione negativa al riguardo, ci sono oggi studiosi convinti del contrario. Si vedano in proposito i lavori di R.P. Roe, *The Shakespeare Guide to Italy: Retracing the Bard's Unknown Travels*, New York-Londra-Toronto-Sydney-New Delhi-Auckland, 2011 e di S. Bassi e A. Toso Fei, *Shakespeare in Venice. Luoghi, personaggi e incanti di una città che va in scena*, Treviso, 2007.

¹⁰ M. Praz, voce "Petrarchismo" nell'*Enciclopedia Italiana*, 1935; ora in [http://www.treccani.it/enciclopedia/petrarchismo_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/petrarchismo_(Enciclopedia_Italiana)/)

Su questo substrato nasce la poesia di W. Shakespeare: alcune sue espressioni sono a volte convenzionali, a volte il suo linguaggio si fa criptico e manierato, ma anche nelle liriche come nei drammi egli mostra la sua propensione a reinterpretare con originalità e a non attenersi ad un unico modello. Nella sua poesia si trova eco non solo del Petrarca, ma anche di Dante, e, laddove nei sonetti si rivela la sua vocazione teatrale, come in altri poeti inglesi, e all'io lirico si contrappongono altri personaggi, il riferimento sembra piuttosto alla poesia di Cavalcanti, alla drammatizzazione di sentimenti e facoltà umane nelle liriche dell'amico di Dante. La cultura di W. Shakespeare sembra spaziare vastamente e anche in territori meno noti, da quelli della lirica francese e inglese a quelli della letteratura latina e italiana di tradizione petrarchesca sia seria che parodica, con il rovesciamento di alcuni *topoi* della tradizione cortese: la donna non è bionda, dall'incarnato chiaro, i colori della rosa e del giglio, come appare, fin dagli albori della tradizione, nei testi dei trovatori; non ha i capelli d'oro di Laura, non ha le sembianze angeliche di cui scrive Guinizelli, né tantomeno è assunta in cielo come Beatrice nella *Vita nuova* di Dante. La figura femminile cui si rivolgono le liriche, dal sonetto CXXVII al CLIV, è scura nel volto e nell'animo, ingannatrice diabolica (*Sonetto CXXVII, vv. 9-10: Di mia donna gli occhi son come corvo neri, / E, in tal guisa vestiti, paion prefiche in lamento; CXLVII, v. 14: Tu, come notte scura, come inferno nera*);¹¹ l'amore non è desiderio inappagato, sentimento disinteressato verso una signora d'animo nobile, ma passione irrazionale per una donna infida e lussuriosa: CXXXIV, vv. 1-2 (...) *ei t'appartiene, / E son io stesso ipotecato alle tue voglie.*

Una figura femminile dunque opposta a quella della dama e appunto simile a quella costantemente presente nella lirica comica, genere che si sviluppa parallelamente a quello cortese e per mano degli stessi autori spesso, a partire dal Duecento con le

¹¹ Le traduzioni dai *Sonetti* sono tratte dalla presente edizione di Carlo Maria Monti.

pastorelle, fino alla poesia barocca secentista, passando per Cecco Angiolieri e per l'antipetrarchismo plurilingue del Cinquecento.

L'immagine della donna scura, dagli occhi neri, si ritrova anche nelle *Rime petrose* di Dante¹² come nei lirici che fanno il controcanto al Petrarca e ai suoi imitatori; si veda ad esempio, nell'ambito della letteratura dialettale veneta, questo sonetto di Andrea Calmo, attore e commediografo del XVI sec.:

*Mille fiàe, o dolce e cara ombrella,
per haver da i vostri occhi negri pase
v'ho proferto el cuor, ma no 'l ve piase,
anzi havé in odio chi ve ne favella.*¹³

La descrizione poi dei "neri crini", dell'incedere certamente non divino, del fiato maleodorante della donna amata, che troviamo nel sonetto CXXX, ci riporta sempre a questa tradizione antifrastica di poesia giocosa, di cui fu maestro il Berni.

Nella maggior parte delle liriche del nostro è invece verso un giovane di eterea bellezza (XVIII, vv. 1-2: *Dovrò paragonarti a un dì d'estate? / Di lui sei più grazioso e temperato:*) che, quando il sentimento si fa elevato, il poeta si rivolge: si tratta di un amore omosessuale per un essere sublime, insidiato dalla donna bruna e lusingato da un poeta rivale. È fra queste liriche che troviamo le più belle e celebrate, come il già citato sonetto VIII, o i sonetti XXXI, LIII, LXXXVII, XCVII.

¹² Fra le *Petrose* di Dante, ma in un sonetto di dubbia autenticità, troviamo: *ch'eri già bianca, e or se' nera e tetra, / de lo colore suo tutta distorta*, in G. Contini (a c. di), Dante Alighieri, *Rime*, Torino, 1939, son. 62, vv. 5-6.

¹³ Andrea Calmo, *Le bizzarre, faconde, et ingegnose rime pescatorie*; testo critico e commento a cura di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, 2003, sonetto XIII, p. 62, vv. 1-4, che possiamo approssimativamente tradurre così: *Mille volte o dolce e cara ombrella, protettrice, per aver dai vostri occhi pace, vi ho offerto il cuore, ma non vi piace, anzi odiate chi ve ne parla*. Dello stesso anche la curiosa rima pescatoria I, *ibidem*, pag. 113: *ti ha quei to occhi allegri d'anguxigola/ e negri co' è la schena d'una passera* (vv. 12-13) (tr.: *hai quei tuoi occhi allegri d'aguglia e neri come il dorso d'una passera*).

Serpieri, in *op. cit.*, Milano, 2010, p. 733 vede nel sonetto 7 di Sidney, *Astrophil and Stella*, il diretto antecedente del sonetto CXXVII sopra citato.

Anche il linguaggio non segue sempre il modello di armonia proposto dalle *Prose* del Bembo e il *Canzoniere* shakespeariano presenta un aspetto narrativo e drammatico, che è del tutto ignoto alla tradizione successiva al Petrarca, almeno fino a Sidney.

Versatile sperimentatore, William Shakespeare utilizzò e rielaborò il linguaggio e i motivi caratteristici della lirica d'amore europea, sia cortese che parodica, ma seppe anche immettere nelle sue liriche novità d'accenti, esperienze di vita vissuta, dove la realtà dell'essere amato acquista una concretezza affatto nuova, e una straordinaria intensità di sentimenti.

La traduzione di Carlo Maria Monti

L'inglese di Shakespeare rimane sempre lo stesso, mentre le traduzioni invecchiano, scrive Umberto Eco riferendosi alla complessità del processo di avvicinamento al "testo fonte".¹⁴

Non perché risenta del tempo, ma per volontà di perfezionamento, è cambiata appunto la traduzione di C. M. Monti, che qui si presenta in una veste rinnovata.

Si è a lungo discusso fra gli studiosi su come si possano conciliare, nella traduzione delle opere in versi, il rispetto della lettera e la necessità di non perdere nella lingua "altra" gli elementi connotativi, retorici, sintattici e prosodici, che determinano il piacere del testo. Il senso di una lirica non sta soltanto nel lessico prescelto e una traduzione che si limitasse al solo significato denotativo comporterebbe la sottrazione di una parte importante del messaggio. Nel discorso a funzione poetica inoltre, come in ogni arte, ricorda sempre U. Eco, "la rilevanza della sostanza extralinguistica è centrale" e "per bene che vada, traducendo si dice *quasi* la stessa cosa".¹⁵ È in questo percorso di ricerca di

¹⁴ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, 2003, p. 171.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 276-77.

un difficile equilibrio che C. M. Monti si è avviato, affrontando non pochi ostacoli.

Salvare il ritmo, la musicalità, gli elementi connotativi del verso, è stato l'obiettivo che Carlo Maria Monti si è posto. Obiettivo che i sonetti shakespeariani rendono davvero arduo per le caratteristiche proprie della lingua inglese, che ha una diversa lunghezza media delle parole rispetto all'italiano, poi per la frequente ben nota presenza di forme monosillabiche, che giungono in taluni casi a costituire interi versi, e infine per le peculiarità del sonetto barocco, ricco di figure di suono e di posizione. Ponendosi come obiettivo l'endecasillabo C. M. Monti ha dovuto accogliere altre misure come novenario e decasillabo o ricorrere al quinario e settenario doppio, a combinazioni di versi, anche lunghi, come nel sonetto XCVIII.

Lo sforzo di mantenere le rime, magari intrecciandole all'assonanza, soprattutto quelle bacciate in clausola, sulla linea già indicata dagli illustri esempi delle traduzioni di Giudici e Montale,¹⁶ è stato talvolta vanificato dalle suddette difficoltà, ma in generale il carattere gnomico delle clausole è stato mantenuto, come le figure di suono o di posizione.

Quando è stato possibile, come nel sonetto CXIII, rispetto alla prima edizione il distico è stato ulteriormente perfezionato e nell'ultimo verso, laddove avevamo *Mio animo sincero fa l'occhio mio mendace*, troviamo ora un perfetto endecasillabo:

Di te ricolma, d'altro incapace,
Mente sincera l'occhio fa mendace.

¹⁶ E. Montale ha tradotto soltanto tre sonetti; quaranta sonetti sono stati tradotti invece da Giuseppe Ungaretti e poco più di una decina da Giovanni Giudici; altri traduttori hanno tentato traduzioni in versi, buoni versi, ma tradendo atrocemente l'originale, come osservava Ungaretti stesso, mentre le traduzioni storiche di Rossi e Melchiori e la più recente di Alessandro Serpieri, fedelissima, rinunciano completamente alla salvaguardia degli aspetti prosodici.

Degni di nota per il distico finale ci sembrano anche i sonetti XXIX, XL, XLIII, LIX, e, nella nuova edizione, il XXI, dove la scelta è quella dell'assonanza:

Let them say more that like of hearsay well;
I will not praise that purpose not to sell.

Di più dica chi ama vani elogi;
A quel che vender non vo' non tesso lodi.

E ancora il sonetto LI dove la rima è perfetta:

Since from thee going he went wilful slow,
Towards thee I'll run and give him leave to go.

Poiché da te ostinato s'è partito lasso,
A te correrò, licenza a lui darò d'andare del suo passo.

La cura della forma procede in parallelo con l'osservanza della lettera, con il rispetto del contenuto denotato, cui C. M. Monti si mostra molto attento, come emerge con ancor più evidenza nel passaggio dalla prima a questa seconda edizione: si vedano ad es. il sonetto XXVIII, v. 12, *When sparkling stars twire not, thou gild'st the even*, che viene tradotto con più precisione *Che sera indori se non occhieggian le lucenti stelle*, rispetto al precedente *Che sera illumini se stelle son ascose* e la felice resa, già nel 2013, del distico del sonetto CXLVI:

So shalt thou feed on Death, that feeds on men,
And Death once dead there's no more dying then.

Così ti nutrirai di Morte, che d'uom si vuol nutrire,
E, morta che sia Morte, poi non v'è più morire.

Lo scrupolo di fedeltà, oltre che nel lessico e nel ritmo, appare evidente anche nella sintassi, nell'attenzione alla corrispondenza dei versi, e si accompagna allo sforzo di offrire un testo

piacevolmente leggibile in sé, senza dover ricorrere al raffronto con l'originale. Su questa linea si pongono quindi scelte lessicali come quella di cui è prova il sonetto XLVIII, dove al v. 11 l'originario *serrame* è stato sostituito, in questa seconda edizione, con *recinto*, nella costante ricerca di semplicità e chiarezza.

Particolarmente interessanti ci appaiono infine i risultati raggiunti nel sonetto CL, dove si sono mantenute nei primi quattro versi le rime alterne dell'originale e la rima perfetta nel distico:

Da qual potenza trai quel gran potere
Con tue mancanze di governar mio cuore,
Di far ch'io di menzogna dia al vero mio vedere,
E giuri non aggrazia giorno 'l bel chiarore? 4
Donde a te vien in male cose grazia,
Sì che anche in più indegno dei tuoi atti
Tal forza v'è e prova di perizia,
Che in mente mia 'l tuo peggio il meglio eclissa d'altri? 8
Chi t'insegnò a far che più io t'ami
Quanto più odo e vedo cagion d'odiarti giusta?
Oh, se pur amo quel che altri aborre,
Con altri stato mio aborrire non dovesti. 12
Se indegnità tua in me amor fé allignare,
Tant'io più degno che me tu voglia amare.

La traduzione, ogni buona traduzione, ricordava Gianfranco Folena nella prefazione alla traduzione giudiciana dell'*Onieghin* di Puškin,¹⁷ aiuta a ridurre le distanze che separano le lingue e le civiltà. Con la scelta di non rinunciare alla fedeltà al testo nella complessità della sua "significanza" quella di Carlo Maria Monti ci aiuta anche a ritrovare l'autentica bellezza dei sonetti di Shakespeare.

¹⁷ G. Folena, "Un cambio di cavalli". Prefazione a G. Giudici, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puskhin in versi italiani*, Milano 1983, p. xv.

Studi sui problemi della traduzione poetica

- A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2003;
- U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2013;
- G. Folena, "Un cambio di cavalli". Prefazione a G. Giudici, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puskin in versi italiani*, pp. I-XV, Garzanti, Milano 1983;
- H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999;
- P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988;
- G. Scaglione, "Le traduzioni shakespeariane in Eugenio Montale e Giovanni Giudici", in *Gli scrittori d'Italia-XI Congresso nazionale dell'ADI*, Napoli 2007.

Si segnalano inoltre i volumi degli atti delle varie edizioni del Premio Monselice di traduzione: G. Peron (a cura di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, voll. I-XXI, Il Poligrafo, Padova, 1973-2013.