

*William*  
**SHAKESPEARE**



**25 SONETTI**

**cura e traduzione di Sandro Montalto**

*Le* **STRADE BIANCHE**  
di STAMPA ALTERNATIVA

le STRADE BIANCHE  
di STAMPALTERNATIVA



*William*  
**SHAKESPEARE**

**SCRIVO  
SEMPRE  
DI TE**

**25 SONETTI**

**cura e traduzione di Sandro Montalto**

*Sconfinati*

A Silvia e alla piccola Sofia,  
i gioielli che illuminano le mie buie notti.

A tutti quelli che con le loro parole  
e i loro gesti mi hanno scritto.

**Sandro Montalto** (Biella, 1978) ha pubblicato volumi di poesia, prosa, teatro, aforismi e saggistica (su Beckett, Eco, Sanguineti e sulla poesia contemporanea), oltre a plaquette con opere di artisti di fama nazionale e internazionale. Ha anche scritto di critica d'arte in cataloghi, curato alcune mostre e regie di spettacoli teatrali. Ha ideato libri-oggetto tra i quali l'*Aforismario da gioco*. È direttore della rivista letteraria "La clessidra" e del semestrale di cultura ludica "Cortocircuito", e direttore editoriale delle Edizioni Joker. Scrive di critica su riviste e giornali. È co-fondatore del Premio Internazionale di aforistica "Torino in sintesi" e vicepresidente della "Associazione Italiana per l'Aforisma". È attivo nel mondo della Patafisica. Come musicista è attivo soprattutto come direttore di coro, orchestratore e compositore, e ha pubblicato alcuni studi su importanti autori tra i quali Stravinsky e Grainger.

# Passione e bellezza

*I Sonetti di Shakespeare, con la loro oscura musicalità e varietà di emozioni, mi hanno affascinato fin da quando ero poco più che un bambino. Mi feci regalare una edizione trovata su una bancarella di libri usati e segnai a margine quelli che mi avevano maggiormente impressionato. Poi migliaia di libri migrarono tra scaffali, scatoloni e mani di amici e di quel libro persi le tracce. Parecchi anni dopo mi venne voglia di possedere di nuovo l'opera e ne acquistai una recente edizione, mentre iniziai a leggerne anche altre prese in biblioteca. Mi resi conto che in tutte c'era qualcosa che non mi piaceva. Era un'opinione epidermica, da scrittore e non certo da anglista o da traduttore esperto, ma mi fece venire voglia di cimentarmi con una mia versione. Così scelsi 25 sonetti da tradurre per mio divertimento.*

*Alcuni mesi dopo, negli stessi giorni in cui stavo terminando l'impresa, aprendo alcuni vecchi scatoloni quasi dimenticati saltò fuori quell'antica edizione. Sfogliandola mi accorsi che avevo scelto gli stessi sonetti che mi avevano tanto impressionato circa 25 anni prima. Negli stessi giorni mi resi anche conto che, in quel 2016, ricorreva il quarto centenario della morte di Shakespeare: decisi allora di riconoscere il valore di questa cabala, completare il lavoro e pubblicarlo.*

*Si trattava di trovare un editore. In quelle settimane evidentemente fortunate entrai in contatto con Marcello Baraghini e*

*decisi di proporgli questa piccola follia. Subito mi vennero aperte le porte dell'astronave di Le Strade Bianche di Stampa Alternativa, dandomi la possibilità di diffondere questo atto d'amore nato con il solo desiderio di condividere una passione e un sorso di grande bellezza, nella speranza di raggiungere persone la cui orbita non avrebbe per altre vie incrociato quella del Bardo.*

**Sandro Montalto**

25 sonetti



## 2

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

## 2

*Quando molti inverni assedieranno la tua fronte  
e scaveranno trincee profonde nel campo della tua bellezza,  
l'orgogliosa veste della tua giovinezza tanto ammirata  
sarà ridotta a brandelli, e tenuta in nessun conto.  
Se poi ti verrà chiesto dove giace ora la tua bellezza,  
dove sta tutto il tesoro dei tuoi giorni luminosi,  
rispondere che riposa nel fondo dei tuoi occhi infossati  
sarebbe una vergogna divorante, e un inutile vanto.  
Quanto meriterebbe lode, invece, il tuo logoro aspetto  
se rispondessi: "Questo mio amabile figlio  
assolve i miei debiti e giustifica la mia vecchiaia",  
dimostrando che è tua la sua bellezza ereditata!  
Questo significherebbe esser fatto nuovo nell'età dello sfacelo,  
e sapere ancora caldo il tuo sangue quando ne sentirai il gelo.*

## 12

When I do count the clock that tells the time,  
And see the brave day sunk in hideous night,  
When I behold the violet past prime,  
And sable curls all silver'd o'er with white:  
When lofty trees I see barren of leaves,  
Which erst from heat did canopy the herd  
And Summer's green all girded up in sheaves  
Borne on the bier with white and bristly beard:  
Then of thy beauty do I question make  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake,  
And die as fast as they see others grow,  
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed to brave him, when he takes thee hence.

*Quando conto i rintocchi che mi parlano del tempo  
e guardo il giorno più audace affondare nell'orribile notte,  
quando osservo la violetta ormai avvizzita  
e ricci neri ormai striati d'argento e bianco,  
quando vedo spogli gli alberi immensi  
un tempo riparo dalla calura per il gregge  
e il verde dell'estate cinto in covoni  
portato sui carri con la sua ispida barba bianca,  
penso allora al destino della tua bellezza  
che se ne andrà con gli scarti del tempo  
siccome ogni cosa dolce e bella si consuma  
e velocemente muore, così come altre crescono.  
E non c'è nulla che dalla falce del Tempo ti difenderà  
se non i figli, che ti saranno corona quando essa ti rapirà.*

## 15

When I consider everything that grows  
Holds in perfection but a little moment.  
That this huge stage presenteth nought but shows  
Whereon the Stars in secret influence comment.  
When I perceive that men as plants increase,  
Cheered and check'd even by the selfsame sky:  
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,  
And wear their brave state out of memory.  
Then the conceit of this inconstant stay,  
Sets you most rich in youth before my sight,  
Where wasteful time debateth with decay  
To change your day of youth to sullied night,  
And all in war with Time for love of you  
As he takes from you, I engraft you new.

*Quando osservo che tutto ciò che cresce  
rimane perfetto solo per un istante,  
e che questo vasto palcoscenico mostra solo ombre  
che le stelle commentano con segrete influenze;  
quando guardo gli uomini, come le piante, moltiplicarsi  
illuminati e minacciati dal medesimo cielo, e spavaldi  
nella loro linfa vitale crollare giunti all'apice  
e perdere ogni memoria di quel fiero splendore;  
allora il pensiero di questo nostro vacillante esistere  
ti presenta ai miei occhi ricco di giovinezza,  
mentre il Tempo che devasta cospira con la Rovina  
per tramutare la freschezza dei tuoi giorni in putrida notte.  
E per amor tuo, in lotta contro il Tempo, di ciò che lesto  
esso ti strappa io faccio sempre un nuovo innesto.*

## 19

Devouring Time blunt thou the Lion's paws,  
And make the earth devour her own sweet brood,  
Pluck the keen teeth from the fierce Tiger's jaws,  
And burn the long-liv'd Phoenix in her blood,  
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,  
And do whate'er thou wilt swift-footed Time,  
To the wide world and all her fading sweets:  
But I forbid thee one most heinous crime,  
O carve not with thy hours my love's fair brow,  
Nor draw no lines there with thine antique pen,  
Him in thy course untainted do allow,  
For beauty's pattern to succeeding men.  
Yet do thy worst old Time, despite thy wrong,  
My love shall in my verse ever live young.

## 19

*Tempo che tutto divora, spunta gli artigli al leone  
e fa' che la terra divori la sua dolce progenie,  
strappa le zanne affilate dalle crudeli fauci della tigre  
e brucia la longeva Fenice nel suo stesso sangue;  
alterna stagioni tristi e liete mentre scorri  
e fai ciò che vuoi, Tempo dal piè veloce,  
al vasto mondo e alle sue fragili dolcezze.  
Ma un più crudele crimine io ti vieto:  
non incidere con le tue ore la bella fronte del mio amore,  
non tracciare su di essa linee con la tua antica penna,  
lascialo intatto al tuo passaggio perché sia  
modello di bellezza per gli uomini che verranno.  
Oppure fa' del tuo peggio, vecchio Tempo: ma a dispetto  
del tuo oltraggio il mio amore nei miei versi rimarrà perfetto.*



## 23

As an unperfect actor on the stage,  
Who with his fear is put besides his part,  
Or some fierce thing replete with too much rage,  
Whose strength's abundance weakens his own heart;  
So I for fear of trust, forget to say,  
The perfect ceremony of love's right,  
And in mine own love's strength seem to decay,  
O'ercharg'd with burthen of mine own love's might:  
O let my books be then the eloquence,  
And dumb presagers of my speaking breast,  
Who plead for love, and look for recompense,  
More than that tongue that more hath more express'd.  
O learn to read what silent love hath writ,  
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

*Come un maldestro attore sulla scena  
che per paura dimentica la sua parte,  
o come un essere feroce, pieno di folle rabbia,  
che per il traboccare della furia strema il suo cuore,  
così io dubitando di me stesso dimentico  
di conoscere il perfetto rituale dell'amore,  
e nel colmo del vigore mi sento mancare  
sopraffatto dal peso della sua potenza.  
Siano allora i miei versi e mia eloquenza,  
muti messaggeri del mio cuore che parla,  
a supplicare amore e cercare una ricompensa  
più di questa lingua che tanto, e troppo, ha parlato.  
Impara a leggere, ti prego, il silenzio del mio cuore:  
intendere con gli occhi è sottile intelletto d'amore.*

## 27

Weary with toil, I haste me to my bed,  
The dear repose for limbs with travail tired,  
But then begins a journey in my head  
To work my mind, when body's work's expired.  
For then my thoughts (from far where I abide)  
Intend a zealous pilgrimage to thee,  
And keep my drooping eyelids open wide,  
Looking on darkness which the blind do see.  
Save that my soul's imaginary sight  
Presents thy shadow to my sightless view,  
Which like a jewel (hung in ghastly night)  
Makes black night beautiful, and her old face new.  
Lo thus by day my limbs, by night my mind,  
For thee, and for myself, no quiet find.

*Spossato dalla fatica mi affretto verso il letto,  
caro riposo per le membra distrutte dal lavoro,  
ma ecco che un altro viaggio inizia nella mia testa  
ad agitare la mente ora che il lavoro del corpo è finito.  
E subito i miei pensieri, dalla mia lontana dimora,  
si incamminano devotamente verso te,  
mi tengono spalancate le palpebre pesanti  
a fissare quella tenebra che contemplano i ciechi.  
Ma ecco che la vista immaginaria del mio spirito  
presenta ai miei occhi senza luce il tuo fantasma  
che, come gioiello appeso nella tenebra spaventosa,  
fa la notte stupenda e ne rinfresca il vecchio volto.  
Ed ecco come di giorno le membra, e di notte la mente,  
per colpa tua, e mia, non sanno posare quietamente.*

## 29

When in disgrace with Fortune and men's eyes,  
I all alone beweep my outcast state,  
And trouble deaf heaven with my bootless cries,  
And look upon myself and curse my fate.  
Wishing me like to one more rich in hope,  
Featur'd like him, like him with friends possess'd,  
Desiring this man's art, and that man's scope,  
With what I most enjoy contented least,  
Yet in these thoughts myself almost despising,  
Haply I think on thee, and then my state,  
(Like to the Lark at break of day arising)  
From sullen earth sings hymns at Heaven's gate,  
For thy sweet love remember'd such wealth brings,  
That then I scorn to change my state with Kings.

*Quando, in disgrazia presso la sorte e gli uomini,  
in solitudine piango il mio triste abbandono,  
lancio i miei noiosi lamenti al sordo cielo  
e guardandomi maledico la mia condizione  
invidiando dell'uno le molte speranze,  
dell'altro le amicizie o le belle fattezze,  
di un altro ancora i talenti e le possibilità  
come colui che non apprezza ciò che ha.  
Ma se, disprezzandomi in questi pensieri,  
a un tratto penso a te il mio spirito,  
come l'allodola che si leva al sorgere del sole,  
dalla cupa terra canta al cielo la sua melodia  
poiché il ricordo del tuo amore tale ricchezza porta con sé.  
E poi non cambierei il mio destino nemmeno con un re.*

## 35

No more be griev'd at that which thou hast done,  
Roses have thorns, and silver fountains mud,  
Clouds and eclipses stain both Moon and Sun,  
And loathsome canker lives in sweetest bud.  
All men make faults, and even I in this,  
Authorizing thy trespass with compare,  
Myself corrupting salving thy amiss,  
Excusing thy sins more than thy sins are:  
For to thy sensual fault I bring in sense,  
Thy adverse party is thy Advocate,  
And 'gainst myself a lawful plea commence,  
Such civil war is in my love and hate,  
That I an accessory needs must be,  
To that sweet thief which sourly robs from me.

*Non essere più addolorato per ciò che hai fatto:  
le rose hanno le loro spine e le fonti più pure il loro fango,  
nuvole ed eclissi macchiano la Luna e il Sole,  
e vermi nauseanti si annidano nei boccioli più graziosi.  
Ogni uomo commette errori e, adesso, anche io  
mentre conforto con belle parole i tuoi torti  
e corroppo me stesso mentre scuso i tuoi mali  
e giustifico oltre il lecito i tuoi misfatti.  
Se alle tue sensuali colpe trovo un senso –  
e io, parte avversa, divento tuo avvocato –  
contro me stesso pronuncio la mia arringa;  
c'è in me una guerra fratricida tra odio e amore,  
tanto che devo diventare colui che fiancheggia  
quel dolce ladro che crudele mi saccheggia.*



## 43

When most I wink then do mine eyes best see,  
For all the day they view things unrespected,  
But when I sleep, in dreams they look on thee,  
And darkly bright, are bright in dark directed.  
Then thou whose shadow shadows doth make bright,  
How would thy shadow's form, form happy show,  
To the clear day with thy much clearer light,  
When to unseeing eyes thy shade shines so?  
How would (I say) mine eyes be blessed made,  
By looking on thee in the living day?  
When in dead night thy fair imperfect shade,  
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay?  
All days are nights to see till I see thee,  
And nights bright days when dreams do show thee me.

*Quando li serro i miei occhi vedono meglio:  
durante il giorno essi scorrono su cose meschine  
ma quando dormo nei miei sogni guardano te,  
e diventano oscuramente lucenti, protesi nell'oscura notte.  
Poi, ombra che rende luminose tutte le ombre,  
quale meravigliosa forma assumerebbe la tua figura,  
come sarebbe più chiara la più limpida delle giornate  
quando ai miei occhi ciechi la tua ombra brilla così!  
Come sarebbero benedetti, ripeto, i miei occhi  
mentre possono guardarti lungo lo splendore del giorno,  
e mentre nella morta notte la tua incerta e bella ombra  
illumina lo sguardo cieco anche nel più profondo sonno!  
Ogni mio giorno, a vedersi, è notte se non lo rischiari  
e ogni notte è un limpido giorno se in sogno mi appari.*

## 44

If the dull substance of my flesh were thought,  
Injurious distance should not stop my way,  
For then despite of space I would be brought,  
From limits far remote where thou dost stay,  
No matter then although my foot did stand  
Upon the farthest earth remov'd from thee,  
For nimble thought can jump both sea and land,  
As soon as think the place where he would be.  
But ah, thought kills me that I am not thought  
To leap large lengths of miles when thou art gone,  
But that so much of earth and water wrought,  
I must attend, time's leisure with my moan.  
Receiving nought by elements so slow,  
But heavy tears, badges of either's woe.

*Se la greve sostanza della mia carne fosse puro pensiero  
l'ingiuriosa distanza non mi sbarrerebbe la via  
perché allora io, a dispetto dello spazio, verrei  
dai luoghi più lontani fin là dove tu sei.  
Non importa allora se il mio piede poggia  
sulla più remota terra lontana da te:  
l'agile pensiero può sorvolare terre e mari  
al solo pensare dove vorrebbe essere.  
Ma mi uccide il pensiero di non essere solo pensiero  
per attraversare vaste distese di miglia quando sei via.  
Composto, come sono, di acqua e terra  
devo aspettare piangendo i comodi del tempo,  
non potendo ottenere da così tardi elementi  
che lacrime pesanti, simboli dei miei tormenti.*

## 59

If there be nothing new, but that which is,  
Hath been before, how are our brains beguil'd,  
Which labouring for invention bear amiss  
The second burthen of a former child?  
Oh that record could with a backward look,  
Even of five hundred courses of the Sun,  
Show me your image in some antique book,  
Since mind at first in character was done.  
That I might see what the old world could say,  
To this composed wonder of your frame,  
Whether we are mended, or where better they,  
Or whether revolution be the same.  
Oh sure I am the wits of former days,  
To subjects worse have given admiring praise.

*Se non v'è nulla di nuovo sotto il sole, ma ciò che c'è  
già è avvenuto un tempo, illuse menti sarebbero le nostre  
che, tormentandosi in vane invenzioni, recherebbero solo  
una seconda gravidanza per un figlio già nato.*

*Oh, se il ricordo potesse, con uno sguardo all'indietro  
anche di seicento grandi giri del Sole,  
mostrarmi in qualche antico libro la tua immagine  
su su fino a quando il primo pensiero si impresse sui fogli!  
Potrei allora sapere ciò che gli antichi dicevano  
della tua meravigliosa struttura, miracolo di proporzione,  
e se ci siamo evoluti o se fossero essi migliori di noi,  
o se continuamente avvenga l'identica rivoluzione.  
Ecco, ne sono certo: sempre gli antichi ingegni  
con ammirazione lodarono soggetti meno degni.*

## 62

Sin of self-love possesseth all mine eye,  
And all my soul, and all my every part;  
And for this sin there is no remedy,  
It is so grounded inward in my heart.  
Methinks no face so gracious is as mine,  
No shape so true, no truth of such account,  
And for myself mine own worth do define,  
As I all other in all worths surmount.  
But when my glass shows me my self indeed  
Beated and chopp'd with tann'd antiquity,  
Mine own self-love quite contrary I read  
Self, so self-loving were iniquity.  
'T is thee (my self) that for myself I praise,  
Painting my age with beauty of thy days.

*L'amore per me stesso domina tutto il mio sguardo,  
tutta la mia anima e tutto il mio essere in ogni sua parte,  
ed è un peccato per il quale non esiste rimedio  
tanto è radicato nel profondo del mio cuore.*

*Mi pare che non esista viso più grazioso del mio,  
non figura più armoniosa, né più stimabile,  
e per me stesso enumero i miei meriti*

*come se in ogni cosa io superassi chiunque altro.*

*Ma quando lo specchio mi mostra come sono in realtà,  
già pesto e consunto da crudele vecchiaia,  
leggo in esso l'esatto contrario di tutto il mio amore:  
sarebbe pazzo chi amasse se stesso in questo stato!*

*Elogio quindi te, che sei me, e che adorni  
la mia povera età con la bellezza dei tuoi giorni.*



## 64

When I have seen by time's fell hand defaced  
The rich proud cost of outworn buried age,  
When sometime lofty towers I see down razed,  
And brass eternal slave to mortal rage.  
When I have seen the hungry Ocean gain  
Advantage on the Kingdom of the shore,  
And the firm soil win of the wat'ry main,  
Increasing store with loss, and loss with store.  
When I have seen such interchange of state,  
Or state itself confounded, to decay,  
Ruin hath taught me thus to ruminare  
That Time will come and take my love away.  
This thought is as a death, which cannot choose  
But weep to have, that which it fears to lose.

*Quando vedo sfregiato dalla mano atroce del Tempo  
l'orgoglioso tesoro di età consumate e sepolte;  
quando vedo splendide torri rase al suolo  
e bronzi eterni preda di una rabbia mortale;  
quando vedo l'oceano divorante avanzare  
fino ai regni di sabbia, e a sua volta l'arida terra  
guadagnare terreno sulle liquide distese  
compensando guadagno con perdita e perdita con guadagno;  
quando vedo simili mutazioni di stato,  
o l'esistenza stessa precipitare nel disfacimento:  
è allora che la Rovina mi insegna a rimuginare  
che il Tempo verrà e porterà via il mio amore.  
E simile alla morte è questo pensiero, che non può scegliere,  
che piange perché possiede ciò che teme di perdere.*

## 66

Tir'd with all these for restful death I cry,  
As to behold desert a beggar born,  
And needy Nothing trimm'd in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,  
And gilded honour shamefully misplac'd,  
And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right perfection wrongfully disgrac'd,  
And strength by limping sway disabled,  
And art made tongue-tied by authority,  
And Folly (Doctor-like) controlling skill,  
And simple Truth miscall'd Simplicity,  
And captive good attending Captain ill.  
Tir'd with all these, from these would I be gone,  
Save that to die, I leave my love alone.

*Stanco di tutto, invoco il riposo nella morte.  
Stanco di vedere il merito essere mendico,  
e i ricchi sempre vestiti con ricchi fronzoli,  
e la più pura fiducia tristemente tradita,  
e i più alti onori attribuiti senza alcun merito,  
e la più tenera virtù brutalmente prostituita,  
e la perfetta rettitudine ingiustamente calpestata,  
e la forza annichilita da sciancati poteri,  
e l'arte imbavagliata dall' autorità,  
e l'estro irreggimentato da pontificante pazzia,  
e la semplice verità scambiata per ingenuità,  
e il bene prigioniero e asservito al male.  
Stanco di questo, insomma, a tutto direi addio  
se, morendo, non dovessi lasciare solo l'amor mio.*

## 71

No longer mourn for me when I am dead,  
Then you shall hear the surly sullen bell  
Give warning to the world that I am fled  
From this vile world with vilest worms to dwell:  
Nay if you read this line, remember not,  
The hand that writ it, for I love you so,  
That I in your sweet thoughts would be forgot,  
If thinking on me then should make you woe.  
O if (I say) you look upon this verse,  
When I (perhaps) compounded am with clay,  
Do not so much as my poor name rehearse;  
But let your love even with my life decay.  
Lest the wise world should look into your moan,  
And mock you with me after I am gone.

*Quando sarò morto non piangermi più a lungo  
del durare dei rintocchi della tetra campana,  
avviso per il mondo che io sono fuggito  
da questa vile esistenza per dimorare con i vili vermi.  
Anzi, se leggerai questi versi, non ricordare  
la mano che li scrisse, perché io ti amo così tanto  
che dai tuoi dolci pensieri vorrei essere cacciato  
se il mio ricordo ti dovesse dare tanto dolore.  
E se il tuo sguardo si poserà su queste rime  
quando io sarò forse mescolato alla terra,  
non ripetere nemmeno il mio povero nome  
e insieme alla mia vita il tuo amore si spenga,  
così che il saggio mondo spiando il tuo pianto  
non ti derida quando non ti sarò più accanto.*

## 76

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quick change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new found methods, and to compounds strange?  
Why write I still all one, ever the same,  
And keep invention in a noted weed,  
That every word doth almost tell my name,  
Showing their birth, and where they did proceed?  
O know sweet love I always write of you,  
And you and love are still my argument:  
So all my best is dressing old words new,  
Spending again what is already spent:  
For as the Sun is daily new and old,  
So is my love still telling what is told.

*Perché il mio verso è tanto povero di nuovi ornamenti?  
Così lontano da variazioni o improvvisi cambiamenti?  
Perché seguendo la moda non getto uno sguardo  
a metodi innovativi e originali espedienti?  
Perché ancora scrivo su un tema, sempre quello,  
imprigionando la mia invenzione in uno stile ben noto,  
così che ormai quasi ogni parola svela il mio nome  
mostrando la sua origine e il suo cammino?  
Sappi, amore dolce, che io scrivo sempre di te,  
e che tu e l'amore siete il mio costante argomento,  
così il meglio che posso fare è rivestire vecchie parole  
spendendo ancora ciò che ormai ho già speso.  
E allora, come ogni giorno è nuovo e antico,  
così al mio amore ripeto quel che da sempre dico.*



## 83

I never saw that you did painting need,  
And therefore to your fair no painting set,  
I found (or thought I found) you did exceed,  
The barren tender of a Poet's debt:  
And therefore have I slept in your report,  
That you yourself being extant well might show,  
How far a modern quill doth come too short,  
Speaking of worth, what worth in you doth grow,  
This silence for my sin you did impute,  
Which shall be most my glory being dumb,  
For I impair not beauty being mute,  
When others would give life, and bring a tomb.  
There lives more life in one of your fair eyes,  
Than both your Poets can in praise devise.

*Non ho mai notato che ti servisse qualche trucco,  
né ho mai aggiunto belletto alla tua bellezza  
siccome ho visto, o creduto di vedere, che tu  
già superi in fascino qualsiasi povero omaggio poetico.  
Ecco perché ho tanto tardato a scrivere di te,  
affinché tu stesso potessi dimostrare con la tua presenza  
quanto sia flebile la voce di una moderna penna  
mentre tenta di parlare del valore che in te germoglia.  
Questo silenzio mi è stato imputato come una colpa  
ma rimanendo muto sarà più facile mostrare la mia gloria,  
siccome restando in silenzio non scalfisco tanta bellezza  
mentre altri, cercando di dare vita, procurano solo morte.  
C'è più vita in uno solo dei tuoi begli occhi  
che nelle lodi dei tuoi poeti, con cui ti balocchi.*

## 87

Farewell thou art too dear for my possessing,  
And like enough thou know'st thy estimate,  
The Charter of thy worth gives thee releasing:  
My bonds in thee are all determinate.  
For how do I hold thee but by thy granting,  
And for that riches where is my deserving?  
The cause of this fair gift in me is wanting,  
And so my patent back again is swerving.  
Thy self thou gav'st, thy own worth then not knowing,  
Or me to whom thou gavest it, else mistaking,  
So thy great gift upon misprision growing,  
Comes home again, on better judgment making.  
Thus have I had thee as a dream doth flatter,  
In sleep a King, but waking no such matter.

*Addio! Sei troppo caro perché io ti possieda,  
e tu di certo non ignori quel che vali:  
i tuoi titoli ti affrancano da ogni impegno  
e i miei diritti su di te sono tutti scaduti.  
Come posso tenerti, senza la tua approvazione?  
E per tali ricchezze dove sarebbe il mio merito?  
Non comprendo il motivo di un dono così prezioso,  
e così il mio privilegio ritorna a te.  
Tu stesso ti sei donato quando ignoravi il tuo valore,  
oppure me, a cui ti sei donato, hai stimato troppo,  
così il tuo ricco dono, che proviene da un abbaglio,  
ancora una volta torna all'origine, dopo migliore giudizio.  
Ti ho avuto come un sogno che mi culla:  
nel sonno ero un re, ma al risveglio non ho più nulla.*

But do thy worst to steal thyself away,  
For term of life thou art assured mine,  
And life no longer than thy love will stay,  
For it depends upon that love of thine:  
Then need I not to fear the worst of wrongs,  
When in the least of them my life hath end,  
I see a better state to me belongs  
Than that, which on thy humour doth depend.  
Thou canst not vex me with inconstant mind,  
Since that my life on thy revolt doth lie,  
Oh what a happy title do I find,  
Happy to have thy love, happy to die!  
But what's so blessed fair that fears no blot,  
Thou mayst be false, and yet I know it not.

*Fai pure del tuo peggio per sfuggirmi,  
tu che per la vita sei saldato al mio cuore:  
la mia vita non durerà più del tuo amore,  
perché essa dal tuo amore dipende.  
Io non temo il peggiore dei torti,  
siccome il minore di loro mi ucciderebbe.  
Vedo però che mi appartiene uno stato migliore  
di quello che dipende dal tuo capriccio:  
se la mia vita è in balia della tua incostanza  
non merito che il tuo umore mi possa scalfire.  
Scopro allora in me un singolare privilegio:  
sono felice del tuo amore, o anche di morire!  
Ma nulla è così puro da non avere un difetto:  
puoi esser falso, e io non averne il sospetto.*

## 102

My love is strengthen'd though more weak in seeming  
I love not less, though less the show appear,  
That love is merchandiz'd, whose rich esteeming,  
The owner's tongue doth publish everywhere.  
Our love was new, and then but in the spring,  
When I was wont to greet it with my lays,  
As *Philomel* in summer's front doth sing,  
And stops his pipe in growth of riper days:  
Not that the summer is less pleasant now  
Than when her mournful hymns did hush the night,  
But that wild music burthens every bough,  
And sweets grown common lose their dear delight.  
Therefore like her, I sometime hold my tongue:  
Because I would not dull you with my song.

*È forte il mio amore, anche se appare debole,  
e non di meno amo, anche se meno lo dimostro:  
è solo mercato l'amore la cui ricchezza ovunque  
è decantata dalla lingua di chi lo possiede.  
Il nostro amore fu novello alla sua primavera  
quando lo andavo celebrando con le mie rime,  
ma l'usignolo canta all'apparire della bella stagione  
e la sua gola tace quando la stagione si fa matura.  
Non che ora l'estate mi sia meno cara di quando  
con i suoi lamenti faceva tacere la notte,  
ma quella musica selvaggia straripava da ogni ramo  
e, se consuete, le cose deliziose perdono gusto.  
Dunque anche io taccio ogni tanto  
per non annoiarti con il mio canto.*



## 116

Let me not to the marriage of true minds  
Admit impediments, love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remover to remove.  
O no, it is an ever-fixed mark  
That looks on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wand'ring bark,  
Whose worth's unknown, although his height be taken.  
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
Within his bending sickle's compass come,  
Love alters not with his brief hours and weeks,  
But bears it out even to the edge of doom:  
If this be error and upon me proved,  
I never writ, nor no man ever loved.

*Non sia mai detto che io ponga impedimenti  
all'unione di anime sincere. L'amore non è amore  
se muta appena scopre un mutamento,  
o si affievolisce appena l'altro si allontana.  
No, l'amore è un faro sempre fisso  
che sovrasta la tempesta e non vacilla mai,  
è la stella fissa che brilla per ogni perduta barca  
e il cui valore è ignoto anche se è nota la distanza.  
L'amore non è il buffone del tempo, anche se guance  
e labbra rosee dovranno cadere sotto la sua falce;  
l'amore non muta in poche ore, o settimane,  
ma resiste impavido al giorno estremo del Giudizio.  
E se questo non è vero, e mi verrà provato,  
io non ho mai scritto, e nessuno ha mai amato.*

## 123

No! Time, thou shalt not boast that I do change,  
Thy pyramids built up with newer might  
To me are nothing novel, nothing strange,  
They are but dressings of a former sight:  
Our dates are brief, and therefore we admire,  
What thou dost foist upon us that is old,  
And rather make them born to our desire,  
Than think that we before have heard them told:  
Thy registers and thee I both defy,  
Not wond'ring at the present, nor the past,  
For thy records, and what we see doth lie,  
Made more or less by thy continual haste:  
This I do vow and this shall ever be,  
I will be true despite thy scythe and thee.

No, Tempo, non ti vanterai che io cambi:  
le piramidi perenni che costruisci con nuova forza  
per me non sono nulla di nuovo e nulla di strano,  
non sono che nuove vesti per cose già viste.  
È breve la nostra vita, ecco perché stupiti guardiamo  
le novità che ci proponi, vecchie cose in realtà,  
e preferiamo crederle figlie dei nostri desideri  
piuttosto che cose risapute, già viste e dette.  
Io ti sfido, Tempo, e sfido i tuoi registri  
senza provare stupore per il presente o il passato,  
perché le tue reliquie e i tuoi volti mentono,  
fatti ora piccoli ora grandi dalla tua eterna corsa.  
Questo io giuro, e la mia promessa manterrò:  
malgrado te e la tua falce io non cambierò.

## 128

How oft when thou my music music play'st,  
Upon that blessed wood whose motion sounds  
With thy sweet fingers when thou gently sway'st,  
The wiry concord that mine ear confounds,  
Do I envy those jacks that nimble leap,  
To kiss the tender inward of thy hand,  
Whilst my poor lips which should that harvest reap,  
At the wood's boldness by thee blushing stand.  
To be so tickled they would change their state,  
And situation with those dancing chips,  
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,  
Making dead wood more bless'd than living lips.  
Since saucy Jacks so happy are in this,  
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

*Quante volte, musica mia, quando fai musica  
su quei beati legni risonanti che rispondono  
alle tue dolci dita, mentre delicatamente  
crei gli accordi che incantano i miei sensi  
io invidio quei tasti che agili si ergono  
a baciare le tue mani, andando su e giù, mentre  
le mie povere labbra, escluse, che vorrebbero cogliere  
anch'esse quei frutti, arrossiscono a tale audacia!  
Per essere così solleticate, volentieri si muterebbero  
in schegge danzanti, sopra alle quali  
le tue dita gentili potrebbero passeggiare leggere,  
facendo il morto legno più beato che labbra viventi.  
Ma siccome così bella sorte tocca a tasti tanto audaci  
dài a loro le tue dita, e a me una bocca piena di baci.*

## 135

Whoever hath her wish, thou hast thy *Will*,  
And *Will* to boot, and *Will* in over-plus,  
More than enough am I that vex thee still,  
To thy sweet will making addition thus.  
Wilt thou whose will is large and spacious,  
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*.

*Ciascuna ha il suo desiderio, e tu hai il tuo Will,  
e un altro Will, per giunta, e desiderè in sovrappiù;  
e io, che sono persino d'avanzo e che ti assillo,  
e aggiungo qualcosa alla tua dolce voglia.  
Vuoi tu, la cui voglia è così grande e spaziosa,  
permettermi di nascondere in essa la mia?  
Oppure il desiderio di qualcun altro ti sembrerà  
più desiderabile, e il mio non vorrai accettare?  
Tutto fatto d'acqua è il mare, eppure accoglie  
mille gocce di pioggia e ne è felice, e ne fa scorta:  
tu, che hai già il tuo Will, accogli anche il mio,  
aggiungi al suo il mio volere e accresci così la tua voglia.  
Non uccidere i tuoi amanti con un "no" del tuo orgoglio,  
ma pensali tutti in uno, e racchiudili in me che ti voglio.*



## 144

Two loves I have of comfort and despair,  
Which like two spirits do suggest me still,  
The better angel is a man right fair:  
The worser spirit a woman colour'd ill.  
To win me soon to hell my female evil,  
Tempteth my better angel from my side,  
And would corrupt my saint to be a devil,  
Wooing his purity with her foul pride.  
And whether that my angel be turn'd fiend,  
Suspect I may, but not directly tell,  
But being both from me both to each friend,  
I guess one angel in another's hell.  
Yet this shall I ne'er know but live in doubt,  
Till my bad angel fire my good one out.

*Due amori io ho, per mio conforto e disperazione,  
che come due spiriti di continuo mi tentano:  
l'angelo migliore è un uomo di luminosa bellezza,  
lo spirito peggiore è una donna dall'oscuro colore.  
Per destinarmi all'inferno la femmina malvagia  
seduce il mio angelo e l'allontana dal mio fianco,  
e vorrebbe corrompere la sua santità per farne un diavolo  
corteggiandone la purezza con la sua lurida lussuria.  
Che il mio angelo sia mutato in demonio, forse,  
posso sospettarlo, ma non annunciarlo con certezza:  
essendomi però entrambi lontani, e tra loro sodali,  
mi immagino che stiano l'uno nell'inferno dell'altra.  
Questo non potrò mai saperlo, però, e vivrò tormentato  
finché l'angelo cattivo quello buono non avrà scacciato.*



Shakespeare:  
versi liberi

*Domani, e poi domani, e poi domani ancora, un giorno dopo l'altro il tempo striscia a passetti fino all'estrema sillaba del discorso assegnato, e i nostri ieri saranno tutti serviti a rischiarare la via verso la morte a dei poveri pazzi. Spegniti, breve candela! La vita è solo un'ombra che cammina, un povero attore che si dimena su un palcoscenico per il tempo assegnato alla sua parte, e del quale poi non si sa più nulla; è un racconto narrato da un idiota, pieno di strepito e furore, senza alcun significato.*

(Macbeth, atto V scena v)

William Shakespeare è uno degli autori più studiati, più controversi e, nonostante l'immenso apparato critico che nei secoli si è affastellato sulla sua opera, più misteriosi della letteratura di ogni tempo. Da sempre ci si interroga sulla sua vita, sulle sue vicende personali, ci si chiede persino se sia stato, o almeno in che misura, autore delle opere che gli sono attribuite. Addirittura ci si chiede se sia realmente esistito. Lo scrittore e umorista francese Alphonse Allais in *Les Pensées* si prese gioco di tanta dubbiosità e scrisse che «Shakespeare non è mai esistito: tutte le sue opere sono state scritte da uno sconosciuto che aveva il suo stesso nome».

Si è supposto che il vero autore potrebbe essere Francis Bacon, celebre filosofo e scrittore, o Christopher Marlowe, autore teatrale che non sarebbe morto assassinato nel 1593 ma avrebbe svolto attività di spionaggio per la Corona continuando la propria attività letteraria con un

falso nome. O ancora Ben Jonson, Thomas Middleton, Walter Raleigh, o altri. Tra i papabili c'è anche l'italiano Giovanni Florio, figlio del religioso Michelangelo (noto per la virulenza della sua predicazione, perseguitato dall'Inquisizione e fuggito a Londra), che fu un noto traduttore, ebbe anche uno stretto rapporto con Giordano Bruno e fu in seguito chiamato come tutore del conte di Southampton, Henry Wriotesley, del quale avremo modo di parlare diffusamente. Florio fu autore, tra l'altro, di *Secondi frutti*, una raccolta di seimila proverbi italiani che non avevano un corrispettivo inglese, e che spesso troviamo nelle opere shakespeariane. Fu lui a mettere in contatto il Southampton con il tipografo Thomas Thorpe che pubblicherà i *Sonetti*.

Già George Steevens, uno studioso del Settecento, sottolineava che della biografia shakespeariana si sapeva pochissimo. Da allora molti documenti (anagrafici, legali, etc.) sono stati scoperti sull'uomo, sulla sua famiglia e sulle vicende a Londra e a Stratford-upon-Avon, e la situazione si è ribaltata al punto che l'autorevole biografo shakespeariano Samuel Schoenbaum nel 1977 ha affermato che si sa più di lui che di ogni altro drammaturgo dell'epoca, e sono lontani i tempi in cui si potevano attribuire le sue opere a personalità più colte.<sup>1</sup> Nonostante questo, le notizie a disposizione sono una cornice all'interno della quale la persona è poco più che un'ombra. Sappiamo moltissimo della vita interiore dei suoi personaggi, ma quasi nulla della vita interiore del poeta.

Le opere di Shakespeare fanno supporre una tale ricchezza di esperienze, una tale capacità di introspezione e analisi psicologica, nonché una vita emotiva talmente profonda e variegata, da sembrare impossibili per un solo uomo. E non si dimentichi la ricchezza linguistica, sconcertante se si considerano le sue origini: era figlio di genitori analfabeti e a sua volta genitore di figli anche loro sostanzialmente analfabeti, eppure l'*Oxford English Dictionary* gli attribuisce l'inven-

<sup>1</sup> *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford (USA) 1977.

zione (o almeno il primo uso qualificato) di circa 3.000 parole! Tali considerazioni, però, ormai spogliate del fascino ingenuo e romantico, non nascondono la loro debolezza: il segreto di Shakespeare sta nella sua curiosità nei confronti di tutto quanto la realtà gli offriva, e nella capacità di renderlo in una lingua efficace, penetrante, lussureggiante e acrobatica ma allo stesso tempo sentenziosa, nonché in un incredibile fiuto per i tempi teatrali e la capacità di creare personaggi. Certo colpisce che un solo autore, dal quale ci separano più di cinque secoli, abbia saputo inscenare tali verità e tali e tanto profondi moti dell'animo umano, e in così pochi e difficili anni di attività; e che ancora oggi immancabilmente le sue parole ci stupiscono e ci coinvolgono in maniera anche violenta (il critico Harold Bloom scrive senza mezzi termini che Shakespeare ha «inventato l'umano come lo conosciamo»<sup>2</sup>). Si ricordi ad esempio il racconto *L'uomo con molti libri* di Hermann Hesse, in cui il protagonista dopo anni di letture reverenziali scopre questo Shakespeare per il quale l'umanità è non un tempio del pensiero, bensì un mare pieno di tempeste dove si trascinavano uomini convulsi, ebbri del loro destino. Personaggi, scrive, che si muovono come fossero costellazioni e seguono ognuno la propria strada con slancio predeterminato, con impeto intatto o con assillo infinito, anche se il cammino porta all'abisso e alla rovina. Scriveva Søren Kierkegaard: «Lasciamo che gli altri si lamentino che i tempi sono cattivi; io mi lamento che il nostro tempo è miserabile, poiché è senza passioni. I pensieri degli uomini sono sottili e fragili come merletti [...]. I pensieri delle loro menti sono troppo meschini per essere peccaminosi. In un verme si potrebbe forse considerare come un peccato l'aver tali pensieri, non in un uomo, creato a immagine di Dio. I loro desideri sono compassati e torpidi, le loro passioni sonnolente. Fanno il loro dovere, queste anime da bottegai; ma si permettono però come gli ebrei di grattare un poco le monete credendo che, per quanto il Signore sia esatto nella sua contabilità, si possa sempre riuscire a truffarlo un tantino. Puah! Ed è per questo che la mia anima torna sempre all'*Antico Testamento* e a Shakespea-

<sup>2</sup> Harold Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, BUR, Milano 2003, p. 511.

re. Là si sente che quei che parlano sono uomini; là si odia, là si ama, si ammazza il nemico, si maledice la sua stirpe per tutte le generazioni, là si pecca».<sup>3</sup>

## La biografia

In effetti sappiamo che Shakespeare nacque a Stratford-upon-Avon, a circa 160 chilometri da Londra, e fu battezzato il 26 aprile 1564 (la data di nascita fu quindi convenzionalmente fissata a tre giorni prima), terzo di otto figli. Sua madre discendeva da un'antica famiglia di possidenti e suo padre, che nel 1568 fu eletto sindaco e subì numerosi rovesci finanziari, apparteneva alla confederazione dei guantai e pellaia di Stratford. William frequentò la King's New School di Stratford, istituto gratuito per i maschi della cittadina condotto da ottimi laureati di Oxford, nella quale imparò (secondo la biografia del 1709 di Nicholas Rowe) «poco latino e meno greco» e subì frequenti punizioni corporali. Lavorò forse come apprendista nel negozio del padre (è stato messo in rilievo come abbia fatto riferimento a conoscenze tipiche dei conciatori), e il 27 novembre 1582 sposò la ventiseienne Anne Hathaway (lui ne aveva diciotto) dalla quale ebbe una figlia di nome Susanna battezzata l'anno seguente, poi i gemelli Hamnet (variante morfologica, consueta a quel tempo, di Hamlet) e Judith nel 1585.

Non sappiamo quando si separò dalla famiglia per andare a Londra. Quelli tra il 1585 e il 1592 sono detti “gli anni perduti”, dei quali non sappiamo quasi nulla: notizie frammentarie lo vogliono ora maestro di scuola ora bracconiere, ora forse attore in qualche compagnia. Ma diversi documenti del 1592 informano che sue opere sono già state rappresentate dalle compagnie dei conti di Derby, di Pembroke e del Sussex; si ha notizia, inoltre, della rappresentazione il 3 marzo 1592

<sup>3</sup> Søren Kierkegaard, *Aut aut*, in: *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Bompiani, Milano 2013, p. 125.



della prima parte dell'*Enrico VI*. Da qui iniziò una carriera in vertiginosa ascesa, ricavandone le invettive dei colleghi. In quello stesso anno fecero rumore le ingiurie rivoltegli da Robert Greene nell'opuscolo *Greenes Groats-worth of Wit*, dove viene definito "un corvo venuto dal nulla che si fa bello con le nostre penne... un cuore di tigre avvolto nella pelle d'un attore" (l'immagine finale è una citazione deformata da *Enrico VI*).

Nel 1593-94 i teatri rimasero fermi a causa della peste, e lui dimostrò singolare spirito di adattamento inventandosi poeta umanistico e scrivendo i poemetti *Venere e Adone* (stampato già nel 1593) e *Lucrezia violata o Il ratto di Lucrezia*, ed entrando nelle grazie del conte di Southampton a cui erano dedicati. A partire dalla fine del 1594 fece parte dell'importante compagnia dei "Lord Chamberlain's Men" con i celebri attori William Kempe e Richard Brubage, assieme ai quali diventò azionista del teatro "The Globe", inaugurato nel 1599 con l'*Enrico V*. Intanto nel 1596 era morto in giovanissima età l'unico figlio maschio, Hamnet (a quanto pare la figlia Susanna non ebbe bambini e anche il figlio dell'altra figlia Judith morì molto giovane; nessuno dei suoi tre fratelli in vita si sposò, quindi la stirpe degli Shakespeare si estinse pochi anni dopo la morte del poeta). Nel 1597 comprò una residenza a Stratford, detta "New Place". Nel 1601, alla morte del padre, ereditò numerosi terreni coltivabili. Intanto guadagnava cifre importanti, che utilizzava per l'acquisto di case e terreni nella zona, e proseguiva una fiorente attività speculativa.

Nel 1603 la compagnia venne ribattezzata "King's Men" in omaggio a re Giacomo I, ed in essa Shakespeare figurava come attore, autore e amministratore. Ma il clima mutò: a seguito del fallimento di una congiura il conte di Southampton, protettore di Shakespeare, venne imprigionato e il regno di Giacomo I si distinse per un'atmosfera di accentuata ipocrisia e conformismo, anche se il teatro fu salvaguardato e incentivato e le opere del Bardo conobbero un grande successo. Nel 1609, anno di pubblicazione dei *Sonetti*, iniziava il cosiddetto ultimo periodo shakespeariano, che vide la nascita di testi drammatici più rarefatti e sereni, anche se non meno problematici, culminante in *La Tempesta*.

Non si sa con esattezza quando decise di ritirarsi a vita privata nella sua città natale (forse il 1610; sicuramente nel 1611 vi si era già stabilito), recandosi di tanto in tanto a Londra per seguirne la vita teatrale e soprattutto per vigilare sulle proprie opere. A partire dal 1613, anno in cui il “Globe” fu distrutto da un incendio durante la prima di *Enrico VIII*, non produsse più alcunché, anche se la sua compagnia mise quasi subito in attività un altro teatro. Il 25 marzo 1616 scrisse la versione definitiva del suo testamento, che firmò con grafia tremolante. La maggior parte dei suoi beni andò alla figlia Susanna e al marito, mentre all'altra figlia, Judith, lasciò alcune somme in denaro con clausole cautelative, e alla moglie nientemeno che... l'usufrutto della seconda camera da letto nella casa a New Place! Lasciò inoltre vari oggetti e piccole somme ad alcuni conoscenti. Morì il 23 aprile di quello stesso anno, giorno del suo compleanno, e fu seppellito due giorni dopo nel coro della chiesa dell'Holy Trinity. Una lapide ne custodisce le spoglie, e in essa si maledice chi disturberà il riposo delle sue ossa (forse una precauzione in ricordo della scena del cimitero in *Amleto?*). Alcuni anni dopo fu posto davanti alla tomba un piccolo busto che, insieme all'incisione dell'autore sul frontespizio della prima edizione in-folio del 1623, è forse la sola testimonianza affidabile circa le fattezze di Shakespeare.

Nel 1879 il giornale “The Argosy” diffuse la notizia che forse il cranio del drammaturgo era stato trafugato a seguito di un furto su commissione avvenuto nel 1794. Quando il ladro portò la laica reliquia al committente, però, questi cambiò idea e gli chiese di rimetterla al suo posto. Il ladro organizzò un piano per restituirla ma alla data fissata ebbe un contrattempo e incaricò un suo vicino di casa, un certo Tom, il quale, probabilmente ubriaco... la perse! Poco dopo anche di questo strano personaggio si persero le tracce: forse cadde vittima della maledizione incisa sulla lapide, o fu solo inghiottito dalla storia. Quel che è certo è che recentissime ricognizioni della tomba del Bardo, effettuate tramite radar, rivelerebbero che al suo interno non c'è nulla che possa assomigliare a un teschio.

Prima del 1616 apparvero 18 *plays* shakespeareiani, stampati in edizioni in-quarto non autorizzate, ora piuttosto curate ora decisamente scadenti (i cosiddetti “good quartos” e “bad quartos”), poi questi, insieme ad altri 18, furono raccolti, in edizioni spesso divergenti rispetto ai “quartos”, nel primo in-folio del 1623. Nel 1664 ai 36 *plays* verrà aggiunto, in occasione del terzo in-folio, il *Pericles* più sei apocrifi. A complicare la questione della già complessa e tormentata trasmissione delle opere, e ad alimentare una amplissima critica testuale, ci si mette poi l’esistenza di varie opere scritte in collaborazione, come il *Sir Thomas More*. A tutt’oggi la cronologia della composizione delle opere è del tutto ipotetica, e di certo i testi che leggiamo oggi non corrispondono a quelli uditi dal pubblico elisabettiano.

È stato versato un fiume di inchiostro nel tentativo di analizzare l’opera di Shakespeare: studi biografici, storici, linguistici, stilistici, filologici e via dicendo, non di rado cercando di conoscere e comprendere l’uomo alla luce delle sue opere. Non è nostra intenzione ripercorrere, nemmeno per sommi capi, l’immensa quantità di questi studi<sup>4</sup> che, anche in una bibliografia molto selezionata, comprenderebbero centinaia di titoli, e che si arricchisce ogni anno di un notevole numero di contributi (né i riferimenti bibliografici che qui si propongono sono da ritenere una bibliografia esauriente). Senza contare che occorrerebbe dilungarsi sui problemi della critica shakespeareiana, che ha esaminato in ogni possibile risvolto l’opera del Bardo facendone l’oggetto – talvolta la vittima – di interpretazioni ora strumentali (come le letture moralizzanti e ideologiche, o anche quelle psicoanalitiche), ora eccessivamente rigide (come l’indagine storico-positivistica che vuole spiegare l’estro dell’autore alla luce di convenzioni e necessità pratiche quali il clima politico, le esigenze tecniche di scena etc.), ora estremamente limitate (come quella detta “spettacolistica” che considera l’opera solo nella sua componente scenica trascurando quella letteraria, ignorando la doppia natura di qualsiasi testo per la scena), ora fal-

<sup>4</sup> Basti al lettore curioso sfogliare la monumentale raccolta di Brian Vickers *Shakespeare, The Critical Heritage* (6 volumi, Routledge, Londra 1974-1981).

sate da una spesso violenta proiezione dell'io del critico sull'oggetto studiato (è il caso dell'approccio shakespeariano da parte di autori a vario titolo romantici, da Goethe a Coleridge).

Nel Novecento cambia tutto: come reazione antiromantica si inizia a studiare l'opera complessiva e non il protagonista, e la cosiddetta ambiguità shakespeariana che i formalisti trasformano da valore psicologico negativo a valore linguistico positivo (Eliot tra gli altri condanna questa ambiguità, ma Empson nel suo fondamentale *Sette tipi di ambiguità* la identifica come elemento alle radici stesse della poesia<sup>5</sup>, sottolineando come sia fondamentale conoscere a fondo il contesto in cui una poesia nasce anche se questo non fa che aumentarne la polisignificanza). Si è iniziato inoltre a studiare ogni *play* come un "sistema drammatico". Purtroppo, però, non sono mancati orientamenti discutibili, come gli studi Gender (oltre alle cosiddette tendenze "Queer"), il New Historicism e via dicendo.

<sup>5</sup> Cfr. William Empson, *Sette tipi di ambiguità*, Einaudi, Torino 1965 (nel libro sono presenti anche interessanti analisi di pagine shakespeariane). Come rileva Jan Kott l'ambiguità pare irradiare tutti i sonetti, non solo dal punto di vista della parola poetica ma anche della struttura e delle situazioni: laddove in Petrarca bellezza e bontà sono caratteri mai messi in discussione, in Shakespeare l'ambiguità è quasi un carattere erotico, e si attenua notevolmente la differenza tra bene e male, spirito e corpo (pur in lotta tra loro) che invece nel canzoniere petrarchesco era così marcata (in italiano è disponibile *Shakespeare nostro contemporaneo*, edito da Feltrinelli nel 1965, il quale però non contiene il saggio sui sonetti presente nell'edizione originale *Szkice o Szekspirze* consultabile dal lettore italiano in: Jan Kott, *Arca dia amara, la Tempesta e altri saggi*, Il Formichiere, Milano 1978). Come vedremo, l'ambiguità tra attrazione e repulsione, nobiltà e lordura, altruismo ed egoismo sono alla base del rapporto tra l'io poetante e gli altri protagonisti, soprattutto il "mastermistress" del sonetto 20. Come è scritto in *Macbeth* (I, 1, 11): «Fair is foul and foul is fair».

## Un uomo del Rinascimento

*Oggi i critici non amano cominciare lo studio di Shakespeare provando soggezione per lui, ma io non conosco nessun altro modo per avvicinarsi a questo scrittore. La meraviglia, la gratitudine, lo sgomento e lo stupore sono le reazioni giuste da cui partire.*

*Harold Bloom, Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*

Come è ovvio Shakespeare risente della temperie della propria epoca ed è quindi un uomo del Rinascimento, a patto di intendere con questo termine un'epoca di conflitti spesso inconciliabili: è il secolo della scoperta dell'autonomia di pensiero ma anche dell'Inquisizione, della libertà della ragione e della tolleranza ma anche dell'Indice dei libri proibiti e delle persecuzioni religiose. La disintegrazione del concetto di "unità" sul quale si fondava il pensiero medioevale (e che nel Quattrocento aveva iniziato a produrre voragini riempite in maniera talvolta bizzarra e talvolta violenta), e che genera una serie di pensatori capaci di mettere in crisi alcuni pilastri fondamentali (Machiavelli la politica, Copernico l'ordine cosmologico, Montaigne l'ordine fondato sulla supremazia dell'uomo sulla natura, Lutero l'ordine religioso...), è alla base della conflittualità permanente caratteristica dell'uomo rinascimentale. In questo senso Shakespeare è un uomo rinascimentale, e in particolare appartiene a quel tardo Cinquecento nel quale un diffuso senso di sfiducia e di imminente catastrofe stava già scalzando tante spinte ottimistiche (anch'esse, spesso, dogmatiche) tipiche della prima metà del secolo, mentre si facevano conoscere autori a vario titolo appartenenti al cosiddetto "manierismo" quali Tasso, Cervantes o Donne.

Shakespeare sperimentava con il suo lavoro di teatrante i caratteri, i bivi dell'esistenza, i tumulti e le contraddizioni in modo certo accentratore, e tale esercizio dell'attenzione e dell'emotività lo ha aiutato a leggere in maniera profonda la propria epoca: rivolgimenti religiosi, guerre, violenze quotidiane, e le riforme che riaffermavano l'assolutismo e la gerarchia dei poteri (nonché la loro essenza sacra). Impossibile non

pensare all'*Enrico IV* e al regno dipinto come una banda di ladri, senza contare la povertà e la fame che lo hanno indotto a riflettere a lungo sulle istanze primarie dell'uomo.

Il teatro, fortunatamente, fioriva: sotto Elisabetta la corte difese spesso attori e commediografi dagli attacchi dei puritani, e grazie anche alla notevole circolazione monetaria, all'inurbamento e all'entusiasmo di una nazione nascente in cerca anche di divertimento i teatranti poterono prosperare e sperimentare. In questo ambito storico, e in un momento in cui l'essere umano tenta disperatamente di riappropriarsi del proprio destino scoprendosi in preda a forze insondabili, Shakespeare è riuscito, secondo l'opinione di molti studiosi, a rinverdire i fasti della tragedia greca soprattutto nella rappresentazione del demone ("ēthos anthrōpō daimōn", secondo Eraclito: il carattere per l'uomo è il demone, ossia il suo destino<sup>6</sup>) e della capacità di fondere e mutualmente riflettere l'esperienza storica e i fatti del singolo.

Shakespeare si mostra figlio del Rinascimento in quanto nelle sue opere interpreta l'uomo che afferma se stesso, la propria creatività e razionalità contro i limiti posti dalla realtà e dal destino. Ma allo stesso tempo senza infingimenti mette in scena le lacerazioni di coscienza, l'incertezza degli ideali, la mutevolezza della sorte, il mistero insondabile della vita accompagnato da un senso di smarrimento esistenziale. Si interroga sull'identità, sull'assurdità della vita e sui misteri profondi dell'animo umano, senza però giungere a una verità unica perché la vita, oltre a essere breve, fragile e minacciata dalla continua presenza della morte, è anche un sogno, un'illusione, come dicono le meravigliose parole di *Macbeth* (V, 5) e *La Tempesta* (IV, 1).

<sup>6</sup> Si è detto che la tragedia greca è costruita su forze esterne mentre quella shakespeariana sulle forze interne, ma basta una prima occhiata per vedere come nella tragedia greca troviamo grandi forze interne e in Shakespeare grandi forze esterne.

## I Sonetti

*Solo i menestrelli – puah! – si danno ai sonetti.*

(Pene d'amor perdute, IV, I)

La raccolta comprende 154 sonetti in pentametri giambici, ciascuno articolato in tre quartine e un distico finale (“couplet”) in rima baciata (uniche eccezioni il sonetto 99 che ha un verso in più, il 126 che ne ha due in meno e il 145 in ottonari). Era la tradizione inglese, evolutasi dopo che Thomas Wyatt aveva importato in Inghilterra i sonetti dei cosiddetti “Seicentisti del Quattrocento” (ossia quei petrarchisti molto vicini al Marino, autori di sonetti in cui spesso la poesia aveva ceduto il passo all'intellettualismo o al concettismo più sterile), che con quel distico finale pareva adeguata all'intenzione riassuntiva della chiusa, forma diversa da quella italiana che già nel Trecento si era assestata sullo schema di due quartine e due terzine. Gli ultimi due testi della silloge sono considerati spurii, trattandosi di due rifacimenti di un epigramma contenuto nella *Antologia Palatina* (IX, 627).

Anche i *Sonetti* di Shakespeare hanno visto fiorire un'ampia e approfondita discussione critica.<sup>7</sup> Uno degli aspetti più interessanti, soprattutto nel caso di un prolifico autore teatrale che sia anche poeta, è la distinzione tra una voce autoriale disseminata o esplosa nella «polifonia verbale dei personaggi»<sup>8</sup> nel caso del teatro, e una voce più

<sup>7</sup> Per una esauriente panoramica circa la critica sui *Sonetti* in italiano si vedano almeno le curatele di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori all'edizione Einaudi (Torino 1965, pp. IX-CLXXIII) e, soprattutto per quanto riguarda il periodo successivo, l'introduzione di Romana Rutelli all'edizione Garzanti (traduzione di Maria Antonietta Marelly, Milano 1986, pp. XLVIII-LIX), oltre al volume *Arte e vita nei sonetti di Shakespeare* di Benvenuto Cellini (Tumminelli, Roma 1943). Una ampia panoramica circa la problematica inerente i *Sonetti* e la relativa critica fino agli anni Quaranta è disponibile nella fondamentale edizione a cura di Hyder E. Rollins (*The Sonnets: A New Variorum Edition*, PMLA, Philadelphia 1944, 2 voll.) che raccoglie i commenti ai singoli sonetti di tre secoli di critica shakespeariana.

<sup>8</sup> Romana Rutelli, *Presentazione dei “Sonetti”*, in: William Shakespeare, *I sonetti*, cit., p. XXXVII.

personale e autentica, una voce che ci ha “dischiuso il suo cuore” secondo Wordsworth («with this key / Shakespeare unlocked his heart» scrisse in *Scorn not the Sonnet*), nel caso della poesia. Il che però non significa che le vicende individuabili nel canzoniere abbiano per forza un fondamento biografico. Sia quando il poeta parla di sé in maniera apparentemente più autentica (sulla scorta di un estro ora lirico ora ironico, ora meditativo ora persino irridente o sensuale), sia quando si esercita in generi in voga o veri e propri giochi verbali (c'è una vivissima coesistenza di profondità e passione per il bisticcio e la freddura), ci sta aprendo la sua dimensione intima, ci sta dicendo qualcosa di autentico, anche se magari non storicamente fondato. È il mondo interiore di un poeta quello che i 154 sonetti raccontano, ed è anche uno splendido esempio di quella fusione di pensiero, sentimento, immaginazione, sensazione e forma (la “sensibilità unificata” di cui parlava T.S. Eliot nel saggio del 1921 *I poeti metafisici*) di cui l'autore dà così spesso prova nei suoi *plays*. D'altra parte i sonetti si nutrono dello stesso humus in cui crescono le opere per il teatro: vi si trovano ovunque domande senza risposta, foschi pensieri e notti insonni, combattimenti di un io diviso, abbattimenti e impennate, ripensamenti... Ci si squaderna, sotto forma di silloge di sonetti, un vero e proprio procedimento drammatico: ci sono un poeta, il protagonista, con i suoi amori tormentati e così diversi per due persone, un misterioso giovane e un'altrettanto misteriosa donna, fino a quando entra in scena, come un quarto incomodo, il poeta rivale. Ma non bisogna aspettarsi uno svolgimento drammatico lineare e coerente: tutto è incerto, l'onda dell'emozione sale ad altezze vertiginose e subito dopo propone momenti di calma seppur apparente. I protagonisti, così come il linguaggio, non sembrano fare tesoro di quanto avvenuto prima, e il “prima” ha un valore tipografico, non certo cronologico. Semmai, sembra che Shakespeare voglia (in poesia come in teatro) accerchiare e comprendere gli stati emotivi che inscena proponendo una sorta di totalità, di punto di vista plurimo e simultaneo, puntando verso quello stato estremo di compiutezza espresso nella *Tempesta*, laddove ormai all'uomo e alla sua esperienza le magie dell'arte non servono più.



Pure le date di composizione dei sonetti sono sconosciute, anche se quasi certamente risalgono alla fine degli anni Novanta (periodo di maggior successo di questo genere) e soprattutto quando i teatri erano chiusi per motivi di salute pubblica. Una nota di Francis Meres nel suo *Palladis Tamia* del 1598 testimonia che alcuni già circolavano, in forma probabilmente manoscritta, tra gli amici e i conoscenti di Shakespeare.<sup>9</sup> La critica propende ora per la seguente datazione: 1591-1595, sonetti 127-154; 1594-1595, sonetti 61-103; 1595-1596, sonetti 1-60; 1598-1604, sonetti 104-126.<sup>10</sup>

La critica attorno a Shakespeare ha raggiunto una mole impressionante<sup>11</sup>, e ha il brutto vizio di tornare spesso su cose già dette con l'aria di dire cose nuove: da una parte interpretazioni materiali e troppo fiduciose in una letteralità dell'espressione poetica che si vorrebbe veicolo di precisi dati biografici e storici, anche quando sia evidentemente tesa a celare, confondere, sublimare e usare traslati o archetipi; dall'altra una esasperazione dell'analisi che spesso perde il contatto con la complessità dell'espressione poetica, con la sua essenza sfuggen-

<sup>9</sup> Cfr. William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Gabriele Baldini con traduzione di Lucifero Darchini, Feltrinelli, Milano 1992, p. 5. *Palladis Tamia* era una interessante e vasta opera enciclopedica (vi si parla di letteratura, musica, pittura, etc.) interessante anche in ambito shakespeariano siccome grazie ad essa possediamo alcuni dati utili alla datazione delle opere, e soprattutto perché nel capitolo intitolato *Comparative Discourse of our English poets with the Greeke, Latin, and Italian poets*, in anticipo su ogni altro contemporaneo, Meres definisce Shakespeare uno dei più grandi autori della storia della letteratura, anche se messo a confronto coi grandi classici, e afferma che "se le Muse avessero parlato inglese avrebbero parlato con le ben limate frasi di Shakespeare".

<sup>10</sup> Cfr. Romana Rutelli *Presentazione dei "Sonetti"*, in: William Shakespeare, *I sonetti*, cit., pp. XLVI-XLVII.

<sup>11</sup> Giorgio Melchiori nella sua introduzione alla citata edizione einaudiana calcola che negli anni tra il 1952 e il 1965 siano usciti circa 10.000 – diecimila! – nuovi contributi critici su Shakespeare, senza contare il materiale celebrativo nato in occasione del quarto centenario della nascita.

te, ora inquietante e ora eccentrica, consapevole della natura contraddittoria dell'uomo.<sup>12</sup> Non è il solito discorso sulla poesia che può fare a meno della critica, ma di salvaguardare la poesia da quella critica che vorrebbe il primo piano a discapito del suo oggetto.

Al netto di ogni altra considerazione rimane il *corpus* dei sonetti, con la loro misteriosa bellezza, che ci sfidano con i loro sensi nascosti, la densità, la carica di elusività, la mescolanza di discorsi semplici e immediati e tropi della tradizione classica e rinascimentale, la sofferenza eleganza mista a una quasi consustanziale vitalità. La critica, di cui la traduzione potrebbe essere una forma, fa la sua parte e, come la poesia, ha i suoi momenti di eccesso e di ripiegamento su di sé. Ciò che resta, e che non dipende da nessun dato biografico o filologico, è quella entità che chiamiamo Shakespeare e che fa parte di noi, ciò che conosciamo come i suoi sonetti.

<sup>12</sup> Ad esempio James M. Nosworthy (*All Too Short a Date: Internal Evidence in Shakespeare's Sonnets*, "Essays in Criticism", II, luglio 1952, pp. 311-324) suggerisce una nuova datazione basandosi su un confronto tra sonetti e opere drammatiche (concentrandosi esclusivamente sul piano verbale) individuando parole di uso ristretto impiegate in alcuni sonetti-campione e considerandoli coevi alle opere teatrali in cui queste compaiono. In questo modo decide che, salvo poche eccezioni, i sonetti sarebbero posteriori al 1600. Ma i difetti di tale analisi sono evidenti: ad esempio il critico considera il sonetto 107 di tarda composizione siccome il verbo "control" viene usato tre volte nel giovanile *Tito Andronico* ma poi ricompare solo in opere posteriori al 1603 (una in *Otello*, due in *King Lear*, una in *Coriolano* e tre in *La Tempesta*), tuttavia trascura di considerare i due citati poemetti giovanili *Venere e Adone* e *Lucrezia* nei quali il termine compare rispettivamente due e sei volte. Questo valga come esempio di quanta critica si sia inutilmente esercitata su particolari ora trascurabili ora inconoscibili. D'altra parte la forma del sonetto, chiusa e rigorosa, si presta bene a un'analisi minuziosa delle strutture letterarie, soprattutto dopo la famosa analisi di *Les Chats* di Baudelaire operata da Jakobson e Lévi-Strauss, o quella di D'Arco Silvio Avalle su *Gli orecchini* di Montale.

## Il mistero della dedica

La prima pubblicazione è quella dei sonetti 138 e 144 in *The Passionate Pilgrim*, una raccolta di venti poesie edite nel 1599 e attribuite in parte a William Shakespeare (il volume era stato allestito da un editore senza scrupoli per fare quattrini e sfruttare il nome celebre, ulteriore prova della fama del Bardo).<sup>13</sup> La prima edizione completa risale al 1609: furono pubblicati in-quarto, probabilmente a insaputa dell'autore, da un certo Thomas Thorpe che il 20 maggio aveva chiesto regolare licenza (a quel tempo era normale pubblicare un autore senza chiedere il suo consenso: era sufficiente iscriversi a un apposito registro). Non sappiamo quanti esemplari furono tirati. Certo, però, esiste la possibilità che qualche esemplare sia andato a fuoco, com'è triste abitudine dei libri, o sia stato ritirato per l'intervento di un qualche personaggio illustre, magari lo stesso ispiratore di molti dei testi. Si tratta dell'unico canzoniere elisabettiano che celebra l'amore, qualsiasi significato si voglia dare a questo termine, di un poeta per un altro uomo<sup>14</sup> (tema quasi assente anche nel teatro, se si esclude, forse unico tra le opere maggiori, *Edward II* di Marlowe).

A tale edizione, caratterizzata da una notevole quantità di refusi ed errori di punteggiatura (ma non molto oltre la triste media delle stampe dell'epoca), era premessa una famosa dedica:

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.  
THESE.INSUING.SONNETS.  
Mr.W.H. ALL.HAPPINESSE.

<sup>13</sup> Cfr. Stephen Booth (a cura di), *Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven 1977, p. 476. Nello "Stationers' Register", che in età elisabettiana raccoglieva e catalogava le opere in corso di pubblicazione, risulta in data 3 gennaio 1600 un libretto intitolato *Amours by J. D. with certen other by W. S.* ("Amori" di J.D. con alcuni sonetti di W.S.). Potrebbe questa essere una delle primissime pubblicazioni dei sonetti shakespeareiani, ma purtroppo il libro non è giunto fino a noi e non si può comprovare questa ipotesi (cfr. William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Gabriele Baldini con traduzione di Lucifero Darchini, cit., pp. 5-7).

<sup>14</sup> Cfr. M. Seymour-Smith, *Shakespeare's Sonnets*, Heinemann, Oxford 1963, p. 31.

AND.THAT.ETERNITIE.  
PROMISED.  
BY.  
OVR.EVER-LIVING.POET.  
WISHETH.  
THE.WELL-WISHING.  
ADVENTVRER.IN.  
SETTING.  
FORTH.

- T.T.

Questa dedica è stata definita da Serpieri la «più enigmatica di tutta la letteratura inglese». Può essere tradotta così: «All'unico ispiratore di / questi seguenti sonetti / Mr. W.H. ogni felicità / e quella eternità / promessa / dal / nostro immortale poeta / augura / colui che con buon augurio / si avventura nel / pubblicare [o 'nel mettersi in viaggio']». L'identità di "W. H." non è mai stata accertata, anche se l'ambiguità tra "ispiratore" e "procacciatore" insita in "begetter" potrebbe far pensare alla persona che ha procurato i sonetti a Thorpe in maniera fraudolenta. Dediche firmate non dall'autore ma dallo stampatore non erano all'epoca infrequenti, ma in questi casi il nome del dedicatario era evidente. Una parte della critica pensa che l'"ispiratore" possa essere Henry Wriothesly, conte di Southampton, protettore e intimo amico di Shakespeare e dedicatario tra l'altro dei poemetti *Venere e Adone* e *Il ratto di Lucrezia* (ma allora le iniziali sarebbero state stampate in senso inverso) o William Herbert, terzo conte di Pembroke, che fu uno dei protettori del poeta, il quale però essendo nato nel 1580 era un po' troppo giovane all'epoca in cui Shakespeare aveva presumibilmente scritto i sonetti. L'utilizzo di "Mr." servirebbe a celare il titolo reale del personaggio per evitare ogni identificazione, ma va detto che all'epoca non valeva "Mister" bensì "Master", ossia chi pur privo di titolo nobiliare aveva mezzi economici indipendenti. In effetti William Herbert prima del 1601 non era un conte ma ancora un Master. Il mistero, dun-

que, è fittissimo. Rimangono altri dubbi: ad esempio è strano chiamare il *fair friend*, vale a dire colui al quale molti sonetti sono dedicati, “l’unico ispiratore”, poiché alcuni sono dedicati a una donna e da lei ispirati. Inoltre, tornando alla teoria iniziale, sia pure nella fraseologia ampollosa dell’epoca la dedica pare piuttosto solenne per un losco trafugatore di testi.

Altre ipotesi, che ebbero breve vita, puntarono su William Hall (tipografo; secondo Sidney Lee nella dedica non si dovrebbe leggere “Mr. W. H. ALL. HAPPINESSE bensì Mr. W. HALL. HAPPINESSE), e su William Harte, nipote di Thorpe. Parecchi William popolano questa storia, non c’è che dire! Si chiamava così pure il referente per la vendita della prima edizione dei *Sonetti*: “To be solde by William Aspley”. Più interessante è un’altra opinione, riportata alla luce da Oscar Wilde, grande amante dei *Sonetti*, nel suo racconto *The Portrait of Mr. W. H.*: il misterioso “W. H.” potrebbe essere un attore adolescente (o musicista, o entrambe le cose), tale Willie Hughes. In origine l’identificazione fu proposta da Thomas Tyrwhitt nel XVIII secolo, il quale aveva notato che nell’edizione originale un verso del Sonetto 20 («A man in hue, all hues in his controlling») riportava la parola “Hues” corsiva e con l’iniziale maiuscola. Combinando questa particolarità con i vari giochi di parole basati su “Will” (“volontà/voglia”, ma anche diminutivo di “William”, nonché nomignolo dell’organo sessuale maschile e femminile) sostenne che il tutto celava il nome “William Hughes”. Un musicista con quel nome (anche se talora negli scritti veniva riportato come “Hayes” o “Howes”; d’altra parte gli studi attestano all’epoca non meno di 83 – ottantatré! – grafie diverse per il nome Shakespeare<sup>15</sup>) aveva servito Walter Devereux, primo conte di Essex (sarebbe addirittura stato da lui chiamato sul letto di morte per addolcire con le sue note la propria dipartita), ma era molto più vecchio di Shakespeare. Nella citata edizione del 1790 Edmond Malone ha approvato

<sup>15</sup> E, ad aggravare la situazione, in nessuna delle firme autografe che possediamo il nome è riportato come lo conosciamo: lo scrittore infatti firmò “Shakespe”, “Shak-spe”, “Shakspere”, “Shakespear”, “Willm Shakp”, “Willm Shakspere” e “William Shakspeare”.

il suggerimento di Tyrwhitt dandogli grande diffusione, ma molti critici in seguito manifestarono idee diverse: alcuni affermavano che la maiuscola e il carattere corsivo erano comuni nei sonetti e non implicavano che vi fosse celato un nome.

Il nome William Hughes fu sostenuto anche da Samuel Butler nel suo *Così muore la carne*, dove era però attribuito nientemeno che a un cuoco in servizio su una nave, scomparso nel 1636.<sup>16</sup> Dal canto suo, W. B. Brown fece una ricerca relativa a termini come “use” e “unused”, e a parole-chiave come “form”, “image”, “shape” e “shadow” viste come varianti del concetto di “hues” (“sfumature”) e in quanto rimandi assonantici a “Hughes”.<sup>17</sup> Infine, lo scrittore Percy Allen ha affermato nel 1934 che Hughes era nientemeno che il figlio illegittimo di Edward de Vere, diciassettesimo conte di Oxford, e della regina Elisabetta I. E che de Vere è forse il vero autore di commedie e dei sonetti attribuiti a Shakespeare: avrebbe scritto i sonetti per suo figlio, e celato sotto il personaggio della “Dark Lady” la regina.<sup>18</sup> Ma le teorie non finiscono qui: sono stati tirati in ballo anche un giovane studente, il traduttore di *Mirror of Justices*, un apprendista calzolaio a servizio presso la bottega del padre di Christopher Marlowe che potrebbe aver viaggiato a Londra con il figlio e lì conosciuto Shakespeare, il patrigno del conte di Southampton (che si chiamava William Harvey), il cognato di Shakespeare (William Hathaway). Nel 1860 Diedrich Barnstorff ha addirittura sostenuto che dietro le iniziali potrebbe celarsi l’espressione “William Himself”,

<sup>16</sup> Cfr. Paul Edmondson e Stanley Wells, *Shakespeare's Sonnets*, Oxford University Press, Oxford (England) 2004, p. 25.

<sup>17</sup> W.B. Brown, *The Mr. W. H. of Shakespeare's Sonnets*, “Notes and Queries” (London), 29 Mar 1913, pp. 241-243; 5 Apr 1913, pp. 262-263.

<sup>18</sup> Cfr. Percy Allen, *Anne Cecil, Elizabeth & Oxford: A Study of Relations between these three, with the Duke of Alencon added; based mainly upon internal evidence, drawn from (Chapman's?) A Lover's Complaint; Lord Oxford's (and others) A Hundreth Sundrie Flowers; Spenser's Faery Queen...*, Archer, Londra 1934; si veda anche: Helen Hackett, *Shakespeare and Elizabeth: the Meeting of Two Myths*, Princeton University Press, Princeton 2009, pp. 157-60.

ossia il poeta stesso! Secondo altri ancora (bisogna pur esaurire tutte le possibilità...), tra i quali Wilson Knight<sup>19</sup>, è dietro la sigla “T. T.” che si nasconderebbe Shakespeare in persona, il quale, desideroso di pubblicare i suoi sonetti, finse di non essere al corrente dell’operazione.

La critica è concorde circa l’estraneità dell’autore alla pubblicazione, opinione basata soprattutto sull’arbitraria successione dei testi, sulla presenza di sonetti di qualità molto disuguale e in parte poco edificanti che probabilmente l’autore avrebbe espunto, sul fatto che il suo nome non è citato nella dedica, sulla presenza degli ultimi due sonetti nonché sul fatto che in quell’anno la moda dei canzonieri, in auge alla fine del Cinquecento, era tramontata. Forse per quest’ultimo motivo l’edizione dei *Sonetti* ebbe scarso successo: fu ristampata, infatti, solo nel 1640 da John Benson che ne sopprime otto (i numeri 18, 19, 43, 56, 75, 76, 96 e 126), modificò l’ordine degli altri, creò sezioni con titoli di sua invenzione e volse tutti i pronomi al maschile in femminile facendo credere che le poesie indirizzate a un uomo fossero pensate per una donna (un po’ come in Italia accade, ad esempio, alle *Rime* di Tomaso de’ Cavalieri). Fu questa l’edizione che ebbe un certo successo e per oltre un secolo circolò come fosse l’unica, fino a quando nel 1766 George Steevens ristampò l’inquarto originale, edizione ripresa nel 1790 da Edmond Malone, il quale aggiunse il primo commento critico ma modificò la punteggiatura per adeguarla al gusto della sua epoca.

I tentativi di ricostruire il testo originale non si contano, e hanno impegnato critici, filologi ed editori. Inoltre l’autore spesso scriveva utilizzando ortografie diverse per la stessa parola, peggiorando le cose. Sono state avanzate anche moltissime proposte relative a una diversa disposizione dei testi. Tuttavia ogni soluzione, se migliora la coerenza sotto certi aspetti, la guasta sotto altri. Appare dunque sensato ripro-

<sup>19</sup> In lettere al “Times Literary Supplement” del 26 dicembre 1963 e 30 gennaio 1964.

durre quella dell'originale, per una cui ridefinizione filologica bisognerà aspettare la già citata edizione del 1944 a cura di Edward Rollins.

Anche la paternità dei *Sonetti* fu messa in dubbio, soprattutto in virtù della spaccatura tra l'amore per l'uomo e quello per la donna, di una certa diversità di accenti e soprattutto di una qualità molto disuguale. Fior di studiosi hanno tentato di vivisezionare la vena poetica, proponendo di volta in volta di espungere ora pochi ora molti testi dal numero di quelli probabilmente autentici di volta in volta attribuendoli a quello o a quell'altro autore. Ma Alberto Rossi, con aureo buon senso, suggerisce che da una parte nessun editore avrebbe pubblicato testi apocrifi di un autore in quel momento così famoso, dall'altra «ogni poeta conosce alti e bassi nella propria ispirazione, sì che sarebbe strano, e cosa probabilmente mai accaduta, di trovare una raccolta di poesie che sian tutte del medesimo valore espressivo e si tengan tutte al medesimo livello di stile». <sup>20</sup> Senza considerare che Shakespeare non era famoso per il suo “lavoro di lima”: circolavano infatti spesso sue opere in diverse redazioni dell'autore, il che complica ulteriormente il lavoro della critica.

## **La prima sezione. Il “fair friend”**

La raccolta si può dividere in due sezioni, ciascuna divisibile in sottosezioni. La prima, che comprende i primi 126 sonetti, ha per tema l'esaltazione delle doti di un giovane denominato “fair friend” (ossia “biondo”, o “bello”), “fair youth”, “lovely boy” etc., una persona di grande fascino, che come dice il sonetto 20 “ruba gli occhi degli uomini e avvince il cuore alle donne” («Which steals men's eyes and women's souls amazeth»). In essa il tono muta da una iniziale formale deferenza a una maggiore confidenza e intimità, non esen-

<sup>20</sup> Alberto Rossi, *Introduzione* in: William Shakespeare, *Sonetti*, cit., p. XXVII.



te da rimproveri. Tale sezione viene solitamente divisa in una prima sottosezione, comprendente i primi 17 sonetti, nei quali si invita il giovane al matrimonio e alla procreazione, e in altre successive nelle quali il poeta proclama la sua lotta contro il tempo e promette al giovane l'immortalità grazie ai propri versi, ora elogia una amicizia che richiama un profondo affetto tra uomini di matrice classica (certo scarsamente sessualizzato), ora proclama la sua inadeguatezza, ora esprime la sua pena per la vecchiaia e il decadimento fisico o per la lontananza dell'amico. Occorre ricordare che all'epoca, nonostante l'omosessualità fosse considerata crimine esecrabile, era diffusa la convinzione che, essendo l'uomo superiore alla donna, era comprensibile una attrazione maschile per persone dello stesso sesso. Ciò si riflette in diversi *Sonetti*, basti leggere il n. 20, dove il *friend* ha volto e cuore di donna, ma più di ogni donna è sincero, gentile, costante («A woman's gentle heart, but not acquainted / With shifting change, as is false women's fashion»), e mentre la Natura lo stava creando, volendolo creare donna, se ne innamorò a tal punto che gli aggiunse una "cosa" che lo rese più difficilmente raggiungibile dal desiderio del poeta («And by addition me of thee defeated, / By adding one thing to my purpose nothing»). Quindi, siccome è stato infine creato per il piacere delle donne, a loro vada il suo uso, e al poeta l'amore («But since she prick'd thee out for women's pleasure, / Mine be thy love and thy love's use their treasure»). Tale amore (o affetto, o amicizia che sia) è sempre tinto di rinuncia, sofferenza, sconfitta e negazione, adombrato da un senso di fallacia e caducità. Non manca chi ha suggerito che queste pulsioni omosessuali potrebbero essere un segno di insofferenza dell'autore nei confronti delle vecchie convenzioni legate al genere letterario, e che la voglia di demolire tali melensi presupposti (petrarcheschi?) lo abbia portato a un paradico rovesciamento dei sessi.<sup>21</sup> La questione dell'omosessualità è stata meglio indagata nel-

<sup>21</sup> Cfr. Katherine M. Wilson, *Shakespeare's Sugared Sonnets*, Allen&Unwin, Londra 1974.

l'ultimo mezzo secolo, anche per la caduta di certi tabù, ed è stata affrontata in maniera più seria, anche se non sono mancate teorie curiose come quella di Northrop Frye<sup>22</sup>, che ha sostenuto che il giovane celebrato nei sonetti sarebbe una fusione dell'Eros pagano con la figura del Cristo, una sorta di "Messia erotico", e la dama nera una fusione di Afrodite con la Madonna.

Tale misterioso amico potrebbe essere Henry Wriothesly, conte di Southampton, o William Herbert, terzo conte di Pembroke. Wriothesly si trovò a rifiutare un matrimonio combinato: al compimento di 21 anni non volle accasarsi e fu condannato a pagare la somma sbalorditiva di cinquemila sterline. Lo scandalo fece il giro delle corti, e molti sospettano che, subodorando il rifiuto del giovane, qualcuno, avendo notato il suo entusiasmo per il talento del drammaturgo-poeta, abbia commissionato a Shakespeare alcuni sonetti che tentassero di convincerlo.<sup>23</sup> Dopo il suo venticinquesimo compleanno sposò invece, in segreto, Elizabeth Vernon, damigella d'onore della regina e incinta di lui. Ma anche Herbert si trovò a vivere una storia simile a quella che si può leggere in filigrana nei sonetti: nel 1601 aveva avuto un figlio dalla relazione con una damigella di corte che si era poi rifiutato di sposare, e gli inviti al matrimonio dei primi sonetti potrebbero essere rivolti a lui. Va poi segnalato che gli attori Heminge e Condell, curatori dell'edizione postuma dei drammi di Shakespeare nel 1623, dedicheranno il volume proprio a William Herbert e a suo fratello Philip. Occorre infine rendere conto di un'altra bizzarra teoria sostenuta da

<sup>22</sup> Contenuta nel volume *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, Routledge & Kegan Paul, London 1962.

<sup>23</sup> Cfr. Stephen Greenblatt, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico*, Einaudi, Torino 2005, pp. 242-248). La bellezza del giovane Wriothesley era leggendaria, e lo stesso Greenblatt la sottolinea sia riportando nel suo libro l'opinione del tempo (cfr. p. 248) sia riproducendo un ritratto del conte, il quale esibisce una lunga chioma biondo-fulva. Va certo detto che già al Lee fu contestato di aver pubblicato il ritratto del conte in cui appare bellissimo, evitando di riprodurre gli altri nei quali apparirebbe piuttosto brutto. Ma d'altra parte in quegli stessi anni si dedicavano sonetti alla bellezza della regina Elisabetta, ultrasessantenne, che non era stata uno splendore nemmeno da giovane.

Rudolf Melander Holzapfel in vari libri e opuscoli, secondo cui il giovane ispiratore potrebbe essere in effetti William Herbert, il quale sarebbe però il figlio illegittimo che Shakespeare, quindicenne, avrebbe concepito con la contessa di Pembroke: i sonetti sarebbero allora le ammonizioni e le dichiarazioni di amore paterno verso un figlio, prima ignaro e poi consapevole della sua situazione. Infine, citeremo la gustosa opinione di Leslie Hotson: nel volume *Mr. W. H.*<sup>24</sup>, costui sostiene che il misterioso personaggio citato nella dedica sarebbe tale William Hatcliffe (o Hatcliff, o Hatliff...), studente di legge e “Re del Carnevale” a Londra nell’inverno 1588-1589 (a questa “temporanea sovranità” Shakespeare alluderebbe nelle sue metafore regali, e il nome, però nella forma “Hatliv”, sarebbe nascosto nella dedica che vede nella quarta riga “tHAT” e nella settima “LIVing”).

## La seconda sezione. La “dark lady”

La seconda sezione del canzoniere, comprendente i sonetti dal 127 in avanti, è sulla cosiddetta “dark lady” o “black woman”, una donna (bruna? dalla pelle olivastra? di colore?), anch’ella non identificata, alla quale il poeta indirizza testi ora ironici (interessante il sonetto 130, nel quale il poeta si scaglia contro i petrarcheschi che amano una donna irrealmente mentre lui preferisce un amore carnale che peraltro non dimentica i torti e i difetti fisici dell’amata) ora quasi misogini, all’insegna di un amore più orientato al rancore che all’attrazione anche se non mancano gustosi momenti di accaloramento erotico.<sup>25</sup> La critica si è lam-

<sup>24</sup> Hart-Davis, Londra 1964.

<sup>25</sup> Si è lungamente discusso sulla possibile influenza di Giordano Bruno sulle idee e il linguaggio shakespeariano (si pensi alla violenza del tono, allo scherno delle infatuazioni e ai sentimenti melensi contrapposti alla realtà fisiologica). Bruno pubblicò le sue opere più importanti in Inghilterra mentre Shakespeare era un giovane ventenne, e alcune di esse vennero stampate dal tipografo Vautrollier la cui attività fu rilevata, dopo la sua morte, da un certo Richard Fields di Stratford all’incirca coetaneo del Bardo, il quale sposò anche la vedova. Non è dunque impossibile che Shakespeare tramite il suo compaesano sia venuto a conoscenza delle opere del filosofo italiano.

biccata circa l'individuazione di questa donna, che sembra avere la funzione di contraltare rispetto al giovane amico: uomo/donna, angelo/demone, biondo/scuro, tentando di identificarla con Emilia Lanier (amante del Lord Chamberlain), o con la già citata Elisabeth Vernon (ex dama d'onore della regina che sposerà il Southampton), o Penelope Rich (sorella del conte di Essex), o ancora Mary Fitton (amante del citato conte di Pembroke e madre del suo figlio illegittimo – che però, per quel che vale, era bionda). Queste sì che sono storie intricate! Recentemente è stata riportata in auge una teoria secondo la quale si tratterebbe di una prostituta forse di colore chiamata “Black Lucy” che lavorava in un bordello londinese frequentato da Shakespeare a Clerkenwell e sulla quale di recente è stata rinvenuta una documentazione.<sup>26</sup> Un'altra ipotesi è che Lucy Negro fosse tale Lucy Morgan, ex dama di corte della Regina poi caduta in disgrazia e finita a fare la maîtresse in un bordello. Infine ricorderemo almeno la teoria di George Chalmers<sup>27</sup> secondo cui *tutti* i sonetti sono dedicati alla Regina Elisabetta (la quale esibiva peraltro una famosa chioma biondo-rossigna), e il poeta usava pronomi sia maschili che femminili volendo sempre intendere lei.

Sia che si accetti la matrice autobiografica dei sonetti, sia che si voglia interpretare i vari personaggi come elementi di una drammaturgia, il poeta ha concentrato tutta la sua capacità di idealizzazione estetica su un giovane che non può avere (per questioni di genere, di censo, e non solo) e la sua capacità di amore sensuale su una donna che

<sup>26</sup> Cfr. Dalya Alberge e Claire Ellicott, *Was Bard's lady a woman of ill repute? Dark Lady of Shakespeare's sonnets may have been London prostitute called Lucy Negro*, “The Daily Mail”, 27 agosto 2012. Non possiamo dimenticare la simpatia con la quale, seguendo una moda dell'epoca, Shakespeare inserisce in tutta la sua opera personaggi dalla pelle scura quali individui più vicini a quella natura senza infingimenti che dimostra di apprezzare (cfr. Gwin Williams, *Person and Persona*, University of Wales Press, Cardiff 1981). Otello, ad esempio, ma soprattutto Rosalina “nera come l'ebano” alla quale in *Pene d'amor perdute* viene dedicata una sfilza di paradossi degna di quelli dedicati alla *dark lady*.

<sup>27</sup> *An Apology for the Believers in the Shakespeare-papers*, Egerton, Londra 1797.

potrebbe facilmente avere (in quanto prostituta, forse, e comunque in quanto donna) e che desidera, ma che ha tutte le caratteristiche che dovrebbero ispirargli repulsione: è disonesta, licenziosa, “nera” nel senso più profondo. Eppure non può fare a meno né del primo amore, che tanto dolore gli provoca, né del secondo, che è come una febbre, ma lo desidera anche se alimenta il suo male (si ricordi il sonetto 147: «My love is as a fever, longing still / For that which longer nurseth the disease»). Vitalità e morte, piacere e disgusto, amore e senso di colpa attraversano tutto il canzoniere. Non c'è spazio per moglie e figli ma solo per le emozioni che l'io poetante sente come autentiche. Come scrive Greenblatt, «tutti i sonetti sono, in effetti, un atto di cancellazione».<sup>28</sup>

Con la sua sola voce il poeta costruisce intrecci, lancia sospetti, si apre e si ritrae, lascia intendere trame alle sue spalle, rievoca parole e situazioni... Così come in teatro ha saputo rendere universali i suoi personaggi grazie alla resa del loro mondo emozionale e alla messa in scena di ogni gamma dell'umano sentire, nei *Sonetti* Shakespeare è riuscito a trasformare le convenzioni del canzoniere petrarchesco in una vicenda al calor bianco che non manca di colpi di scena efficacissimi, fossero anche gli improvvisi abbassamenti di tono o gli inaspettati avvistamenti su giochi di parole e di bravura.

## Il “poeta rivale”

Infine, all'interno dell'ampia sezione dedicata al “fair friend” è individuabile un gruppo (i sonetti da 78 a 86, con esclusione dell'81 che nulla c'entra, e con probabili propaggini nei sonetti da 87 a 90) in cui entra in scena il “poeta rivale”, e dove il giovane amico viene rimproverato per aver concesso a un altro poeta di ispirarsi a lui per i suoi versi o comunque di avergli elargito non meglio identificati favori. Qui l'autore dice di sentirsi umiliato e stroncato dal vedersi soppiantato nel

<sup>28</sup> Stephen Greenblatt, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico*, cit., p. 276.

cuore dell'amico, anche solo momentaneamente. Si adegua alle convenzioni del tempo nel prostrarsi e umiliarsi esaltando i meriti dell'altro (che ci devono pur essere, se un animo nobile come il *friend* gli accorda i suoi favori), salvo riservarsi a volte un'impennata, uno scatto di orgoglio di poeta, come nel sonetto 86.

Le congetture su tale personaggio sono state molte: le più accreditate lo individuano in Christopher Marlowe (grande drammaturgo, poeta e traduttore britannico che perfezionò al massimo livello il “blank verse” – pentametro giambico – portandolo a quella forma adottata dallo stesso Shakespeare, ma che morì nel 1593, e quindi il nemico potrebbe essere sostanzialmente la sua memoria<sup>29</sup>), Walter Raleigh (navigatore e poeta inglese, favorito di Elisabetta I) o George Chapman (poeta e traduttore britannico di notevole fama anche come drammaturgo). Persino Sidney Lee<sup>30</sup>, uno dei più accesi sostenitori della scollatura tra il contenuto dei sonetti e la biografia dell'autore, ammette che questo gruppo di testi può avere addentellati storici e propone il nome di Barnaby Barnes. Altri nomi fatti sono quelli di Ben Jonson, Drayton, Peele e via dicendo. Chapman tuttavia rimane il più accreditato: traduttore di Omero, autore di *Shadow of Night* (1594) e di *Ovid's Banquet of Sense* (1595), nonché completatore dello *Hero and Leander* di Marlowe (1598), opere delle quali si potrebbero trovare molteplici tracce nei sonetti shakespeariani.<sup>31</sup> Sempre che non si tratti di un qualche personaggio all'epoca noto e oggi del tutto dimenticato.

Naturalmente, tale divisione è a suo modo arbitraria siccome temi e accenti filtrano da un testo all'altro: ad esempio in alcuni ci sono accenni a un misterioso legame tra la “dark lady” e il “fair friend”, anche se i favori del poeta sembrano andare sempre al secondo. Molta critica d'altra parte è propensa a ritenere la silloge uno strumento usato da Shake-

<sup>29</sup> Non si dimentichi tuttavia la teoria sopra riportata, secondo la quale Marlowe avrebbe solo finto la propria morte.

<sup>30</sup> Sidney Lee, *A Life of Shakespeare*, Smith, Elder & Co, Londra 1898.

<sup>31</sup> Cfr. Alberto Rossi, *Introduzione* in: William Shakespeare, *Sonetti*, cit., pp. CXL-CXLI.

spare per mostrare la propria abilità in un genere di gran moda dopo la diffusione in Inghilterra del *Canzoniere* di Petrarca (e si sa quanto Shakespeare fosse attento a soddisfare i mutevoli gusti del pubblico).<sup>32</sup>

## I Sonetti in Italia

Mentre il teatro shakespeariano fu tradotto in italiano con relativa tempestività (le prime traduzioni risalgono alla seconda metà del Settecento<sup>33</sup>, anche se solo nel Novecento si registrano le prime versioni integrali e fedeli), è solo del 1890 l'edizione dei *Sonetti* di Angelo Olivieri, cui segue quella di Ettore Sanfelice nel 1898, che però uniforma i sonetti allo schema italiano non mancando di sacrificarne talvolta il senso. Più rispettosa la versione del 1908 di Lucifero Darchini, che pur essendo in prosa (riteneva la versione di Sanfelice troppo compressa “entro il letto di Procuste del sonetto italiano”) manifesta una cura del senso e un rispetto dell'originale tali da essere stata per decenni un vero modello. Seguirono altre edizioni: per limitarci alle più importanti citiamo quelle di Piero Padulli (1924), Piero Rebora (1941), Benvenuto Cellini (1943), Francesco Politi (1952), Augusto Guidi (1962), Gabriele Baldini (1963), Alessandro De Stefani (1964), oltre a quella già citata di Alberto Rossi con integrazioni e aggiornamenti di Giorgio Melchiori

<sup>32</sup> Il lettore anglofilo potrà trovare una esauriente discussione circa i rapporti conflittuali dei *Sonetti* con la tradizione della poesia inglese nei volumi di Muriel Bradbrook (*Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Chatto & Windus, Londra 1951) e Claes Schaar (*An Elizabethan Sonnet Problem*, C.W.K. Gleerup, “Lund Studies in English” XXVIII, Lund 1961), e un'analisi del loro rapporto comunque stretto con la poesia metafisica del Seicento inglese nel volume di Patrick Cruttwell *The Shakespearean Moment* (Chatto and Windus, Londra 1954). Per un ampliamento del terreno d'indagine si consultino gli importanti volumi di Julius Walter Lever (*The Elizabethan Love Sonnet*, Methuen, London 1956) che illustra molto bene i rapporti tra i sonetti shakespeariani e la tradizione della sonettistica inglese e italiana, nonché con la poesia latina, e di James Blair Leishman (*Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, Hutchinson, Londra 1961) dove l'opera viene esaminata in rapporto ad autori quali Petrarca, Tasso, Michelangelo, Ronsard.

<sup>33</sup> Cfr. ad es. Anna Maria Crinò, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.

e quella documentatissima di Alessandro Serpieri<sup>34</sup> (si rimanda alle bibliografie che il lettore curioso potrà facilmente reperire<sup>35</sup>). Con i *Sonetti* si cimentarono anche autori come Ungaretti (40 sonetti tradotti nel 1946 e di recente ripubblicati in versione trilingue con traduzione francese ad opera di Yves Bonnefoy<sup>36</sup>), Montale (tre sonetti nel 1948 apparsi in *Quaderno di traduzioni*), Sanguineti (nove sonetti, pubblicati con illustrazioni di Mario Persico<sup>37</sup>), Sanesi (che nel 1983 riunì le versioni di Ungaretti e Montale aggiungendo proprie traduzioni).

## Questa traduzione

L'edizione di riferimento, per quanto riguarda il testo originale e gli interventi su quella del 1609, è stata: *Shakespeare's Sonnets*, a cura di Giorgio Melchiori, seconda edizione riveduta e aggiornata, Adriatica Editrice, Bari 1971 (coerente, nel testo originale, con l'edizione einaudiana del 1965). Tale edizione si fonda su quella pubblicata da Thorpe nel 1609 e, anche se in diversi punti modernizza la grafia seguendo i criteri delle edizioni posteriori e di più ampia circolazione, evita gli emendamenti non ritenuti necessari dal curatore, il quale ha sempre indagato il possibile senso del testo così come riprodotto in originale proponendo modifiche solo laddove una qualche corruzione tipografica è evidente.<sup>38</sup> Anche la punteggiatura dei *Sonetti*, che dal Settecento è

<sup>34</sup> Rizzoli, Milano 1991.

<sup>35</sup> Non si dimentichino inoltre, tra i non pochi contributi sui sonetti shakespeariani di notevole utilità apparsi in Italia, il saggio *I Sonetti di Shakespeare, oggi* di Gabriele Baldini (contenuto nella riedizione dei *Sonetti* tradotti da Darchini, Feltrinelli 1965) e l'edizione integrale con introduzione, commenti e note di Giorgio Melchiori (seconda edizione riveduta, Adriatica Editrice, Bari 1971).

<sup>36</sup> Einaudi, Torino 1999.

<sup>37</sup> Manni, Lecce 2004. Ai *Sonetti* Sanguineti era già arrivato nel 1996 in occasione di una commissione del regista Tonino Conte per lo spettacolo *Siamo un Sogno dentro un Sogno*, e poi nel 1997 per lo spettacolo *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* di Andrea Liberovici.

<sup>38</sup> Un caso ben conosciuto è il sonetto 146, difficile da ricostruire nel suo senso originale nonostante le ricerche. Rimandiamo all'edizione di Melchiori per una dettagliata disamina delle differenze e degli emendamenti rispetto all'edizione 1609.



stata trattata con grande libertà, è qui vicinissima all'originale secondo una ricerca e una prassi inaugurata da studiosi come Harrison e Seymour-Smith. Tuttavia, il lettore deve ricordare che in epoca elisabettiana la punteggiatura non era usata come ai nostri tempi per sottolineare la struttura grammaticale ma per indicare la lunghezza delle pause: ciò vale sia per il punto (si veda l'esempio dei versi 2 e 4 nel sonetto 15, nei quali i punti non vogliono spezzare la struttura ma suggerire pause marcate) sia per i due punti, o per il punto interrogativo che aveva spesso funzione esclamativa (si osservi ad esempio il sonetto 43). La scelta dei sonetti da tradurre si è basata unicamente su un criterio di gusto. D'altra parte trovo fondamentale l'idea, proposta in tempi non facili da George Steiner in *Dopo Babele*, di traduzione come un "rivivere l'atto creativo", "esperienza esistenziale" prima che esercizio formale. L'idea che la poesia sia intraducibile è un luogo comune di comodo: bisogna uscire dalle solite dicotomie ("fedele-infedele", "fedele alla lettera-fedele allo spirito"... ) e dall'idea che sia trasmissibile solo un contenuto e non uno stile, idea alla quale si arriva sia per via crociana sia per via jakobsoniana<sup>39</sup>, e accettare che una traduzione non tecnica non può essere la mera riproduzione di un testo né il prodotto di un meccanico passaggio da un "testo di partenza" a uno "di arrivo". Essa deve invece tenere conto anche del fattore tempo, all'interno del quale sta sia la lingua dell'originale sia quella della traduzione.<sup>40</sup> In altre parole, cambia continuamente il contesto in cui si fa e si legge la traduzione, ma anche quello in cui si legge l'originale. La traduzione, quindi, non si sovrappone all'originale, né lo sostituisce, bensì lo affianca in un comune fluire nel tempo e

<sup>39</sup> Cfr. Franco Buffoni, *Perché si parla di traduttologia?*, in: *Con il testo a fronte*, Interlinea, nuova edizione Novara 2016, p. 11.

<sup>40</sup> Tra gli studiosi che hanno insistito su questo aspetto si ricordino Friedmar Apel (*Il movimento del linguaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1997) e Maurice Blanchot, il quale arriva a mettere in dubbio la superiorità dell'originale in nome di quella che ha chiamato "la solenne deriva delle opere letterarie" (*Traduire*, in: *L'Amitié*, Gallimard, Parigi 1971).

dà conto di un rapporto tanto critico quanto poetico con la lingua dell'originale e con quella della traduzione.

Spero, con questa scelta, di poter trasmettere ad altri il mio amore per un'opera luminosa quanto concettosa e oscura, sempre sospesa tra cielo e inferno, tra urti e carezze, tra amori totali e giochi linguistici, in un tumulto di ambiguità e sensazioni sfrenate cristallizzate in versi limpidi e vibranti. D'altra parte una traduzione è, per rubare un termine caro a Edoardo Sanguineti, un "travestimento": «Il meccanismo profondo della vera traduzione consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d'altri, sia esso anonimo o fornito di nome, poco importa, verificato o inverificabile, controllabile o no. Qualcuno, questo è l'essenziale, si esprime, mistificandosi, e mistificandoci, in persona aliena. Il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento. Ogni traduttore [...] trasponga da altra lingua o simuli di trasporre, opera, in qualunque caso, adottando, quale sua insostituibile impresa, il motto illustre *larvatus prode* [...] Questo procedimento, per giunta, è teatrale, per eccellenza. Proprio come l'autore di una immaginaria versione, mascherato da traduttore, anche l'autentico e riconosciuto traspositore recita, ascendendo sopra un suo ideale palcoscenico cartaceo e libresco, nel gran teatro della letteratura, e del mondo, e sostiene lì, più o meno felicemente, coperto il viso, un suo ruolo, il suo ruolo».<sup>41</sup>

A scelta effettuata ci si è resi conto che i sonetti selezionati rendono conto di tutte le tematiche fondamentali del canzoniere: il Tempo e la sua azione distruttrice sfidata dalla poesia (nn. 2, 12, 15, 19, 59, 64, 123), l'amore che similmente trionfa sul Tempo (n. 116), l'esortazione alla paternità (n. 12), la morte collegata all'abbandono della persona amata e l'esortazione a ricordare il poeta attraverso le sue opere (nn. 71, 92), il mondo come palcoscenico e la vita come pura parvenza (nn. 15, 23), l'assenza della persona amata, l'insonnia pensierosa e le apparizioni notturne (nn. 27, 43, 44), la celebrazione dell'amicizia al di là di ogni convenzione e opportunismo (n. 29), la paura

<sup>41</sup> Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, p. 183-184.

di perdere l'amato che porta a una autoumiliazione (nn. 35, 62, 102), il poeta rivale (nn. 76, 83), il triangolo amoroso (n. 144). Sono ben rappresentate anche altre caratteristiche, come il linguaggio economico-legale (nn. 2, 35, 87, 92) e le immagini naturali trasposte sul piano umano (n. 12). Non mancano infine esempi di scrittura più leggera come il sonetto 128 nel quale il poeta invidia i tasti del virginale suonato dalla donna perché toccano le sue mani: il loro interno era considerato all'epoca zona altamente erogena, e non a caso "jack" è "salterello" – qui "tasto"<sup>42</sup> – ma anche "canaglia", oppure organo sessuale maschile. Presenti anche esempi di struttura insolita come l'anafora del sonetto 66, mantenuta in traduzione, o l'insistenza sui molti significati di "Will" (diminutivo di "William" – nome del poeta ma forse anche del marito o dell'amante della donna –, volontà, voglia, organo sessuale sia maschile sia femminile...) nel sonetto 135, che si è mantenuta per quanto possibile giocando allo stesso gioco.

La traduzione è in versi liberi. Non voglio approfondire qui la questione della legittimità, oggi, di una poesia e una traduzione in metrica, ma dirò almeno che trovo assurdo comprimere in una metrica, quando non profondamente sentita e connaturata alle proprie modalità di espressione, un testo precedente. Esiste, certo, una interessante e gustosa "ironia metrica", e non certo da oggi, tuttavia non mi è parso che questo fosse l'ambito adat-

<sup>42</sup> Appare ovvio che sono i tasti a sfiorare le mani e non i salterelli, i quali sono all'interno dello strumento e tramite le penne ad essi collegati pizzicano le corde. Si è preferito usare questo termine per non creare increspature, tuttavia (escludendo un errore da parte di Shakespeare, che di musica era buon intenditore) è plausibile l'intuizione del Serpieri secondo la quale ogni tanto la suonatrice alzava le mani dalla tastiera e l'accostava alle corde per accompagnare il suono, sfiorando così forse i salterelli (si vedano i versi 3-4: "when thou gently sway'st / The wiry concord"). Non mi sento di escludere, però, che il poeta abbia voluto dire in realtà "tasto", ma non abbia resistito alla tentazione di usare "jack" sfruttandone il possibile significato osceno. Da segnalare la versione di Ungaretti, il quale nella già citata edizione usa "salterelli" ma in nota specifica che lo strumento potrebbe essere non un virginale bensì un clavicordio.

to per divertircisi. Non a caso di solito le traduzioni in metrica appaiono noiose, pronte a sacrificare la musicalità del testo di arrivo scendendo a compromessi poco efficaci, o esibendo stantii accenti aulici.

Così come nell'originale, gli ultimi due versi di ogni traduzione rimano tra loro, ma è da intendersi più come un piccolo gioco, una *contrainte* (e il lettore indulgente ci perdonerà se altrove non abbiamo resistito, scherzosamente, alla rima "cuore/amore"). Fa eccezione la chiusa del sonetto n. 64 che così è nata e così, a dispetto di altre soluzioni aderenti alla regola ma a parere del traduttore meno belle, ha ostinatamente voluto rimanere. In assenza di una metrica tradizionale si è lavorato piuttosto sulla musicalità interna, quella cosa tanto evidente per chi la sa notare, ma tanto difficile da dimostrare.

Mi limiterò a segnalare ancora come talvolta è stata modificata la scansione dei versi originali e degli a-capo, e mentre in alcuni casi la traduzione è molto fedele all'originale in altri è stata privilegiata non tanto la lettera quanto la risonanza delle parole shakespeariane, sfruttandone innanzitutto la capacità evocativa: valga come esempio il penultimo verso del sonetto 2. In altri casi ho privilegiato un significato inusuale di una certa parola: si veda il sonetto 12 (verso 14), dove il verbo "to brave" non è reso, come in tutte le traduzioni da me consultate (sempre *ex post facto*), "sfidare", "opporsi" etc. ma, secondo un significato antico, "adornare" (l'*Oxford Dictionary of English* propone: "literary: fine or splendid in appearance"; il dizionario *Hazon* propone: "antico: adornare, rendere splendido"). Nella mia traduzione l'espressione diventa "essere/fare corona", proponendo così un significato del tutto diverso e, a mio parere, meno illogico e più dolce. Qua e là, in corrispondenza di insistite assonanze nell'originale, la traduzione tenta di proporre altre equivalenti (si vedano ad esempio, nel sonetto 71, quelle in "s" del verso 2, resa con le "t" e "r" della traduzione, e quella in "w" e "v" ai versi 3-4, resa con le "v"; nel sonetto 12 invece le allitterazioni in "s" e "g" presenti ai versi 7-8 sono state riproposte, nell'intenzione e non nella lettera, con alcune allitterazioni in "c" e "b").

In alcuni casi la lingua italiana ci viene in aiuto con semplici ed efficacissime situazioni: un esempio lampante è il "too dear" del primo verso del

sonetto 87, per il quale abbiamo a disposizione “troppo caro” con tutte le implicazioni sia economiche sia emotive che il termine porta con sé.

Quando possibile senza risultati forzosi le ripetizioni di parole e le forti assonanze presenti nell'originale sono state mantenute (ad esempio “beauty / bellezza” nel n. 2, “sensual – sense” che diventano “sensuale – senso” nel n. 35; oppure i tre “world” del sonetto 71 che diventano due volte “mondo” ma una volta “esistenza”, perdita risarcita, sempre al verso 4, dall'allitterazione in *v* presente anche nell'originale; o ancora si veda il sonetto n. 43), in altri evitate (ad esempio “state” nel n. 29). Nel caso di alcuni passaggi di grande bellezza fonica, come le allitterazioni “shadow-show-shade-shines” così presenti nel sonetto 43, si è preferito mantenere la ripetizione di “ombra”. La lingua inglese concepisce peraltro la ripetizione come struttura significativa e spesso ricercata, tanto quanto nell'italiano è ricercata la *variazione*. Già Henri Meschonnic avvertiva che la soppressione delle ripetizioni è una delle pratiche ideologizzanti dei traduttori.<sup>43</sup> Non bisogna mai, in linea generale, annettere il testo tradotto al codice del traduttore come a voler dare l'idea che il testo originale sia stato scritto nella lingua d'arrivo. Come sosteneva Benjamin, il compito del traduttore non è quello di celare la sostanza altra del testo dietro una apparente naturalezza, ma trovare quell'atteggiamento che può ridestare nella lingua in cui si traduce l'eco dell'originale.<sup>44</sup>

Non mancano piccole strizzate d'occhio, come (per limitarci alle più evidenti) l'“intelletto d'amore” del sonetto 23 che rimanda al Dante della *Vita Nova*, *L'Ecclesiaste* nell'esordio del n. 59 (peraltro nell'originale influenzato anche dalle *Metamorfosi* di Ovidio, XV 254-255, il discorso di Pitagora che Shakespeare tanto amava), le “perenni piramidi” nel sonetto 123 che vogliono evocare un celebre passo di Orazio che

<sup>43</sup> Cfr. “Propositions pour une poétique de la traduction”, in: *Pour la poétique II*, Galimard, Parigi 1973, pp. 305-323 (tr. it. “Proposizioni per una poetica della traduzione”, “Il lettore di provincia”, n. 44, 1981, pp. 23-32).

<sup>44</sup> Cfr. Walter Benjamin, “Il compito del traduttore”, in: *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 39-52.

occhieggia molte volte nella silloge: “exegi monumentum aere perennius / Regalique situ pyramidum altius...” (*Odi*, III, xxx).

Nel sonetto 27, al verso 11, per “hung” si è scelto di usare non il più elegante “sospeso” ma “appeso”, memori della credenza elisabettiana (attestata anche in *Romeo e Giulietta* I, 5, 45-46: «Her beauty hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiop’s ear») che certe gemme potessero emettere luce propria. Al verso 6 del sonetto 59 ho tradotto “five hundred courses” con “seicento giri” perché ho recepito l’indicazione di Kerrigan secondo la quale era antica credenza che il sole ogni 540 o 600 (o 12.960, o 36.000, o 49.000) anni tornasse al punto di partenza, e siccome “hundred” sembra derivare secondo lo studioso dall’antico norvegese “hundrad” che significa 120 (pare che l’inglese elisabettiano risentisse ancora di questo tipo di numerazione) ne deriva che la traduzione potrebbe essere quella da me scelta.<sup>45</sup>

Vorrei che questo lavoro fosse considerato non un saggio di traduzione ma un omaggio, non un’opera filologica ma un contributo innanzi tutto poetico. Mi consolo pensando che è inevitabile ciò che sosteneva Borges: talvolta l’originale è infedele alla traduzione.

**Sandro Montalto**

<sup>45</sup> Devo questa indicazione alla traduzione dei *Sonetti* curata da Egidia d’Errico Fossi (Mursia, Milano 1993).



# Indice

Passione e bellezza, 5

25 Sonetti, 7

Shakespeare: versi liberi, 59



# le STRADE BIANCHE di STAMPA ALTERNATIVA

## COSTRUTTORI DI INCERTEZZE

In un mondo, in una società, che vive di certezze consumistiche amplificate fino alla lobotomia dai mass media, NOI proponiamo incertezze per alimentare tutta quella criticità indispensabile per rimanere vivi e artefici delle nostre vite. E per questo innanzitutto ci liberiamo, una volta per tutte, da codici a barre, copyright, diritti, museruole e guinzagli, e poi rompiamo gli argini del conformismo e delle abitudini per sconfinare in territori ancora da esplorare o riesplorare.

Direttore editoriale  
**Marcello Baraghini**

Redazione  
**Anna Baraghini**  
**Marcello Baraghini**  
**Claudio Scaia**

editing e correzione: **Anna Baraghini**  
impaginazione: **Little Red**  
copertina e comunicazione: **Claudio Scaia**  
stampa: **Tipografia La Moderna**

**Associazione Strade Bianche**  
Via Zuccarelli, 25 – 58017 Pitigliano (GR)  
0564 615317  
**stradebianchelibri@gmail.com**  
**www.stradebianchelibri.com**  
**www.messiafuoco.it**

Una nuova traduzione di 25 *Sonetti* scelti tra i 154 di Shakespeare perché, nella loro misteriosa bellezza, affrontano le questioni fondamentali delle vicende umane: il Tempo e la sua azione distruttrice sfidata dalla poesia, l'amore che trionfa sul Tempo, l'esortazione alla paternità, la morte collegata all'abbandono della persona amata, il mondo come palcoscenico e la vita come pura parvenza, l'insonnia pensierosa e le apparizioni notturne, la celebrazione dell'amicizia e il triangolo amoroso.

In appendice un puntuale e approfondito saggio di Sandro Montalto sull'opera originale.

almeno 5 euro

no©

Sconfinati