

MARIA SILVIA DA RE  
 (Association Internationale de la Critique Littéraire,  
 Université de Tours)

**SHAKESPEARE'S SONNETS.  
 MONUMENTI, RIME, ROVINE.  
 SCORCI SUL GUSTO  
 NELLE TRADUZIONI ITALIANE E FRANCESI**

**Le 'regole' del gusto in traduzione**

Momento elusivo della confluenza del vero e del bello, propiziato-  
 re di un'etica basilare, continua a un'estetica, il Gusto indica  
 l'aporetico 'fondamento' – vi affiorano la soggettività e lo *standard*  
 – della riflessione premoderna sul tradurre. Con il decadere della  
 discussione su di esso, tramontata con l'imporsi del nuovo relati-  
 vismo culturale di cui già il Settecento aveva gettato le basi, la tra-  
 duzione stessa sembra decadere dalle proprie 'prerogative' esteti-  
 che. Nella disciplina novecentesca che l'ha assunta a proprio og-  
 getto, i più cospicui apporti (rielaborando in differenti modi anche  
 i retaggi dell'ermeneutica) si segnalano per un «virage éthique en  
 traduction»<sup>1</sup>, a misura di rivelarne il non innocente gesto, ma per  
 lo più incapace di indirizzare a coglierne le molteplici valenze an-  
 tropologiche. Nella pratica traducevole, si ripresentano le contrad-  
 dizioni che, dalla modernità, hanno visto affiancarsi a poetiche in-  
 dividualiste gli scheletri esanimi delle forme, giungendo ad assolu-  
 tizzazioni del segno, preludio d'incomunicabilità. In traduzione,  
 come nella scrittura, al sonetto è allora assegnato il ruolo di forma  
 escarnata, gustosità priva di fisiologia, eloquentemente, come nel-  
 la formula di Sanguineti, «rovinografia»<sup>2</sup>. Raramente la trasposi-  
 zione della 'forma chiusa' dei *Sonnets* shakespeariani si è incarica-  
 ta di veicolare il «sens métaphysique»<sup>3</sup>. Mentre selezioni da quei

<sup>1</sup> Cfr. E. Mattioli, *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009, p. 57.

<sup>2</sup> E. Sanguineti, *Catasonetto* (da *Senza Titolo*, 1992), ripreso in B. Degott - P. Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 345.

<sup>3</sup> Nel suo senso metafisico, insieme allo storico e al leggendario, Hugo aveva identificato uno dei principali fattori di 'resistenza' alla traduzione del testo shakespeariano. Cfr. *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, Philosophie II: *William Shakespeare*, édition défini-

testi hanno costituito un vero e proprio ‘meme’ della moderna cultura europea, evidenziandone la tradizione letteraria e intertestuale, se ne è contemporaneamente storicizzata l’assiologia, tra Antico e Nuovo Regime, latrice di precisi parametri, non di regolarità formale, piuttosto di plurali e implicite *regole* del gusto. Pare interessante situarne gli esiti in relazione all’‘etica negativa’ di una precorritrice norma shakespeariana, prima ancora che agli orientamenti del sensismo e dello scetticismo, in certa misura sottintesi dalle ‘decostruzioni’ del XX secolo. Al tempo stesso, sembra di potere ricondurre la fortuna relativamente recente in Francia e in Italia dei *Sonnets*, tradotti soltanto a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, proprio a un antesignano «regret du goût»<sup>4</sup>, ovvero delle ‘forme’ a questo associate. I titoli delle traduzioni hanno registrato nel tempo significative varianti: da *I 154 Sonetti tradotti in sonetti italiani* da Ettore Sanfelice (1898) a *Love is my sin* nella recente silloge per le scene di Peter Brook (2009), dai *Sonetti d’amore* di Rina Sara Virgillitto (1984) alla scelta anche di altri testi nella versione *Shakespeare in amore* indirizzata da Danilo Bramati al pubblico giovanile (2000), dalle selezioni improntate al rigore come i *Douze sonnets de Shakespeare* tradotti da Maurice Blanchard (1944)<sup>5</sup> alla collocazione nelle diverse edizioni dei *Poèmes* (Fuzier, 1959; Leyris, 1961), inseriti nell’opera completa come produzione dello Shakespeare minore, o con punte di poeticità esclusiva, come è la traduzione intersemiotica di Derek Jarman nel film *The angelic conversation* (1985). Tali variazioni si registrano a seconda che l’accento sia posto sull’universalità o eccezionalità del sentimento d’amore. Paul Valéry, che ha preferito Leonardo a Shakespeare, ossia il metodo alla passione nella ridefinizione antiromantica della genialità, era tornato a sottolineare la centralità del gusto, implicitamente respingendo le conclusioni della tradizione scettica, nell’attenersi all’indicazione dell’‘oggettività’:

Il faut disputer des goûts et des couleurs. [...] Or, les goûts sont incomparables, c’est entendu. Mais ils ne sont pas incommunicables. Bien au contraire. Et peut-être, la dispute apparemment vaine se fonde sur un sentiment profond de la mutabilité des goûts, de la fragilité des personali-

---

tive d’après les manuscrits originaux, Paris, Société d’Éditions littéraires et artistiques, Librairie Ollendorf, s.d., p. 459.

<sup>4</sup> È il titolo della trattazione dedicata al XX secolo da J.-B. Barrère, in Id., *L’idée du goût de Pascal à Valéry*, Paris, Klincksieck, 1972.

<sup>5</sup> Blanchard decide di pubblicare solo «les douze sonnets que je n’ai pas tués»; cfr. «Avant-propos», in Id., *Les barricades mystérieuses*, Paris, Société Nouvelle des Éditions PLASMA, 1982, pp. 103-105 e in part. p. 105.

tés, de leur inconstance... Sur l'échange possible. Deux choses peuvent arriver: ou un échange des goûts, ou une conquête par l'un; ou une troisième: un goût moyen.<sup>6</sup>

A ragione Valéry si astiene dal tracciare un percorso storico univoco: i diversi atteggiamenti 'traduttivi' che si possono fare corrispondere alle peripezie del gusto si avvicendano, infatti, senza regolare alternanza, sebbene appaiano in parte influenzati dall'umore culturale nel quale, per così dire, si eviscerano; la comunicabilità dell'esperienza rende intersoggettivo ciò che altrimenti resterebbe singolo: il giudizio sul particolare rimasto insoluto, nonostante le attenuazioni del buon senso, in Hume. E, a scansare la facile via del senso comune, il cui esito può sempre essere «un goût moyen» a rischio del trito, il poeta francese accosta al suo tema quello dei colori, che, come i sapori, passano per l'organo individuale, là dove il privilegio della vista allude anche alla perspicuità del discernimento interiore. Parlare di gusto è dunque parlare di sentimento (la «delicacy of taste» di Hume<sup>7</sup>, le svariate *inconstances* degli stessi Lumi), di idealità (la forma desanctisiana come *apparire* del bello), di elezione (*rarietà*, con una parola cara a Valéry e a Shakespeare), motivi (dialogo o soverchiatura). Sono vicende alterne e alterni movimenti anche all'interno di una medesima traduzione. Il fatto poi che la forma del sonetto sia anche quella di un *arcitesto* (o iper-testo) dell'irraggiamento culturale dell'Europa, rendendo impossibili meccanicistiche 'spettrografie' dell'evolversi delle sensibilità, fa dei sonetti shakespeariani il luogo di una *mise en abîme* della stessa operazione traducete, 'incomparabile' come *i gusti* che la intridono, e tuttavia in grado di dispiegare ogni volta un'assiologia propria, oltre che attraversata da quella sottesa alle pratiche di scrittura vigenti. Si ha a che fare, insomma, con lo stesso «worth»<sup>8</sup> del «fair subject» (sonn. 82) e con la sua possibile

<sup>6</sup> P. Valéry, in J.-B. Barrère, *op. cit.*, p. 283.

<sup>7</sup> Alla *Delicacy*, posta in relazione alla *Passion*, è intitolato il cap. II della trattazione del gusto di Hume, *On the standard of taste*, contenuta negli *Essays moral, political and literary* nell'edizione del 1777. Cfr. in particolare, per la versione italiana cui qui anche indirettamente si fa riferimento, D. Hume, *La regola del gusto e La squisitezza del gusto e la vivacità della passione*, in Id., *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Milano, Alessandro Minuziano, 1946, pp. 45-94.

<sup>8</sup> Insistentemente ribadito a proposito del giovane amato nei *Sonnets*, mentre l'attrazione per la donna è per una perniciosa «unworthiness» (cfr. in part. sonn. 39, 37, 38, 39, 52, 60, 80, 83, 150). L'edizione da cui anche più avanti si cita, indicando in parentesi la numerazione araba dei sonetti, «sonn.», è: *Shakespeare sonnets and a lovers' complaint*, the Text of the Arden Edition, edited and introduced by K. Duncan-Jones, London, A&C, The Arden Shakespeare, 2010.

conversione nell'oscurantismo simboleggiato dalla *Dark Lady*, via con la quale il «judgement» è «fled» (sonn. 148), ossia anche con la conseguenza fatale di una medesima e 'mimetica' passione. Il «desiderio mimetico» posto da René Girard alla base dei drammi shakespeariani<sup>9</sup> è, proprio nei *Sonnets*, causa di una *tragica* abdicazione al gusto:

Him have I lost; thou hast both him and me;  
He pays the whole, and yet am I not free. (sonn.134)

Se è vero che ogni opera fornisce la chiave della propria traduzione, allora, mostrando gli effetti di un «goût moyen» non esente da perversità, come più tardi sarà dell'infatuazione di Swann per l'opaca Odette, per la condiscendenza al mondo caloroso e freddo dei Verdurin, i *Sonnets* non fanno che ribadire il prezzo (la preziosità) della somma eccellenza, il diritto perduto (e sola 'schiavitù') della scelta incondizionata. Si tratta allora di verificare se le traduzioni abbiano mantenuto o frainteso, nelle loro diverse riproposizioni della forma, «quelle qu'elle soit, [...] quelque chose à dire», dal momento che è «ce qui importe à la littérature; et c'est cela qui compte»<sup>10</sup>. Il secondo quesito è se le traslazioni dei *Sonnets*, di cui si potranno nello spazio di questa sede fornire solo alcuni scorci, per sintetici accenni alle iniziali prove e alla contemporaneità, e, più in generale, le traduzioni dei 'classici', esibiscano nella loro successione cronologica un senso storico specifico, le cui modalità sarebbero peculiari alla sola letteratura tradotta. Va da sé che sbizzare una prima ipotesi di lavoro implica, come imprescindibile punto di partenza critico, una rilettura del genere espressivo adottato da Shakespeare non solo e non tanto in senso 'lirico', piuttosto nel suo senso 'funzionale', a dispiegare una fenomenologia del sentimento amoroso, alla cui ingenua definizione non tende il poeta. Il limite sarà che 'arbitro del gusto', come in ogni discorso sul senso e il valore, sarà pur sempre il critico, con, per risorsa, il dato che i testi *dicono* e le traduzioni interpretano.

### La norma shakespeariana

Due tradizioni ricettive e traduttive, l'italiana e la francese, la prima all'origine stessa del sonetto come forma-valore, si offrono

<sup>9</sup> Cfr. R. Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, tr. it. di G. Luciani, Milano, Adelphi, 1998, *passim*.

<sup>10</sup> G. Commare, *Le sonnet italien au XX<sup>ème</sup> siècle: mort et résurrection*, in B. Degott - P. Garrigues, *op. cit.*, pp. 325-346, in part. p. 336.

come confrontabili, a partire dall'origine nell'Ottocento, quando, in Francia, Victor Hugo (nel 1857, dopo avere atteso dodici anni alla sua traduzione), e, più tardi, in Italia, Ettore Sanfelice<sup>11</sup>, il primo atteggiato a poeta-traduttore e il secondo a traduttore-poeta, divulgano – si tratta delle prime traduzioni integrali – nelle rispettive culture i *Sonnets*. Appare lecito ipotizzare da qui una comune traiettoria: quella che, attraversando le alterne vicende delle poetiche del tradurre e della sensibilità, ovvero della critica e del gusto, conduce all'affermazione e poi allo sgretolamento di un 'Canone Occidentale' ormai spesso solamente assunto come contingente 'laboratorio' tematico e stilistico. Nello stesso tempo, il sonetto autoriale, dalle dissacrazioni di Baudelaire agli innalzamenti tipografici del nulla di Mallarmé, giungendo al rifiuto del suo celebre schema di un du Bouchet<sup>12</sup> e alle varianti di un Bonnefoy («Presque dix-neuf sonnets»)<sup>13</sup>, dall'*understatement* delle prove di Saba, che riserva il titolo di *Canzoniere* alla sua maggiore opera, sino agli esercizi teatrali e colloquiali di autori dalla diversa impostazione retorica (pur sempre presente) come Sanguineti o Piumini, si sarà fatto, come recita un titolo ben apposto, «au risque du sonnet»<sup>14</sup>. Tanto che se ne potrà scorgere l'inclinazione a tralasciare la propria vocazione di monumento – «Your monument

---

<sup>11</sup> Il *décalage* temporale si spiega tenendo conto di come, in Italia, la *querelle* shakespeariana avviata in Francia da Voltaire sia veramente ripresa soltanto avanti la morte del *philosophe* (è del 1777 il celebre *Discours sur Shakespeare et M. de Voltaire* di Giuseppe Baretti). In pochi seguiranno lo scrupolo di Rolli nel leggere Shakespeare, sin dagli anni Trenta del Settecento, in originale, in polemica con Voltaire. Da Leopardi a De Sanctis, durante la stessa epoca romantica, persiste la tradizione classicistica, e lo Shakespeare esaltato dai critici sarà sempre quello drammatico (è chiara anche l'identificazione autobiografica, per avere frequentato il teatro di prosa, di De Sanctis traduttore di *Amleto*; cfr. Id., *Prefazione a W. Shakespeare, Amleto, principe di Danimarca*, pp. VIII-XXIX; e inoltre A. Mochino, *Il gusto letterario e le teorie estetiche in Italia*, Mondadori, Milano, 1924 e M. Fubini, *Shakespeare in Italia*, ora in Id. (a cura di), *Foscolo, Leopardi e altre pagine di critica e di gusto*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, vol. 2, pp. 850-857). Ettore Sanfelice, nel suo indirizzo *Al lettore*, datato 1897 e dedicato a Giuseppe Chiarini, premesso alla propria traduzione dei *Sonnets* (in W. Shakespeare, *I 154 sonetti tradotti in sonetti italiani da Ettore Sanfelice*, Velletri, Lizzini, 1898), dimostra di affidarsi alla tradizione della critica inglese per legittimare preliminarmente l'intrapresa traduttiva.

<sup>12</sup> «Rhétorique. Le 'sonnet' devait être une sorte de garde-fou. Écrits par centaines. Des bonheurs relatifs – et de détail – assez pour rendre heureux dans une certaine mesure – mais dans l'ensemble, une fois bouclé le sonnet, rien de bien moderne, ni qui valait qu'on s'y attache ou s'y abîme. Il n'y avait plus qu'à recommencer»; A. du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*, édition établie et préfacée par C. Layet, Paris, Le Bruit du Temps, 2011, p. 34.

<sup>13</sup> Ora riuniti in Y. Bonnefoy, *L'opera poetica*, tr. it. di D. Grange Fiori e F. Scotto, a cura di F. Scotto, Milano, Mondadori, 2010, pp. 926-963.

<sup>14</sup> Cfr. *supra*, nota 2.

shall be my gentle verse» è la premessa di Will (sonn. 81) – intento, ancor prima di Shakespeare, del tradizionale ‘gioco serio’ alla base della diffusione in Europa del genere sonettistico, in cui la preoccupazione del numero fisso, e in particolare la ricorrenza del 7 nel computo dei versi (divisibili per 7 sono peraltro i 154 *Sonnets*)<sup>15</sup>, contribuisce a una niente affatto scanzonata aura di sacralità<sup>16</sup>. La celebrazione del valore «onde al vero valor convien qu’uom poggi»<sup>17</sup>, in armonia o in conflitto con l’immagine della persona amata, che è sempre almeno inizialmente evocatrice di una nuova elevatezza, e per questo degna di elezione, è già in Petrarca aperta sfida alla distruttività dei tempi: si tratta di dare testimonianza di «*That in black ink my love may still shine bright*» (sonn. 65), dettato «onde vien l’enchioistro, onde le carte»<sup>18</sup>. L’amore è infatti ‘miracolo’ per una speciale forza (*strength* è contiguo a *virtue* in Shakespeare) di attestazione e di incitamento. Vi è una medesima fiducia, in Petrarca e in Shakespeare, in «quello / che fa per fama gli uomini immortali»<sup>19</sup>, a cominciare dalle «voci tante ch’io / chiamando il nome de mia donna ò sparte»<sup>20</sup>, in Shakespeare, analogamente:

You still shall live, such virtue hath my pen,  
where breath most breathes, even in the mouths  
of men. (sonn. 81)

And thou this shalt find thy monument,  
When tyrant’s crests and tombs of brass are spent. (sonn.107)

Nell’amore si celebra un muto attingimento, avanti che un diletto esteriore (non a caso designato a parte da Shakespeare come *outward*)<sup>21</sup>. L’inglese, come il Michelangelo delle *Rime*, pone la que-

<sup>15</sup> Di 15 vv. è il sonn. 99. Né è appurato se il sonn. 126 sia accidentalmente incompleto o non tale (cfr. W. Shakespeare, *Sonnets* cit., e il commento di T.G. Tucker in Id., *The Sonnets of Shakespeare, edited from the Quarto of 1609*, Cambridge, Cambridge University Press, 1924, p. LXV).

<sup>16</sup> Messa in luce da François Jost, anche in relazione all’influsso arabo nella determinazione delle regole formali del sonetto, in Id., *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Berne, Peter Lang, 1989, in part. nei capp. I e II, intitolati, rispettivamente, *La paléologie du sonnet e Histoire et diffusion*, cfr. pp. 11-77.

<sup>17</sup> Si cita, anche più avanti, da F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992, XXV, p. 33.

<sup>18</sup> *Ibid.*, LXXIV, p. 106.

<sup>19</sup> *Ibid.*, CIV, p. 137.

<sup>20</sup> *Ibid.*, LXI, p. 83.

<sup>21</sup> Cfr., tra l’altro, gli opposti di «inward worth» e «outward fair» (sonn. 16), «outward part» e «inward love of heart» (sonn. 46) e la noncuranza per il decadimento della «outward form», nel sonn. 109.

stione centrale, mentre Petrarca aveva finito per restringere l'evocazione di Laura all'«idolo mio, scolpito in vivo lauro»<sup>22</sup>, antepo- nendo al nome dell'amata il richiamo di Madonna, così trac- ciando una finale demarcazione tra profano e sacro. L'amore cupo di Michelangelo prelude ai chiaroscuri shakespeariani e a un in- terrogativo radicale: «Dimmi, di grazia, Amor, se gli occhi miei / Veggono 'l ver della beltà c'aspiro»<sup>23</sup>. Al tornante del XVII secolo, l'impianto metafisico dantesco lascia spazio alla vertigine barocca, che trova piuttosto un ancoramento mondano nel rinsaldarsi di codici, non solo cavallereschi, dell'Antico Regime. La domanda po- sta al cospetto del miracolo, pericolosamente sbilanciato anche sull'oscuro, come indica il contraltare del modello nei componi- menti alla *Dark Lady*, finisce quindi per investire la stessa «so- stanza [*substance*]» evocata dalla serie indirizzata al «Fair friend» (sonn. 104) ad ammonire che non solo di 'forma' – convenzione, rime, artificio – è questione:

What's in the brain that ink may character  
Which hath not figured to thee my true spirit?  
What's new to speak, what new to register,  
That may express my love, or thy dear merit? (sonn. 108)

Il merito registrato dalla chiaroveggenza dell'amore, ispirazione della parola, è prezioso («dear») proprio per le sue accezioni allu- sive, corrispondenti ad altrettante variazioni intorno a un nucleo sfuggente. L'*outward form* del sonetto è la chiusura atta a conte- nerlo, il vettore reso efficace dal *wit*, quando questo assimila la francese *pointe* per cogliere nel segno della verità, a costo di ri- durne, ma per dividerla, in una cerchia ristretta, la portata:

'Tis so, 'tis true',  
[...]  
But that is in my thought, whose love to you  
(Though words come hindmost) holds his rank before;  
*Then others for the breath of words respect,*  
*Me for my dumb thoughts, speaking in effect.* (sonn. 85)

La poesia – sta qui la modernità delle liriche shakespeariane – ri- vendica un fondamento, posto nella relazione tra un fuori e un dentro, un 'io' e un 'tu', mediata da un'*immagine vera* («true ima-

<sup>22</sup> F. Petrarca, *op. cit.*, XXX, p. 44.

<sup>23</sup> M. Buonarroti, XI, in *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. Baldacci, Milano, Lampi di Stampa, 1999, p. 286.

ge», sonn. 24). Immagine che si dà ai sensi e contemporaneamente al pensiero, capace di effettuarne il *senso*<sup>24</sup>. La posta in gioco è dichiarata – ne va della stessa dignità della condizione terrena: «Both truth and beauty on my love depends» (sonn. 101). Si noti, tuttavia, che, con la tavolozza dei valori – il bello, il vero, il merito – la discorsività dell’amore, mai definito in essenza, contrappone l’accidentalità dell’ornamento poetico (secondo il binomio oraziano di arte e natura), a una finalità superiore; è così disegnato il campo di un’*ontologia*, riportata a quella totalità che nei *Sonnets* si dispiega, come ben aveva messo in luce Wilson Knight, secondo un paradigma dell’integrazione («integration pattern»)<sup>25</sup>:

Their images I loved, I view in thee,  
And thou, all they, hast all the all of me. (sonn. 31)

Svariati sono i ritratti della natura in cui la distruzione del tempo, nella minaccia della durata, è punteggiata dai volti cangianti e allegorici delle improvvise insorgenze del *weather*, il cui mutare è rivelatore del motivo dell’incostanza, benché nella fondamentale fedeltà che ha per contrario solo una fugace distrazione dal fermo «purpose not to sell» (sonn. 21). ‘Ontologia’ è, dunque, in prima istanza *antropologia*, nel senso che il principio supremo è l’Uomo, dotato di volizione (in *Sonnets* sono parola di «Will»), nella sua connotazione virile, come degno («fair») tema («argument», sonn. 105) della poesia, ma anche femminile, inferiore, essendo la donna pretesto di effimero godimento («But she [la Natura] pricked thee out for women’s pleasure, / Mine be thy love, and thy love’s use their pleasure»; sonn. 20). Compendio di natura e sovranaturale, il Soggetto compiutamente attuato deve farsi carico della celestiale mediazione di gentilezza e dolcezza:

But heaven in thy creation did decree  
That in thy face sweet love should ever dwell;  
Whate’er thy thoughts on thy heart’s workings be,  
Thy looks should nothing then but sweetness tell.  
.. How like Eve’s apple doth thy beauty grow,  
If thy sweet virtue answer not thy show. (sonn. 93)

<sup>24</sup> Senso, a differenza che in Petrarca, distinto dall’idolatria; cfr. sonn. 105, «Let not my love be called idolatry, / Nor my beloved as an idol show».

<sup>25</sup> G. Wilson Knight, *The mutual flame. On Shakespeare’s Sonnets and the Phoenix and the turtle*, London, Methuen & Co., 1962, pp. 22 sgg.

Apprezzato è un ritegno («countenance», sonn. 86), al possesso del quale non si pretende. In ciò consiste la squisitezza che la promiscuità con la *Lady* anodina diminuisce. È un'inedita Trinità, atta però a scongiurare il fantasma fusionale della «mutual flame», antecedente alla scissione del tempo e dei sessi, di *The Phoenix and the turtle*:

Beauty, truth, and rarity,  
Grace in all simplicity,  
Here enclos'd in cinders lie.

Death is now the phoenix' nest;  
And the turtle's loyal breast  
To eternity doth rest,  
Leaving no posterity —  
'Twas not their infirmity.  
It was married chastity.<sup>26</sup>

Molta parte dell'attrazione che i *Sonnets* hanno esercitato nel clima della *pruderie* ottocentesca si deve, d'altro canto, al loro rigetto della castità, che, nel secolo successivo, diviene alibi dell'«anomia» della loro principale passione. Shakespeare l'aveva invece ben temperata, conciliando idealità e mondanità senza mai sovvertirne la gerarchia. Il primo fraintendimento in cui sono incorse le traduzioni francesi e italiane, nell'intento di sottrarre Shakespeare al pregiudizio sul 'cattivo gusto' del secolo dei Lumi, quand'anche riconoscente al genio straniero, fu perciò quello di ricondurre a comune misura la stessa ricerca di una *sostanziale* misura della passione che in essi si svolge (cfr. «But these particulars are not my measure», sonn. 91), addirittura in base al parallelo amore/potere, di modo che l'atto di vassallaggio dell'io lirico non è ingenuità, ma *politica* («policy in love», sonn. 118), l'inclusione dell'oscuro o del non pregevole, *compromesso* con il quotidiano, il liberare o tacitare la musa, *amministrazione* del Vero. La compagnia d'amore non equivale a un leggero disprezzo della legislazione dei costumi, al tramontare dei codici atti a designarli (le famose 'convenzioni' di cui Wilson Knight ha ridimensionato la portata e Croce sottolineato la tenuità poetica)<sup>27</sup>, bensì alla riproposizione

<sup>26</sup> Si cita da *The complete works of W. Shakespeare, the Alexander Text*, introd. by P. Ackroyd, London, Harper Collins, 2006, p. 1396.

<sup>27</sup> «Non c'è mai nello Shakespeare fredda esercitazione letteraria [...], la poesia che qui si attua è di necessità un po' superficiale o tenue, assai più tenue che nei drammi dell'amore»; B. Croce, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1960, p. 65.

di una saggezza avvertita dell'importanza dei ruoli, peraltro non sempre 'fissi' nel canzoniere shakespeariano. La forma chiusa vi preserva la continuità tra pubblico e privato; lo testimonia anche il ricorso alle formule giuridiche, per cui l'amore, lungi dal coincidere con il nascente *cliché* del matrimonio 'borghese' (in Francia sarebbe stata *La princesse des Clèves*, nonostante l'ambientazione nobiliare, ad annunciarne i presupposti ideologici), è ancora lontano da quello novecentesco del 'borghese deviato', coniugando piuttosto le figure del cortegiano e del poeta filosofo, per cui l'elevatezza di spirito è *wit* appunto nel rifuggire lo Spirito, nella moderazione dell'antica torcia eroica che, della ragione, nell'arguire sulle passioni, porta oramai avanti il 'lume'. Sono le ultime parole di un'opera spesso a torto considerata aperta, incompleta, ad ammonire il lettore circa la pericolosità di un amore irruento e propenso all'insano:

Comme thee for cure, and this by that I prove:  
Love's fire heats water, water cools not love. (sonn. 154)

La parola di Shakespeare non si vuole allegorica, ma concreta, smaliziata e di buon senso. Per questo, non al riparo da errore:

... For I have sworn thee fair, and thought thee bright,  
... Who art as black as hell, as dark as knight. (sonn. 147)

È naturale, allora, che divenga da ultimo necessario 'restaurare' il segno, come nei versi di Sanguineti<sup>28</sup>, come nell'opera di Bonnefoy e di du Bouchet, prendendo atto della sua *vacanza*, o sempre insidiosa menzogna. I *Sonnets*, comunque, non spartiscono alcuna barocca vertigine del nulla, al contrario, alleggeriscono la colpa riconducendola al peccato d'amore, come è nella ripresa di Peter Brook – *Love is my sin* (cfr. sonn. 142) –, evitando sia l'apologia sia la sanzione. La norma shakespeariana è solo negativa: «We must not be foes» (sonn. 40), questo il patto immortale ispirato alla «purest faith» (sonn. 66). Con la poesia di Shakespeare il platonismo, di cui pure sono ripresi i simboli e la mitica percezione, entra nella profonda crisi della propria definizione; ciò nonostante tiene il 'caposaldo' della dolcezza, unica all'altezza del compito – sfidare gli insulti del tempo, le fratture di altalenanti condotte soggette alla pompa e alla volgarità del mondo, il teatro complesso e repenti-

<sup>28</sup> Cfr. gli ultimi due versi nel già citato *Catasonetto*: «Crollo concluso, chiedo di conflitto / restaura il segno, rovinografia» (cfr. *supra*, nota 2).

no del *weather*, sino all'intravisione di un salvifico Nord per il principiato naufragio: 'abbozzo di cometa' ancora, insistentemente, laica e cordiale. Tale da trasformare l'amore in un'educazione radicale, ammaestramento di saldezza al cospetto della sua fiaccola vacillante, passata di mano in mano nella *Conversation* stilizzata da Jarman. L'abrogazione dell'unicità, il diniego della fusione, l'integrazione degli apporti (pensiero del poeta, squisitezza o sublimità del modello, alterità impersonata dalla *Lady*) sottraggono la nuova fede alla dismisura della guerra, rasserenando l'esperienza della privazione. Saranno, più avanti, i versi di Hölderlin a porre l'amichevolezza a suprema garanzia:

Fino a che l'amicizia,  
L'amicizia schietta ancora dura nel cuore  
Non fa male l'uomo a misurarsi  
Con la divinità.<sup>29</sup>

Fare dell'umano il divino, capovolgere il sentimento del divino nell'umano, suddividere la parcella dell'anima tra l'io e l'altro avrà permesso a Shakespeare di scorgere nello scambio la misura ignota al poeta svevo e, forse, alle 'regole' della traduzione a venire. Anche quest'ultima ha a disposizione tre vie: le diverse opzioni del 'gusto' indicate da Valéry – contaminazione e conquista o medietà – ma altresì *commercio* dell'in-apprezzato, ossia di ciò che per pregio non ha ancora ricevuto etichetta.

### Monumenti e saccheggi<sup>30</sup>

La fortuna critica dei *Sonnets* è preceduta, dapprima in Francia, e, successivamente, in Italia, dove l'impostazione del dibattito mutua d'Oltralpe i termini fondamentali della discussione sul gusto, dall'assimilazione dello Shakespeare drammatico, in relazione alle cui innovazioni, nonché trattamento dei caratteri umani e sentimentali, ne è a oggi definita la statura artistica. Ritenuti convenzionali o autobiografici, i *Sonnets* sono stati a propria volta oggetto di una discussione ricostruibile dagli epiteisti dei traduttori, che ne hanno via via riepilogati i temi<sup>31</sup>. Si può sintetizzare l'interrogati-

<sup>29</sup> Si cita dalla tr. it. in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1991, p. 137.

<sup>30</sup> Si rinvia, per la lettura delle traduzioni italiane e francesi dei sonetti di seguito parzialmente citati e commentati (quando non siano indicati i rinvii di pagina alle edizioni qui tutte menzionate in nota), all'appendice del presente saggio.

<sup>31</sup> Come il mistero della dedica, le ragioni biografiche, i dubbi sulla fondatezza dell'ordine dei sonetti nella sequenza tramandata, ecc., ripresi nelle loro introduzioni

vo critico, che dalla regola delle tre unità drammatiche si estende alla revisione dei criteri del bello e del sublime, attraverso la preoccupazione di assegnare una sede appropriata anche a ciò che è avvertito come irregolare o triviale, ossia anche un ambito di legittimazione poetica che superi la distinzione tra generi 'alti' e 'bassi'. I *Sonnets* comandano di per sé l'intento di una ridefinizione, dal momento che, a differenza di altre espressioni del petrarchismo secentesco, alludono in diversi modi anche a una consumazione carnale che non appare mera finzione letteraria. Per giunta, la devozione ad «a man right fair» (sonn. 144) è sia angelica sia trasgressiva, tanto da indurre un autore ostile alla *pruderie* vittoriana come Victor Hugo a sovvertire la sequenza dei testi, facendo precedere i componimenti alla *Lady* a quelli indirizzati all'amato, cautamente indicato ove possibile come il soggetto di un particolare «attachement» (XXXVI), «bien-aimé» (LXXXVII), «adorable enfant» (CXIX) e «doux enfant» (CLIV)<sup>32</sup>. Quando Foscolo avrà già posto al centro di un nascente canone europeo «Omero, Dante e Shakespeare»<sup>33</sup>, Hugo si incaricherà di fare assurgere quest'ultimo alla sfera dei *geni*, ovvero dell'Arte superiore, chiamandola «la région des Égaux»<sup>34</sup>. La traduzione in prosa dei *Sonnets*, anche se scandita da strofe suddivise in maniera da evocare lo schema del sonetto francese, forma già bandita dalla voga romantica, uscirà corredata di un'ampia nota introduttiva, la cui dichiarazione d'intenti dà luogo a risultati assai diversi, e sarà inoltre preceduta da un copioso saggio, concepito inizialmente sotto il titolo di *À propos de Shakespeare*. In Shakespeare, situato nel lignaggio di altri autori imponenti e non 'classici' – Omero, Eschilo, Dante, Rabelais... – insieme a profeti, storici e filosofi, tra i molti schierati nella lista del proprio canone dall'autore francese – Ezechiele come Tacito e Socrate... – Hugo indica, come misconosciuto dalla stessa In-

---

alle edizioni più sotto citate ancora da R.S. Virgillitto e in part. da Y. Bonnefoy (cfr. note 48 e 59).

<sup>32</sup> Ettore Sanfelice adeguerà nello stesso modo la propria interpretazione, citando Chiarini in premessa alla traduzione italiana: «Per questo rispetto io non vedo in nessuno dei sonetti all'amico niente di più e di diverso da ciò che ci vede il Rossetti, cioè il *fervore di un'amicizia esaltata e smisurata esprimentesi con una stravaganza di linguaggio che non era a quel tempo del solo Shakespeare*, e che quanto a lui si appunta e suggella nel sonetto ventesimo», cfr. Id., *Al lettore*, in *I 154 sonetti* cit., pp. 11-12, corsivi nel testo. T.G. Tucker, il quale ipotizza che i componimenti al maschile si rivolgano a più d'una persona, fa d'altronde osservare che «'Love' was (and is) a word applicable to various degrees of warmth. 'Lover' is ordinary Shakespearian for 'attached friend'. In point of fact 'friend' was rather the stronger word of the two» (cfr. Id., *op. cit.*, p. LVIII).

<sup>33</sup> Inizialmente sostituito da Ossian (cfr. M. Fubini, *op. cit.*, p. 854).

<sup>34</sup> V. Hugo, *William Shakespeare* cit., p. 41.

ghilterra, il germe d'Europa che la Rivoluzione Francese avrebbe poi saputo sviluppare nell'ideale di universale progresso e peculiare missione di civiltà. In un ambiente ostile, Shakespeare sarebbe stato, infatti, «un génie sympathique»:

L'insularisme est sa ligature, non sa force. Il le rompait volontiers. Un peu plus, Shakespeare serait européen. Il aime et loue la France; il l'appelle «le soldat de Dieu». En outre, chez cette nation prude, il est le poète libre. L'Angleterre a deux livres, un qu'elle a fait, l'autre qui l'a faite; Shakespeare et la Bible. Ces deux livres ne vivent pas en bonne intelligence. La Bible combat Shakespeare.

Certes, comme livre littéraire, la Bible, vaste coupe de l'orient, plus exubérante encore en poésie que Shakespeare, fraterniserait avec lui; au point de vue social et religieux, elle l'abhorre. Shakespeare pense, Shakespeare songe, Shakespeare doute. Il y a en lui de ce Montaigne qu'il aimait. Le *To be or not to be* sort du *Que sais-je?*<sup>35</sup>

Vale la pena di soffermarsi sulla percezione di Hugo, la cui ottica, benché incentrata sul retaggio francese, anticipa una lunga tradizione. Al genio di Shakespeare presiederebbe infatti l'immaginazione, la capacità di mostrare 'fantasmi' reali. Innalzato è sempre il drammaturgo, che non a caso nelle note apposte alla propria traduzione, Hugo mette frequentemente a confronto con Molière. Voltaire non è drasticamente criticato, solo ridimensionato dalla gloria del Medioevo che l'Ottocento una volta per tutte riscopre:

Voltaire, disons-le, avec joie et avec tristesse, c'est l'esprit français. Entendons-nous, c'est l'esprit français jusqu'à la Révolution exclusivement. A partir de la Révolution, la France grandissant, l'esprit français grandit, et tend à devenir l'esprit européen. Il est moins local et plus fraternel, moins gaulois et plus humain. Il représente de plus en plus Paris, la ville coeur du monde. Quant à Voltaire, il demeure ce qu'il est, l'homme de l'avenir, mais l'homme du passé; il est une de ces gloires qui font dire au penseur oui et non; il a contre lui Jeanne d'Arc et Shakespeare. Il est puni par où il a raillé.<sup>36</sup>

A Shakespeare l'Inghilterra dovrebbe, per l'ammaestramento del popolo, edificare un pubblico monumento, cosa che però non toglie il primato dei nuovi Moderni: «Le dix-neuvième siècle ne relève que de lui-même, il ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul; il est

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 381-382.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 392.

le fils d'une idée. [...] Le dix-neuvième siècle a une mère auguste, la Révolution française»<sup>37</sup>.

Il nuovo senso storico, trasposto in principio estetico, contraddice in partenza il principio etico di subordinazione del traduttore all'autore, avanzato da Hugo in premessa alla propria traduzione dei *Sonnets*:

Oui, génies, oui, poètes, philosophes, historiens, oui, géants de ce grand art des siècles antérieurs qui est toute la lumière du passé, ô hommes éternels, les esprits de ce temps vous saluent, mais ne vous suivent pas; ils ont vis-à-vis de vous cette loi: tout admirer, ne rien imiter.<sup>38</sup>

Sul fondamento di simili premesse, Hugo traduttore intende confutare il primato del gusto classicista che, dopo la rivoluzione Romantica, torna a insinuarsi nelle stesse pieghe della poesia (fino a sfociare nell'*Ars poetica* di Gautier). Ma alla supremazia dell'antico si contrappone ormai anche l'argomento sociologico, tale da influenzare, più fortemente di qualsiasi principio compositivo, la traduzione come scrittura. Se, infatti, da una parte, «[l]e goût bourgeois» resiste alla traduzione, percepita come «invasion» dalla cultura autoctona<sup>39</sup>, d'altra parte, le medesime «foules» che si gioverebbero di un concreto monumento a Shakespeare<sup>40</sup> acquistano voce in capitolo nel «goût cosmopolite»<sup>41</sup> irradiantesi da Parigi. Proprio «la ville coeur du monde» sarà in grado di promuovere «l'esprit européen»<sup>42</sup>. Non ci si dovrà dunque stupire se la versione francese dei *Sonnets* risulta più prossima all'adattamento che alla traduzione. Prima di tutto, Hugo mostra di voler accontentare il gusto borghese, che sempre più apparterrà alle folle nelle più o meno camuffate rivoluzioni dei costumi a venire, accettandone gli schemi comportamentali amorosi, chiariti dalla sequenza romanzata secondo la quale egli *verosimilmente* riordina, numerandoli in cifre romane, i componimenti in cinque gruppi (sonetti alla *Dark Lady*, tormento dei due amori, amico eletto, autocompianto della «poor soul», isolando il sonn. 146, tema del tempo e della procreazione); in secondo luogo, nel rifiutare l'equivalenza sonetto-amor cortese, quest'ultimo messo addirittura in ridicolo

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*, p. 451.

<sup>40</sup> Cfr. *ibid.*, p. 392.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 387.

nell'*Introduction* all'edizione del 1857 («la continence était la première règle de la prosodie du sonnet»)<sup>43</sup>, è il primo a inaugurare la riduzione del «mystère» della raccolta (mentre ai drammi shakespeariani spetterà sempre un afflato di trascendenza), al «secret»<sup>44</sup> di una dimensione umana (la salutata «Humanité dans Shakespeare»)<sup>45</sup>, tanto più divulgabile quanto più riportata a ovvietà. Ettore Sanfelice darà in Italia una traduzione assai più elevata, anche per avere saputo rendere le 'tortuosità' che, nell'originale shakespeariano, non ne indicano una convenzionale 'preziosità', evocando piuttosto la difficoltà di sentimenti per definizione enigmatici. Ma la gravità di Sanfelice non sembra avere ispirato la fama di cui, in Italia e Oltralpe, per motivi patentemente ideologici ancor prima che squisitamente poetici, godranno in particolare i *Sonnets*, che dal modello del petrarchismo, ossia da una precisa istanza di spiritualità, in parte si allontanano. Simile elevatezza di tono si ritrova in rare prove, come quelle di Ungaretti, negli anni tra il '44 e il '46<sup>46</sup>, e sarà già Montale a sciogliere poco innanzi, nelle versioni risalenti al '48 del *Quaderno di traduzioni*, lo stile epigrammatico<sup>47</sup>. La 'volgarizzazione' di Hugo, con riflessi finanche nella versione di un poeta fortemente intellettualizzato come Bonnefoy<sup>48</sup>, costituisce la vena dei traduttori italiani epigoni della collaudata traduzione 'equimetrica' del pentametro giambico (l'endecasillabo), tanto da dare l'impronta alla ricezione della poesia shakespeariana nei due Paesi. La modalità di conquista è in un certo senso simile alla rivalse di una classe meno abbiente, che dei privilegi dell'odiato Signore si vendichi col porre in dispregio la sua stessa mancanza di ostentazione. La rivendicazione dell'umano rischia insomma di passare dalla legittimazione di un *ordinario* condiviso. Questo è motivo di vicinanza, ammiccamenti, solidale ironia, compiaciuto monito, come nelle traduzioni del celeberrimo

<sup>43</sup> V. Hugo, *Introduction a Les sonnets de William Shakespeare traduits pour la première fois en entier par Victor Hugo*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>46</sup> Sulle principali caratteristiche metrico-formali della prassi traducevole di Ungaretti nel contesto della ricezione italiana, si potrà tra l'altro confrontare il recente studio di S. Campanini, *La fiamma che si estingue. Le traduzioni di un celebre sonetto shakespeariano*, in Id., *Strategie e metodi della traduzione poetica*, Torino, L'Harmattan, 2002. Cfr. anche gli accenni più avanti in queste pagine, nella cui sede si è preferito concentrarsi su esordi ed esiti recenti della vicenda traduttiva dei *Sonnets*.

<sup>47</sup> Cfr. più avanti, nota 61.

<sup>48</sup> W. Shakespeare, *Les sonnets, précédés de Venus et Adonis et du Viol de Lucrece*, présentation et traduction d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2007.

sonetto sulla lussuria, che nell'inglese ha di contro l'assetto di un piccolo trattato – lo si potrebbe intitolare 'anatomia' della lussuria – almeno sino al distico che ne racchiude, senza stigmatizzarlo, il dilemma morale; «'Amen'» (sonn. 85), qui come altrove sembra sospirare Shakespeare, astenendosi, da uomo di mondo, dai castighi danteschi. Stando a Hugo, Shakespeare è invece l'uomo del Medioevo, percezione che nella versione del francese dà luogo a un peculiare compromesso con l'untuosità del rapporto uomodonna, non già nella poesia, ma nello stesso abito amatorio: «La luxure est la ruine de l'âme en prodigalité de / honte» (sonn. 129/XXVI), diversamente dalla più tarda e affidabile interpretazione di Tucker («Not a wilderness of shame, but a shameful act of wasting»<sup>49</sup>). A una prima lettura, appare chiaro come Hugo, *en connaisseur*, non si sia peritato di riscrivere a proprio modo il testo, sbilanciandone l'analisi distaccata e, per così dire, il 'rider alto' del sigillo finale, dal lato della retorica sentimentale dapprima romantica poi improntata, non solo in Francia, alla stessa ipocrisia rimproverata dal continente all'Inghilterra. La riscrittura sta prima di tutto nella propensione alla parafrasi (caratteristica dell'intera traduzione), che porta a ingenti omissioni (si veda la riduzione dei nove attributi della lussuria a sette), e ad alterazioni semantiche tutte inclini, non alla constatazione, ma alla reprimenda morale («infâme», «grossière», «fourbe»), mentre smorzata è la resa di «heaven», appropriatamente tradotto con «estasi», nella versione italiana di Sanguineti, resa possibile da cinquant'anni di 'liberazione sessuale', di cui non disponeva Hugo. Da notare è che il significato del distico finale, anche ai giorni nostri, è per lo più forzato, per il residuo traduttivo di «show», alla cui indicazione è invece attenta la conclusione di Bonnefoy – «Et cela, qui l'ignore? Mais qui se garde» –, restando tuttavia ancora insufficiente, allo stesso modo del «pur nessuno è schivo» di Sanfelice, per l'allusione solo indiretta al discernimento, della cui trasmissione si incarica la brevità della formula shakesperiana. Come rilevava Tucker, si è infatti in questo punto di fronte a un tipico «shifting» shakespeariano, per cui la parola ripetuta (il verbo *to know*) assume significati lievemente diversi nelle due occorrenze: «from 'realises' [...] to 'knows how to...»<sup>50</sup>. La versione di Ettore Sanfeli-

<sup>49</sup> T.G. Tucker, *op. cit.*, p. 210.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 211. La variazione è marcata nella puntuale traduzione di Henri Thomas per l'edizione delle *Oeuvres complètes de Shakespeare* a cura di P. Leyris e H. Evans, per il Club Français du livre (1961-1983). Si cita di seguito il distico finale (*sonnet* 129) dalla

ce rende con maggiore abilità complessiva la densità dei *Sonnets*, come è evidente se si prende in considerazione proprio il componimento sulla lussuria, certo non privo, nella resa italiana, di un'inflessione sdegnosa: «Fiacca lo spirito e di pudor lo nuda», 'sonnetto', comunque, preciso nel concatenare azione, aggettivazione e conseguenze. La stessa ricerca della forma è in Sanfelice eterodossa, ma, a differenza di quanto avvenuto nella versione di Hugo, anticipatrice dell'opzione novecentesca del ricorso traduttivo al verso libero, e mai approssimativa nella disposizione 'per l'occhio', la cui particolare modernità è funzionale anche a evitare gli scadimenti della rima. In Italia, la tenuta poetica della versione di Sanfelice non è stata davvero riconosciuta, le seguirà a breve la traduzione in prosa di Darchini (1909)<sup>51</sup>, mentre solo nel 2008 i *154 sonetti tradotti in sonetti italiani* (il cui titolo si riferisce sia alla suddivisione in strofe sia all'altezza dell'impresa) vengono ristampati<sup>52</sup>. Anche traduzioni auliche come, in Francia, quella raffinata di Fuzier<sup>53</sup>, e, in Italia, quella parziale e di poco precedente, ma ormai datata, di Aldo Rossi<sup>54</sup>, non ne raggiungono l'altezza, proprio per la convenzionalità attribuita ai *Sonnets*, frequentemente 'sdebitata' in letterarietà nelle lingue di arrivo<sup>55</sup>. La lezione di Hugo torna di contro negli stereotipi di molte versioni italiane, per quanto abilmente cesellate. Basta una scorsa alla proposta di Piumini, poeta aggraziato negli adattamenti e smaliziato nella sua stessa pratica di sonetti sapidi, per scorgere un analogo piglio da intenditore, anche se privo della grandiloquenza talvolta sfoggiata dal precursore francese, assente nella resa di Piumini per la precisa scelta autoriale di un'ispirazione domestica, prossima agli intenerimenti

---

nuova edizione numerata del tome XII (Paris, Le Club Français du livre, 1988), p. 823: «Cela, qui ne le sait, mais ce que nul ne sait / C'est fuir le ciel qui nous conduit à cet enfer».

<sup>51</sup> Prima ed. Biblioteca Universale Sonzogno, ora in W. Shakespeare, *Sonetti*, tr. it. di L. Darchini, a cura di G. Baldini, Milano, Feltrinelli, 2010.

<sup>52</sup> W. Shakespeare, *I 154 sonetti tradotti in sonetti italiani da Ettore Sanfelice*, Mantova, Gianluigi Arcari, 2008 (l'edizione non include il testo di *Al lettore*, ma in compenso fornisce elementi bibliografici quasi esaustivi sulle diverse traduzioni italiane dei *Sonnets*).

<sup>53</sup> W. Shakespeare, *Poèmes de Shakespeare suivis d'essais critiques sur l'oeuvre dramatique*, traduction de J. Fuzier, essais critiques par H. Fluchère, Paris, Gallimard, 1959.

<sup>54</sup> W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Rossi, Torino, Einaudi, 1952.

<sup>55</sup> Si confrontino, per fare un solo esempio, i versi iniziali delle rispettive traduzioni del sonn. 144 («Two loves I have, of comfort and despair, / Which, like two spirits, do suggest me still») – in Fuzier (*op. cit.*, p. 155): «Ainsi que deux esprits, deux amours me conseillent, / L'un fait de réconfort, l'autre de désespoir»; in Rossi (*op. cit.*, p. 317): «Due amori io possengo, conforto e dannazione, / Che a modo di due spiriti mi governano ognora», dove l'aggiunta si accompagna all'ampollosità del giro di frase.

del quotidiano, e, nel sonetto 129, cartina di tornasole di una nuova 'regola della schiettezza'. La sintesi, garanzia di efficacia, in vari casi di felicità poetica, è criterio delle traduzioni di Piumini. Ottenuta grazie al procedimento della generalizzazione, tale economia rischia di andare troppo direttamente al punto («esca ingoiata / messa per fare folle chi la ha avuta»), permettendosi anche altrove numerose omissioni<sup>56</sup>. Se nello Shakespeare dei *Sonnets* vi è d'altro canto rarefazione, questa non va scambiata per una semplificazione, che rimane presente solo nella volontà di esprimere sentimenti primari – gaudio, sofferenza, ostinazione, abbattimento, sfrenatezza e costanza. Sentimenti, o pulsioni, che, contrariamente alla lettura offertane da Yves Bonnefoy<sup>57</sup>, non significano luoghi comuni, ma dati incontrovertibili. Sia in Piumini sia in Bonnefoy, si ha peraltro una sistematica attenuazione, per l'inserimento di un fraseggio colloquiale, mai veramente tale in Shakespeare, per il quale ogni gradazione è degno oggetto di curiosità conoscitiva. Entrambi i poeti-traduttori rendono, ad esempio, con la collocazione a sinistra del complemento, l'effetto stilistico dell'inglese «All this the world well knows», diminuendone il tono: a «Il mondo lo sa» di Piumini corrisponde il francese di Bonnefoy «Et cela, qui l'ignore?», la cui traduzione è peraltro attraversata da lampi affatto idiosincratici<sup>58</sup>. Ispirate a differenti poetiche, le versioni di Piumini e di Bonnefoy, così come quella parziale di Rina Sara Virgillitto<sup>59</sup>, obbediscono alla stessa logica assimilativa di Hugo. Virgillitto, nel 1984, evita di tradurre il componimento sulla lussuria, tradizionalmente connotata come femminile, al tempo stesso 'femminilizzando' Shakespeare, nella direzione di una deprivazione filosofica (l'edizione Newton Compton si rivolge alle «foules»),

---

<sup>56</sup> Si può notare un uso ellittico dell'omissione nella traduzione dei distici, per cui basti, tra i molti possibili un esempio: «For that same groan doth put this in my mind: / My grief lies onward and my joy behind» (sonn. 50), reso con: «Poiché risento in quel lamento tetro, / che ho dolore davanti, e gioia dietro», dove il verso dell'animale cavalcato al ritorno dalla visita all'amante diviene un più generale «lamento», che si presta contemporaneamente a un doppio senso non presente nell'originale (cfr. W. Shakespeare, *Sonetti*, tr. it. di R. Piumini, Milano, Bompiani, 2002, p. 111).

<sup>57</sup> Cfr. Y. Bonnefoy, *Les sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie*, in Id., *op. cit.*, pp. 7-38.

<sup>58</sup> Si confrontino, quasi a caso, versi nel francese di colpo lapidari come: «Mieux ton portrait que toute image peinte» (sonnet 16, in Id., *op. cit.*, p. 174) o «Ceux qui pourraient blesser mais s'en abstiennent, / [...] Ceux qui troublent les autres quand eux demeurent / pierre, glace» (sonnet 94, *ibid.*, p. 252), in cui tipica di Bonnefoy è l'affermazione recisa anche per l'evitamento dell'uso di articoli.

<sup>59</sup> W. Shakespeare, *Sonetti d'amore*, a cura di R.S. Virgillitto, Roma, Newton Compton, 1984.

proporzionale a cadenze il cui monotono cullare non traduce il ritmo meditativo, oltre che arguto, dell'autore (nel cui retaggio si situa ugualmente l'asciuttezza di voci come quelle di Eliot e di Heaney): «Che sostanza è la tua, di che sei fatto? / se a mille ombre fantastiche sei centro?» (sonetto XXIV)<sup>60</sup>, ancora una volta sottraendo vigore all'interrogativo non meramente amoroso. Virgillitto si immette qui comunque non senza perizia nel solco delle traduzioni di Montale, che non a caso sceglie di tradurre tre sonetti discorsivi (22, 33, 48), accentuandone la regolarità e la vena leggiadra, grazie alla mescolanza di colloquialità, rima e lieve arcaismo<sup>61</sup>. Ungaretti non era incappato nella leziosità, evitando troncamenti e regionalismi, e badando a preservare il senso del vocativo antico (cui nell'originale corrispondono sia il *thou* sia la forma all'epoca diffusasi di *you*). La traduzione dei primi due versi del sonn. 53 suona, a differenza che in Virgillitto, come nell'inglese, semplice e solenne: «Quale è mai la vostra sostanza, di cosa siete fatto / Se a milioni, timide, le ombre dipendono da voi?»<sup>62</sup>. Qui è lo stesso scarto tra l'inglese e l'italiano, la cui lingua alta prediligerebbe termini inusitati («strange shadows» può diventare «timide» o «fantastiche»), a comportare il pericolo della perdita di tenore della domanda di senso metafisico. È chiaro infine l'imbarazzo dei traduttori, al tornante tra XX e XXI secolo, nel manipolare altezze che né la prima né la seconda avanguardia poetica avevano del tutto escluso, se non altro per l'ardimento delle scelte. La strategia di sottile alterazione dei valori, operata dalla traduzione, sembra avere da ultimo l'esito del 'gusto medio', non sempre criticamente motivato. L'interpretazione di Bonnefoy, che non si scosta in fin dei conti da un'acquisita svalutazione della poesia di Spenser, nonché dei *Silver poets* elisabettiani (varrebbe in-

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>61</sup> Si confrontino, rispettivamente nell'inglese e nell'italiano resone da Montale, i versi iniziali: «My glass shall not persuade me I am old / So long as youth and thou are of one date» (sonn. 22): «Allo specchio, ancor giovane mi credo / ché Giovinezza e te siete una cosa»; «Full many a glorious morning have I seen / Flatter the mountain tops with sovereign eye» (sonn. 33): «Spesso, a lusingar vette, vidi splendere / sovranamente l'occhio del mattino»; «How careful was I, when I took my way, / Each trifle under truest bars to thrust» (sonn. 48): «Con che animo, partendo, li ho rinchiusi, / i miei ninnoli, e con che serrature» (si cita da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp. 731-733).

<sup>62</sup> W. Shakespeare, *40 Sonetti di Shakespeare*, tr. it. di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1948, p. 73.

vece la pena di rileggerli)<sup>63</sup>, appare troppo influenzata da categorie proprie, là dove l'attacco al valore della forma porta a rinnegare lo stesso invisibile che vi si cela – «les Délies ne sont que des idées» – esclama il poeta contemporaneo<sup>64</sup>, scordando il fascino e la densità del canzoniere di Scève, e misconoscendo il tentativo shakespeariano di contemplare simultaneamente finezza, geometria e trasgressività nell'oltranza d'amore. Banali sarebbero per Bonnefoy i rinvii al paesaggio e al *weather*, così radicati nella cultura anglosassone, e atti a coniugare la non intellettualità del sentimento con la meditazione sul «merit» (sonn. 26), suo indispensabile complemento. A questa *modestia*, che di lì a poco si ritroverà nell'indagine sui tipi umani del Kant delle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*<sup>65</sup>, è preferita la confessione dell'irrazionale – proprio il sonetto sulla lussuria restituirebbe il senso dell'esistenza – così smarrendo la lezione di equilibrio del bello, la cui 'fisicità' non si sa più ricondurre alla 'fisiologia' di un 'gusto' presupposto del suo afferramento simbolico e spirituale. Ma, se è vero che il valore dei *Sonnets* può risiedere in uno sdoppiamento dell'io lirico, nel dramma cioè di una poesia che, sotto la forma, si cerca, riflettendo sul proprio statuto contraddittorio, vien fatto però osservare che tale rilettura è anche la poetica di un Novecento irrigiditosi ormai in 'accademia', la cui vena è talvolta prosciugata dalla preponderanza dell'attitudine cerebrale su quella spirituale. Diviene ovvio interpretare l'opera poetica shakespeariana come fucina dei drammi a venire, ricadendo in un passaggio obbligato della critica tradizionale, riluttante ad accettare la portata dei *Sonnets* a causa del rigetto ideologico del sistema di valori di cui sono espressione. Solo in assenza di questa chiusura preventiva, l'opera cede invece il proprio segreto, che non è quello del 'cuore' di Shakespeare (il quale non pensa tutto quel che dice se pure 'prova' tutto quel che pensa), ma una riformulazione laica dell'istanza metafisica e morale, a misura di arricchire la condizione mondana, grazie alla pienezza di un vincolo attuato nella libertà (l'altra norma dei *Sonnets* sarebbe non negarsi piacere, benché resti ambiguo lo statuto della dilettazione che arreca l'altrui

<sup>63</sup> Appunto per scovare, in una buona oreficeria, «some golden verses», come ben suggerisce Gerald Bullett nella *Introduction* a Id. (ed. by), *Silver poets of the Sixteenth Century* (1947), London, J.M. Dent & Sons, 1989, p. V.

<sup>64</sup> Y. Bonnefoy, *Les sonnets de Shakespeare et la pensée de la poésie*, in Id., *op. cit.*, p. 26.

<sup>65</sup> Le cui più aspre pagine finali, nella tradizione del testo, sarebbero attribuibili a un 'plagio' da Hume (intervento di Laura Novati, traduttrice per l'edizione Rizzoli del 1989, all'Università degli Studi di Milano, maggio 2012).

dolore). Libertà, finalmente, condizionata dal rispetto della *forme* – il famoso ‘vassallaggio’ non corrisponde qui ad alcuna *effettiva* schiavitù (in alcuni casi a una *captatio benevolentiae*, cfr. sonn. 57), piuttosto, al libero arbitrio del poeta, teso a evitare la dismisura della «fever» (sonn. 147), l’eccitamento d’amore mascherato di tenerezza in cui si consuma il non valevole legame con la *Lady* (‘acqua’ e non ‘fuoco’ di eternità). È ugualmente la lezione del sonn. 135, il cui testo sembra rivolgersi ai due versanti del femminile e del maschile (questi sì, convenzionalmente, di segno negativo e positivo), in cui *wish* e *will* – termine di cui Shakespeare anticipa la rilevanza settecentesca – si contrappongono. Hugo osserva in nota l’accezione di ‘volontà’, mentre Sanfelice ricorre al calco del monosillabo inglese, traducendolo in più punti, tra parentesi tonde, soltanto come «desiderio»; lo stesso Bonnefoy incade nell’errore di omettere parte del significato, inserendo l’inglese *Will* al maiuscolo come ambiguo *petit nom* di Shakespeare, e uniformando le altre ricorrenze senz’altro a «désir». La traduzione di Bonnefoy, peraltro, è sulla falsariga di quella di Pierre Jean-Jouve<sup>66</sup>, di cui riprende, in particolare, il distico finale (così come le traduzioni di Sanguineti sembrano rivelare la commistione con quelle di Fuzier)<sup>67</sup>. In tutti questi casi è tralasciata la connessione di «marito» e «*membrum pudendum*» chiarita da Tucker nella sua convincente interpretazione<sup>68</sup>. Più sensibile alle mediazioni tra l’alto e il basso di Shakespeare, con ogni probabilità propenso a ravvisarvi la sacralità ricercata, tra lacerazioni e dissidi, nelle proprie opere, Jouve si dispone alla traduzione dei *Sonnets* con l’intenzione dichiarata di erigere «un monument moderne»<sup>69</sup>, a partire dall’osservazione fondamentale che «l’accent n’est pas tant sur la possession amoureuse, que sur la lutte amoureuse contre la mort»<sup>70</sup>, dove la qualificazione di «amorosa» precisa anche una cura esistenziale. Originale *tipo* d’altri tempi, ben preparato con ciò a comprendere le sfide all’io dell’inconscio, importando baglio-

<sup>66</sup> W. Shakespeare, *Sonnets*, version française de P.J. Jouve, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>67</sup> Con alcune apparenti riprese dal francese nella traduzione, pur nella diversa impaginazione (cfr. l’appendice).

<sup>68</sup> Cfr. T.G. Tucker, *op. cit.*, pp. 215-216. Anche il significato di «marito» messo in luce da Tucker risulta invece leggibile nelle versioni di Henri Thomas e di Alessandro Serpieri (1991), che vi lasciano spazio, insieme alle allusioni all’oggetto di piacere e all’amante, inserendo ogni volta il calco «Will» al maiuscolo, così che il significato sia desunto dal contesto (cfr. H. Thomas, *Les sonnets*, in *Oeuvres complètes de Shakespeare* cit., p. 829 e W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1998, p. 337).

<sup>69</sup> P.J. Jouve, «Sur les sonnets de W.S.», in *Id.*, *op. cit.*, pp. 9-19 e in part. p. 18.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 15.

ri surrealisti nella propria scrittura, Jouve evita di tradirne l'aspirazione alla forma. Questa sarebbe, nello Shakespeare lirico,

élégante, sortie de fils d'argent et d'or, [et elle] établit le rapport entre la beauté, le voeu constant du poète, et un fond d'états personnels fougueux, où la noblesse n'exclut pas la grossièreté parfois salutaire. En quoi cet art appartient à son extraordinaire époque, dans laquelle toutes les contradictions d'une civilisation savante et sauvage s'affrontent à tout moment, et se jugent réciproquement, sur la scène quotidienne d'une société qui est toute entière un théâtre. [...] Les grandes idées antiques, la Nature, le Temps, la Fortune, s'emparent des esprits, estompent pour un instant des vérités chrétiennes longtemps assimilées, mais que secoue la Réforme.<sup>71</sup>

Di Shakespeare, Jouve sa condividere l'aspetto della completezza, quindi anche il suo lato eccentricamente femminile, e, con l'ambizione che gli è propria, e che non era appartenuta a Sanfelice, pretende allo 'scambio' verace. Questo è attuato attraverso l'espediente di una forma sofisticata: il ritorno alla 'giustezza' del libro, nella disposizione 'a codice' di ogni sonetto inquadrato da un'invisibile gabbia, nella quale, come due opposti, si confrontano la sp(r)ezzatura (l'*enjambement* inaugurato proprio dai sonetti di Giovanni della Casa, ma anche rinvii a capo segnalati da uno scolastico trattino, preludio dei due punti che Sanguineti incasterà in luogo dei punti finali dell'originale) e la ricerca di una non scontata musicalità: una prosa cadenzata nella quale si distinguono metri diversi e regolari alessandrini, la cui elevazione è sostenuta da scelte lessicali arcaizzanti, modernamente forbite e squisitamente poetiche. Jouve traduce integralmente, e *a parte* delle sue pregevolissime traduzioni dei drammi, i *Sonnets*, implementandoli, anziché saccheggliandoli, grazie a un'attuale sensibilità, ansiosamente memore, nelle sue più alte espressioni, de «l'âge passé enseveli» (*sonnet* 64), nel rimpianto di reami confrontati all'«état qui mène à ruine», in cui la condizione del potere pare spogliarsi dei doveri associati al rango, e insomma della ricerca del Bene superiore. L'amore è allora non tema minore, per quanto filosoficamente insoluto, bensì *tombeau*, ultimo salvataggio offerto dalla «puissante rime» (*sonnet* 55). Alla luce della testimonianza – il «verse astonished» (sonn. 86) – potrà infatti svilupparsi in 'coscienza di poeta', e della sua specifica missione, quella coscienza principiante («conscience is born of love», sonn. 151) la cui regola non può che tem-

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 13.

prarsi nell'edificazione degli amanti. Era stata la versione di Francesco Politi, carica dell'eco della retorica di guerra, ad additarne, nel 1924, la via d'uscita.

Quando la guerra schianta i simulacri,  
quando i conflitti evertano le moli,  
non sarà mai che i segni vostri, sacri,  
ferro o nemica agile fiamma involi.

[...]

Quel dí risorgerete; nei miei canti  
mai non morrete agli occhi degli amanti.<sup>72</sup> (55 [*Coscienza di poeta*])

Come a dire che un unico registro non basta, sia libertario o assoluto, alla «regione degli Eguali» ove riposano i nostri geni ed eroi. Si tratta pur sempre di adottare una lingua come un'armatura, nuova per rivestirne la conoscenza del pensiero «dell'altre genti», ben sapendola «preceduta per opera sua da altre, [e] così da altre [...] seguita»<sup>73</sup>. Per quanto vasta la Regione possa essere, tutto avviene «dans un pays grand comme la main, la main d'Orphée»<sup>74</sup>.

### **La traduzione è quale forma?**

A più riprese Shakespeare contrappone la vanità della forma ai suoi versi consacrati all'amante, nutriti di sostanza e pensiero, e insomma di un'avveduta passione. Il sigillo ne è la perenne e reciproca promessa (espressa dalla forma ausiliaria *shall* e non dal reversibile *w/Will*), e scritta con sbandierata formula ufficiale («In faith», sonn. 141) solo nei rispetti del vassallaggio umiliante alla *Lady*, "Signora" lontana dalla luminosità di una reciprocità senza pegni. Di ragione e irragionevolezza ci parlano dunque i *Sonnets*, in cui poco importa l'aderenza a due (o più) figure reali (uomo e donna sono il maschile e il femminile, le componenti complementari che, come per Diderot, si dovranno 'incastrare'). La prima è a rischio della seconda, la seconda ammorbidisce quando non esacerba la rigida chiusura della prima. Un medesimo 'paradigma dell'integrazione' sembra presiedere alle traduzioni. Si sono, sin qui, visti solo alcuni esempi degli esiti della disputa «des goûts et des couleurs» inventariati da Valéry. Si era, d'altronde, ipotizzato anche quello di un paradossale commercio, al cui valore solo la

<sup>72</sup> F. Politi, cit. in W. Shakespeare, *I sonetti*, a cura di G. Baldini, tr. it. di L. Darchini, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 192.

<sup>73</sup> E. Sanfelice, *Al lettore*, in *I 154 sonetti* cit., p. 47.

<sup>74</sup> M. Blanchard, *op. cit.*, p. 100.

traduzione, con le proprie selezioni assiologiche, è in grado di assegnare un 'prezzo'. Etichettatura, come si dice, essa stessa derivante dal bilancio tra perdite e guadagni nel 'qualcosa da dire', contenuto o forma, o piuttosto unitarietà di entrambi nel partito finalmente preso, gesto, predilezione. La parola 'gusto' ne riassume l'individuale proposta, ogni volta in certa misura appartata dalla tradizione che contemporaneamente esibisce. L'ipotesi di lavoro cui dunque conducono gli scorci intravisti sarà quella di una teoria traduttologica dei generi transnazionali (il sonetto, come la fiaba o lo stile filosofico), in grado di ricostruire le sedimentazioni dell'originaria *Civilisation* (auto)traducente(si). A nulla serve, infatti, la traduzione, se non serve anche a conoscere le comuni radici; cosa che non consente di ridurla alla sola dimensione linguistica. Emilio Mattioli tornava a sostenerlo, in occasione del bilancio dei lavori di *Testo a fronte*, dal varo nel 1989 al 2005: «Si trattava non solo di dar conto di una attività fondamentale per la cultura contemporanea, ma di difendere le ragioni della letteratura. Indagare e sostenere le ragioni della traduzione letteraria era un modo di sottrarre la letteratura alle analisi puramente formalistiche»<sup>75</sup>. È quanto qui ci si è avviati a fare, con il prendere in considerazione sfumature scarsamente misurabili del Gusto, senza troppo soffermarsi sulle specializzazioni degli usuali confronti testuali. La traduzione, come si è visto, può assumere qualsiasi forma, grafica o prosodica, senza smentire la propria vocazione, a un tempo conoscitiva e ricreativa. A fare la differenza è di contro la nozione di valore parallela a quella di gusto, le valenze dell'atto di parola su cui Meschonnic aveva richiamato anche indirettamente l'attenzione nell'intera sua opera<sup>76</sup>. Nel presentare prima di altri l'originalità di quest'ultima, Mattioli aveva dato rilievo all'attenzione portata ai *modi* della significazione, quale apriva la via a una poetica finalmente non rigida:

Per questo aspetto un contatto con la neofenomenologia anceschiana che rifiuta la definizione essenzialistica dell'arte si pone. L'idea del ritmo come iscrizione della soggettività nelle opere poetiche [...] è un elemento essenziale di questa poetica. È la via per superare idealismo e formali-

<sup>75</sup> E. Mattioli, *Sulla funzione della traduzione letteraria*, «Testo a fronte» 32 (giugno 2005), pp. 5-14, in part. p. 5.

<sup>76</sup> In particolare, con riferimento specifico alla scrittura di traduzione, nei saggi raccolti in Id., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999 e nel suo più recente *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

simo, per ridare spazio alla storia, non allo storicismo, per individuare una specificità della letteratura.<sup>77</sup>

In realtà, a fare le spese dell'ampia teorizzazione del 'come' della letteratura è, in Meschonnic, la non meno trascurabile scommessa 'fenomenologica' della 'cosa'. Il teorico del ritmo supera l'imbarazzo ricorrendo a un diverso sinonimo del suo concetto: l'idea di alcunché di specifico, la «pensée poétique», che però nuovamente tende a inquadrare l'apporto soggettivo indipendentemente dal *sens* (o dai sensi) in tale apporto alluso<sup>78</sup>. Quello che viene a mancare è la capacità di soppesare gli spessori esperienziali della parola, riconoscendovi un 'vissuto linguistico', ossia la dimensione di una *Lebenswelt* che precede l'azione (anche letteraria) di «vivre dans le langage»<sup>79</sup>. Ora, altro è il giudicare una traduzione dal punto di vista della sua riuscita, che non può prescindere dalla valutazione complessiva dell'opera che ne risulta, quindi dalle modalità e strategie messe in atto, altro è determinare i valori che essa, primariamente attraverso le parole trascelte, comunica. Restano certo da rintracciare, ossia anche da riformulare a ogni nuova lettura, i parametri atti a identificare e descrivere tali valori. Si tratta di mezzi non 'tecnici', bensì 'sensibili', perciò, alla stregua della 'spia' del gusto, 'opinabili', influenzati dalla coloritura delle epoche e connotati dalla prospettiva del critico, che non potrà esimersi, nel giudicarne, dal palesare un particolare 'punto di vista'. «Sottrarre la letteratura alle analisi puramente formalistiche» presuppone dunque di aggiornare anche i modi della trascorsa critica valutativa. In ogni trasmissione, ad agire e a percepire è il singolo, con il portato della propria esperienza. La lingua materna, il lessico udito, le scelte censurate, quelle a dispetto perfino del senso comune, la verità che si sapeva 'già prima', sono altrettanti dispositivi di 'memoria' cui la traduzione inevitabilmente ha ricorso. Con il ricordo, prima di tutto, il Traduttore ha a che fare da arbitro e interprete. Miglior 'conservatore' sarà poi chi, del conservatorismo,

<sup>77</sup> E. Mattioli, *Presentazione*, «Studi di Estetica» 21 (2000), pp. 1-5; E. Mattioli, H. Meschonnic (a cura di), *Ritmo*, Bologna, Clueb, 2000, p. 8.

<sup>78</sup> Cfr. «La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage», H. Meschonnic, *Poétique du traduire* cit., p. 30.

<sup>79</sup> Cfr. nota precedente. Per una più ampia discussione sulle preclusioni della traduttologia contemporanea, confrontata alle acquisizioni dell'estetica fenomenologica, ci si potrà anche riportare a M.S. Da Re, *La bocca immagina. I poteri della traduzione artistica*, Milano, Mimesis, 2014.

abbia rimorso e apra la breccia del poetico. A scandagliare, come fece Shakespeare, della consuetudine il non ripudiato enigma.

## APPENDICE

55

Not marble, nor the gilded monuments  
 Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
 But you shall shine more bright in these contents  
 That unswept stone, besmeared with sluttish time.  
 When wasteful war shall statues overturn  
 And broils root out the work of masonry,  
 Not Mars his sword, nor war's quick fire, shall burn  
 The living record of your memory:  
 'Gainst death, and all oblivious enmity,  
 Shall you pace forth; your praise shall still find room  
 Even in the eyes of all posterity  
 That wear this world out to the ending doom.  
*So till the judgement that yourself arise,  
 You live in this, and dwell in lover's eyes.*  
 (W. Shakespeare)

129

Th' expense of spirit in a waste of shame  
 Is lust in action; and till action, lust  
 Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,  
 Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;  
 Enjoyed no sooner but despised straight;  
 Past reason hunted, as a swallowed bait,  
 On purpose laid to make the taker mad;  
 Mad in pursuit, and in possession so,  
 Had, having, and in quest to have, extreme;  
 A bliss in proof, and proved, a very woe;  
 Before, a joy proposed; behind, a dream.  
*All this the world well knows, yet none knows well  
 To show the heaven that leads men to his hell.*  
 (W. Shakespeare)

135

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,  
 And Will to boot, and Will in overplus;

More than enough I am, that vex thee still,  
To thy sweet will making addition thus.  
Not once vouchsafe to hide my will in thine?  
Shall will in others seem right gracious,  
And in my will no fair acceptance shine?  
The sea, all water, yet receives rain still,  
And in abundance addeth to his store;  
So thou, being rich in Will, add to thy Will  
One will of mine, to make thy large Will more:  
*Let no unkind, no fair beseechers kill;  
Think all but one, and me in that one Will.*  
(W. Shakespeare)

Victor Hugo  
129/XXVI

La luxure est la ruine de l'âme en prodigalité de  
honte: jusqu'à ce qu'elle triomphe, la luxure se fait  
parjure, meurtrière, sanguinaire, infâme, sauvage, grossière,  
fourbe.

Aussitôt assouvie, aussitôt méprisée. Traqué hors  
de raison, à peine son désir est-il atteint qu'il est mau-  
dit hors de raison, comme une fatale amorce mise  
expres pour rendre fou celui qui l'avale.

Folle dans la poursuite, elle l'est aussi dans la pos-  
session: ayant eu, elle veut encore, extrême dans son  
exigence: béatitude, à l'épreuve; après l'épreuve,  
vraie douleur;

D'abord, joyeux projet; rêve ensuite! Le monde  
Sait tout cela et pourtant nul ne sait éviter le ciel qui  
Mène les hommes à cet enfer.

FUZIER 1959 Gallimard  
129

Ardeur qui se gaspille en honte ruineuse  
Est la luxure en acte, et tant qu'elle n'agit,  
Perjure, meurtrière, excessive, odieuse,  
Sanglante, violente, et sans foi ni merci;  
Aussitôt assouvie, aussitôt méprisée;

Follement poursuivie, à peine la tient-on  
 Qu'on la hait follement, comme amorce happée  
 Mise afin de priver qui la prend de raison;  
 Folle en la chasse autant qu'en la possession,  
 Extrême, que ses fins elle cherche ou achève,  
 Avant, bonheur en vue; après damnation;  
 À connaître, un plaisir; connue, un mauvais rêve:  
     Le monde le sait bien, mais nul ne sait pourtant  
 Fuir ce Ciel qui conduit l'homme vers ce tourment.

Pierre Jean Jouve

55

Ni le marbre ni les monuments dorés  
 – des princes – ne vivront tant que ma puis-  
 sante rime; mais vous dans ce contenu brillerez  
 plus que pierre poussiéreuse et ternie du temps  
 sale.

Quand la guerre qui dévaste aura  
 renversé les statues, et les querelles arraché  
 l'oeuvre de maçonnerie, ni Mars et son épée,  
 ni arme d'incendie ne brûleront ce témoignage  
 de votre mémoire vécue.

Contre la mort et l'oubli ennemi,  
 vous irez de l'avant; votre éloge aura place;  
 et même dans les yeux de haute postérité qui  
 mènera ce monde à son extrémité.

Ainsi, jusqu'à que vous réveille le  
 jugement, vous vivrez en ceci, at aux yeux des  
 amants.

Yves Bonnefoy

135

D'autres ont d'autres biens, toi tu as ton *Will*,  
 Et un en plus, et un autre en surcroît.  
 Mais bien suffit le mien, non? qui te trouble encore  
 Et comble, tu le sais, ton beau désir.

Et puisqu'il est, ce désir, si spacieux,  
 Ne peux-tu pas permettre au mien de s'y blottir?  
 Faut-il que leur désir te plaise chez les autres  
 Et que le mien n'ait pas sa place en toi?

La mer est eau, pourtant elle veut la pluie,  
elle l'ajoute à sa surabondance,  
Eh bien, toi qui désires tant, ajoute aux autres  
Ce mien désir pour élargir le tien.

Ne te refuse à aucun assaillant,  
Prends-les tous comme un seul, et moi parmi ces  
autres.

Ettore Sanfelice

129

Fiacca lo spirito e di pudor lo nuda  
lussuria in atto; in sin che non l'adempia,  
spergiura, sanguinaria, omicida, empia,  
selvaggia, strana, rozza, infida, cruda.

Saziata appena, spregiasi in brev'ora;  
si brama oltre ragion; poiché l'abbiamo  
oltre ragion si odia, come l'amo  
teso per render folle chi 'l divora.

Folle a inseguire, e folle nel possesso;  
avuto, avendo o per avere, estrema;  
gioia alla prova, angoscia indi suprema,  
prima gaudio intravvisto, un sogno appresso;

e ciò sa il mondo; pur nessuno è schivo  
del ciel che mena a questo inferno vivo.

Francesco Politi

55

[*Coscienza di poeta*]

Tombe di marmo e trofei d'oro egregi  
non vinceranno i miei possenti carmi,  
dove saranno in luce i vostri pregi  
più che in negletti e polverosi marmi.  
Quando la guerra schianta i simulacri,  
quando i conflitti evertano le moli,  
non sarà mai che i segni vostri, sacri,  
ferro o nemica agile fiamma involi.

Ma contro il fato e il prepotente oblio  
 la vostra gloria noi preserveremo  
 dalla furia del Tempo, che mal pio  
 rode la terra fino al dí supremo.

Quel dí risorgerete; nei miei canti  
 mai non morrete agli occhi degli amanti.

Ungaretti

55

Non il marmo, né gli aurei monumenti  
 Di príncipi, potranno alla potenza delle mie rime sopravvivere;  
 Ed in esse voi contenuto, splenderete più splendido  
 Che non nella negletta pietra, dal sozzo tempo deturpata.  
 Quando la guerra che devasta rovescherà le statue  
 E le fazioni scalzeranno il lavoro di muratura,  
 Non la sua spada Marte offenderà, né incendio di battaglie  
 I vivi archivi del ricordo vostro.  
 Contro morte e ogni obliata nimicizia  
 Non si arresterà il vostro passo, ed avrà stanza il vostro elogio  
 In tutti gli occhi di quante generazioni postere  
 Avranno questo mondo da esaurire per l'ultimo giudizio.  
 Così sino allo squillo che vi farà risorgere,  
 ... Quaggiù vivrete e abiterete in sguardi innamorati.

Roberto Piumini

129

Anima in spreco e scempio vergognoso  
 è la lussuria in atto e, finché dura,  
 colma di colpa e di odio sanguinoso,  
 brutta, selvaggia, ossessa e spergiura:  
 non appena goduta, disprezzata,  
 con follia ricercata e, ottenuta,  
 odiata con follia, esca ingoiata,  
 messa per fare folle chi l'ha avuta,  
 pazza nella ricerca e nel possesso,  
 sfrenata dopo, in atto, nel bisogno,  
 prova di gioia che non ha successo,  
 prima, gioia promessa, , e dopo sogno.  
 E il mondo lo sa, ma non fa a meno  
 Del paradiso che d'inferno è pieno.

Edoardo Sanguineti

129

spreco di spirito in uno squallore di vergogna  
è la lussuria in atto, e, finché è in atto, la lussuria  
è spergiura, assassina, sanguinaria, piena di biasimo,  
selvaggia, estrema, brutale, crudele, da non fidarsene:  
appena degustata, è subito spregevole:  
delirantemente ricercata, è, appena ottenuta,  
delirantemente detestata, come un'esca inghiottita,  
appositamente appostata, per rendere folle chi la prende,  
folle nella caccia, e così ancora nel possesso,  
eccessiva per chi ottenne, chi ottiene, chi tenta di  
ottenere:  
un'estasi, a provarla, e, una volta provata, vera pena:  
una promessa di gioia, prima, e un vuoto sogno, dopo:  
tutto questo lo sa bene, il mondo, eppure nessuno  
sa bene  
sfuggire a questo cielo, che porta gli uomini a  
questo inferno: