



ALESSANDRO SCARSELLA*

APPUNTI SULLA RICEZIONE
E LA TRADUZIONE DEI SONETTI
DI SHAKESPEARE IN ITALIA,
TRA MONTALE, UNGARETTI
E NATALIA GINZBURG**

*C'est là le travail du traducteur de Shakespeare;
et tant qu'il n'a rendu que le sens du texte,
il n'a rien fait; presque rien fait.*

André Gide

Affermare che mancano in Italia importanti traduttori per il teatro di Shakespeare è una realtà che va precisata, nel senso che alla prevalenza di scaltri traduttori di poesia (generalmente docenti universitari) si affiancano più rare esperienze di poeti traduttori di vaglio. Ma occorre rilevare una difficoltà latente e una punta di insoddisfazione anche in quello che si può considerare il documento più felice nel novero, ovvero l'*Amleto* di Eugenio Montale, divenuto nel quadro generale la traduzione canonica, più volte e tuttora ripubblicata, entrando di prepotenza in progetti editoriali diretti da insigni anglisti come Giorgio Melchiori e Agostino Lombardo¹.

* Università Cà Foscari, Venezia.

** Intervento al pomeriggio di studio, tenutosi in Ateneo venerdì 14 ottobre 2016 su: *Shakespeare e l'Italia, nel quinto centenario della morte*.

¹ W. SHAKESPEARE, *I drammi dialettici* (Teatro completo di W. Shakespeare, III), a cura di G. MELCHIORI, Mondadori, Milano, 1977; *Amleto* (I capolavori di Shakespeare, 1), commento di A. LOMBARDO, traduzione di E. MONTALE, L'Unità, Roma, 1993. A. LOMBARDO (1927-2005) avrebbe invece proposto di lì a poco una sua traduzione dell'*Amleto* (Feltrinelli, Milano, 1995).

Una traduzione fortunata dunque, sebbene nata nel 1943 sotto la cattiva stella della morte della madre e dei bombardamenti di Genova. L'umore del poeta è dei peggiori; come Montale scrive a Bobi Bazlen:

ho tradotto e ridotto un Amleto per l'attore Cialente, ma non è roba da pubblicarsi, e ora che distruggono i teatri temo di aver lavorato per nulla.²

La traduzione uscirà comunque nel novembre 1949. Nell'avvertenza in calce, Montale ricorda che:

A differenza da altre mie traduzioni da Shakespeare, che dovevano inserirsi in una nota collezione rispettandone i criteri di quasi letteralità e di assoluto scrupolo filologico questa versione dell'Amleto nacque per il teatro: per l'orecchio, non per l'occhio. Essa mi fu suggerita da Romano Cialente.³

Tuttavia il decesso di Renato (non *Romano*, come vuole il *lapsus* Montale, a riprova di uno stato d'animo perplesso e non convinto) Cialente, fratello di Fausta, tragicamente investito da una macchina tedesca il 25 novembre a Roma, tronca sul nascere la collaborazione⁴. Quindi la traduzione, destinata originariamente alle scene, vede luce a cinque anni esatti dalla scomparsa del promoter, Renato divenuto in qualche modo "Romano" nel breve scritto di Montale quasi per diritto di morte.

Il testo, aggiunge Montale, è:

[...] tradotto in prosa e tuttavia non privo di qualche brano "in versi" che consentisse all'interprete due diversi i modi o colori di recitazione. [...] Dando alle stampe il mio *Amleto*, destinandolo per ora

² E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Mondadori, Milano, 1984, p. LXXIII.

³ W. SHAKESPEARE, *Amleto principe di Danimarca*, Enrico Cederna, Milano, 1949, p. 207. Nell'edizione di 3100 esemplari numerati, di cui 100 fuori commercio, si legge nel verso del frontespizio: «tradotto per le scene italiane da/Eugenio Montale».

⁴ L'errore sarà corretto nelle successive edizioni. Cfr. Cialente, Renato, DBI *a vocem*.

a una recitazione puramente interna, ho dovuto aggiungere le battute che avevo tolto e sacrificare qualcosa a quelle esigenze non solo filologiche ma anche terminologiche che la filosofia stoica affiorante dal dramma rendeva necessarie.⁵

Biasimando coloro che avevano apprezzato la bravura di alcuni traduttori nel rendere in francese il pensiero di Shakespeare, nell'atto di introdurre la propria traduzione di *Hamlet*, Gide sottolineava che:

*Shakespeare n'est pas un "penseur"; c'est un poète; et sa pensée ne nous importe guère, sans les ailes qui l'emportent dans l'empyrée.*⁶

A differenza di Gide, che aveva inteso mirare all'assoluto della poesia rinvenibile nel nocciolo duro del teatro di Shakespeare, Montale sembra consapevole della natura negoziale, più accentuata che in altri generi, della traduzione teatrale:

Malgrado ciò, il mio resta un lavoro da udirsi più che da leggersi. Chi vorrà portarlo sulla scena potrà con grande vantaggio sfrondarlo e alleggerirlo con un sapiente lavoro di forbici.⁷

A proposito delle sue precedenti traduzioni da Shakespeare di cui Montale fa fede nella sua nota, oltre l'*Amleto*, e i frammenti (1933) dal *Sogno di una notte di mezza estate*, immessi nel *Quaderno di traduzioni*⁸, occorre ricordare gli inediti e non rappresentati *Racconto d'inverno*, *La commedia degli errori*, *Timone d'Atene*.

⁵ W. SHAKESPEARE, 1949, op. cit., p. 207.

⁶ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, traduit par A. GIDE, NRF, Gallimard, 1946, p. 9. In prima edizione la traduzione di Gide ha una tiratura di 330 esemplari numerati più 1040, di cui 50 fuori commercio. Questa analogia relativa al pregio dell'edizione a tiratura parzialmente limitata è l'unico punto di convergenza tra la pubblicazione di Montale e quella, solo anteriore di tre anni, di Gide, il quale aveva optato per la traduzione in prosa, mentre Montale alterna prosa e versi.

⁷ W. SHAKESPEARE, 1949, op. cit., p. 207.

⁸ E. MONTALE, 1984, op. cit., pp. 734-740. Cfr. anche gli apparati di E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di G. CONTINI e R. BETTARINI, Einaudi, Torino, 1980. Ma sulla prima edizione del *Quaderno* e sulle motivazioni e oscillazioni tra testo a fronte e "smemoramento" del poeta traduttore, vedi E. TATASCIORE, *Raccogliere le briciole. Appunti sul Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale*, «Per Leggere», 23, 2012, pp. 79-90.

Una diversa traduzione portata a teatro, ma inedita, è il *Giulio Cesare* rappresentato a Ferrara nel 1959 da Sandro Bolchi; il testo, del quale Montale non era soddisfatto fino in fondo, è rimasto inedito, eccetto che per alcuni estratti pubblicati nel programma di sala. L'impressione che permane è quella di una traduzione non equivalente in efficacia come quella dell'*Amleto*, dunque immeritevole di seguito editoriale⁹.

Normalmente, lo si ripeta, i traduttori di Shakespeare sono docenti di letteratura che propongono testi per lo studio o per rappresentazioni letterarie, a volte a stretto contatto con i registi. È il caso della stretta collaborazione tra Strehler e Lombardo per la *Tempesta* rappresentata al Piccolo di Milano nel 1978¹⁰. Ma il testo preparato per una rappresentazione va in effetti rispetto a essa considerato servile e suscettibile di alterazioni contingenti. Questo limite, che comunque è il medesimo di ogni testo teatrale che prevede un'interpretazione sotto forma di esecuzione-traduzione nella rappresentazione drammatica, sancisce, salvo rare eccezioni, necessità da una parte e debolezza dall'altra di queste traduzioni, enfatizzando ulteriormente l'assenza di grandi poeti traduttori del teatro di Shakespeare precisamente nel Novecento.

Del resto anche la ricezione della traduzione di Montale si contrassegna già al suo apparire per la sottrazione del capolavoro di Shakespeare a un'economia di tipo teatrale, restituendola alla dimensione della poesia pura, beninteso secondo la priorità conferita nel paratesto al contributo di Montale.

Nella copertina del volume l'ordine e la proporzione delle notizie bibliografiche sono i seguenti:

MONTALE
TRADUCE
SHAKESPEARE
AMLETO

⁹ Si rimanda doverosamente all'indagine di CAMPEGGIANI, *Il "Giulio Cesare" di Montale*, in «Italianistica», 2011/1, pp. 23-47.

¹⁰ A. LOMBARDO e G. STREHLER, *La tempesta, tradotta e messa in scena*, Donzelli, Roma, 2007.

Tutto maiuscolo dunque, ma con una gerarchia che pone al vertice Montale per la sua momentanea attualità, quindi sottomettendo alla lettura del poeta moderno le istanze storiche e la ragione teatrale del testo¹¹. Regolare invece il rapporto tra l'autore del canone, messo in superiore evidenza, e il suo traduttore poeta italiano, nel paratesto delle varie edizioni dei *40 sonetti di Shakespeare* (1946) di Ungaretti anche quando offerti in seno alla serie *Vita d'un uomo* nella collana *I Poeti dello Specchio*, oppure in edizione tascabile. Quest'ultimo aspetto della storia editoriale di Shakespeare nel Novecento italiano indica il diverso *target* dell'opera poetica, i *Sonetti* di Shakespeare, nei confronti della popolarità consolidata del drammaturgo. Non meno interessante è valutare in questa segnaletica il rispettivo peso di Montale e di Ungaretti nel diorama della poesia del secondo dopoguerra, in un ambito di riuso motivato ma talora strumentale dei testi di Shakespeare, nella misura in cui, come ammette Ungaretti, a proposito del rapporto pentametro giambico inglese ed endecasillabo italiano:

che, se non era presuntuoso ostinarsi a trasferire da una lingua a un'altra con qualche precisione un contenuto poetico, nel suono era assurdo non lasciare seguire a ciascuna il proprio verso, a lingue tanto dissimili.¹²

Opposto spirito, intenzionalmente “equimetrico”, quello di Montale, tendente a riprodurre la cadenza del pentametro giambico in cifra epigrammatica¹³.

¹¹ Il medesimo impianto proporzionale sarà ripreso nella copertina dell'edizione Longanesi (collana *Olimpia*) antepoendo però “Amleto” a “Shakespeare”. Una prima ricognizione tra i paratesti delle edizioni italiane dell'*Amleto* indica con piena evidenza la maggiore popolarità della creatura, il principe di Danimarca, rispetto al genio creatore. Si tratta di un dato di percezione di non poco conto nell'ambito complesso delle strategie editoriali.

¹² G. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare* (1946), Mondadori, Milano, 1967, p. 19.

¹³ Cfr. gli appropriati rilievi di M. S. DA RE, *Shakespeare Sonnets. Monumenti, rime, rovine. Scorci sul gusto nelle traduzioni italiane e francesi*, «Lebenswelt», 6, 2015, pp. 13-43.

I “SONETTI” IN ITALIANO: UN APPROCCIO COMPARATIVO

La vivacità che sul piano traduttologico si riscontra nelle traduzioni italiane dei *Sonnets* si spiega, com'è ovvio ma d'uopo ricordare, con quella tradizione del sonetto in Italia fortemente radicata nei repertori di poesia, e tale da imporre, in alternativa al ricorso alla prosa, il ricorso all'endecasillabo e alla ricostruzione delle rime, secondo procedimenti di adattamento e contrazione del verso originale di Shakespeare¹⁴. Come se il sonetto fosse una forma simbolica, visiva più che metrica, anzi una forma grafico-metrica pregiudicante in forza della sua nobile storia interna. Di una riflessione invece più avanzata sulla convenzione poetica chiusa e sulla sua sopravvivenza nel Novecento, nel contesto altresì di un mutato equilibrio di conoscenza e di traduzione tra le lingue letterarie europee, risentono congiuntamente sia i tre sonetti di Shakespeare (XXII, XXXIII e XLVIII) inseriti da Montale nel *Quaderno di traduzioni* del 1948, sia il progetto più ampio di traduzione dei *Sonnets* concepito da Ungaretti e che lo vede impegnato negli anni Trenta, durante la seconda guerra mondiale, e quindi in seguito¹⁵.

Occorre tuttavia confermare che l'ampia dedizione di Ungaretti è orientata tematicamente, ossia più sensibile, per così dire, al contenuto delle forme che alle forme del contenuto. Il sonetto L di

¹⁴ Vedi la traduzione di E. SANFELICE, *I 154 sonetti tradotti in sonetti italiani*, Lizzini, Velletri, 1898 (con dedica a Giuseppe Chiarini; riedita, a cura di B. GRAZIOLI, Arcari, Mantova, 2008); cfr. anche le considerazioni generali ma di sicura utilità, riservate a un sonetto non a caso assente dalla scelta sia di Montale, sia di Ungaretti, di R. ZACCHI, *Il Sonetto 18 di Shakespeare: traduzioni vecchie e nuove*, in *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, a cura di R. PUGGIONI, Bulzoni, Roma, 2006, pp.23-39; così come S. CAMPANINI, *La fiamma che si estingue: le traduzioni di un celebre sonetto shakespeariano*, «Prospero», 7, 2000, pp. 35-51, ma con attenzione al sonetto 70, da Ungaretti pure tradotto.

¹⁵ Come ha documentato anche la recente mostra di autografi presentata alla Biblioteca Alessandrina di Roma, con in evidenza traduzioni inedite di sonetti di Shakespeare. Della manifestazione manca purtroppo un catalogo; per la cronologia della lavorazione vedi comunque G. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare, edizione critica a cura di Rossella Terreni*, Archetipolibri, Bologna, 2009; quindi gli apparati di G. UNGARETTI, *Traduzioni poetiche*, a cura di C. OSSOLA e G. RADIN, Mondadori, Milano, 2010.

Shakespeare è considerato tra i più petrarchisti; un luogo dove forse si dimostra la lettura dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* da parte del poeta inglese. La traduzione di Ungaretti dal primo verso intende già valorizzare il tema petrarchesco e questa resterà la sua prospettiva traduttologica doviziosa di gemme splendenti, ma priva di un'unità che non sia narrativa. I versi della prima quartina sono particolarmente lunghi e "barbari"; naturalmente dissidenti dal binomio endecasillabo-petrarchismo sul quale lo stesso Ungaretti aveva meditato. Mettendo le une accanto alle altre le prime strofe dei due sonetti di Petrarca e di Shakespeare, e quindi della traduzione di Ungaretti (Appendice 1) è facile riscontrare un'indubbia omogeneità strutturale concentrata nei campi semantici compresi tra "fatica" e "riposo", matrici della metafora del "viaggio della vita", secondo una tensione tra i due poli destinata a esplodere nel quarto verso in discorso diretto, con un'interiezione di taglio narrativo. L'avvicinamento petrarchista a Shakespeare¹⁶ si impone all'interno di una concezione metastorica sul barocco come condizione di disagio, precarietà dell'esistenza, soppressione del tempo e dello spazio che dà adito a un senso di spaesamento totale nel quale è del resto contemporaneamente impossibile non prendere le distanze sia da Shakespeare, sia da Petrarca, sia dall'orizzonte in fondo rassicurante della loro perfezione. Questo è lo stato d'animo dei 40 sonetti di Shakespeare e dei ben più numerosi tentativi di traduzione dei *Sonnets* intrapresi da Ungaretti.

La presenza autorevole nel dibattito di Montale e di Ungaretti¹⁷ crea comunque le condizioni per una ricezione comparativa dei *Sonetti* di Shakespeare, come attesta l'edizione curata da Gabriele Baldini (1919-1969) nel 1965, riproponendo non solo la storica traduzione in prosa di Lucifero Darchini (1909), ma anche un'appendice

¹⁶ D. SINFONICO, *Il sonetto 33 di Shakespeare attraverso le traduzioni di Ungaretti e Montale*, «Resine», 130, 2011, pp. 105-112.

¹⁷ Il confronto tra le due traduzioni comuni del sonetto 33 rappresenta un topos pressoché inesausto dei *translation studies* italianistici; vedi oltre che *infra* nei contributi già citati i più recenti interventi di D. GACHET, *Quatre grands poètes contemporains autour d'un sonnet. Ungaretti, Montale, Jouve et Bonnefoy traducteurs de Shakespeare; Traduction et partages: que pensons-nous devoir transmettre?*, Actes du XXXVI^e Congrès de la SFLGC, Presses de l'Université de Bordeaux, Bordeaux, 2013 pp. 321-333; F. BUFFONI, *Shakespeare: il sonetto 33 come certamen traduttivo*, in F. BUFFONI, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, 2016, pp. 41-50; E. VINEIS, *Ancora sull'equilibrio intertestuale. Ungaretti, in Montale e la traduzione del Sonetto 33 di W. Shakespeare*, «Studi e Saggi linguistici», 40, 2002,

antologica¹⁸. Questo tipo di accesso è certamente favorito dalla forma poetica breve in oggetto e dalla prassi del “testo originale a fronte” che, divenendo usuale nella seconda metà del Novecento, testimonia quell’atmosfera di intensa reciprocità e competenza interlinguistica diffusa a cui si alludeva e a cui talora si è accennato¹⁹. Vale la pena di tenere a mente quanto avvisava Baldini presentando la sua traduzione dell’*Amleto*, ossia dell’eventualità di ritradurre in inglese alcuni brani incongruenti per meglio riscriverli²⁰. Parole d’oro, che stigmatizzano la componente di lettura, rilettura e autotraduzione che è parte del compito del traduttore.

Tornando alla questione della traducibilità dei sonetti shakespeariani, la scelta antologica di Baldini si conclude con un sonetto di scena, da *Pene d’amor perdute* (p. 198), tradotto da Natalia Ginzburg che Baldini aveva sposato nel 1950 e coinvolto, per questi testi in versi, nell’edizione Rizzoli delle *Opere complete* di Shakespeare, 1963²¹. Si tratta di un campione di speciale interesse giacché, prescindendo in teoria dalla componente di caso letterario e di romanzo sentimentale incidente sulla ricodifica del genere sonetto nel canzoniere di Shakespeare, mette in luce nondimeno la costante irrisolta della specifica tradizione traduttologica italiana legata ai *Sonnets*.

pp. 391-405 (poi nel volume, E. VINEIS, *Di Montale e del tradurre. Applicazioni linguistiche*, a cura di M. VERSARI VINEIS, Clueb, Bologna, 2009).

¹⁸ *Piccola antologia di traduzioni poetiche italiane dai Sonetti di Shakespeare*, in W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, a cura di G. BALDINI, traduzione di L. DARCHINI, Feltrinelli, Milano, 1992, pp. 177-198.

¹⁹ Da quest’ipotesi non si distaccano i migliori interventi critici sul duplice impegno traduttologico di Ungaretti e di Montale, a partire da G. MACCIOCCA, *La vita della lingua nelle varianti, nella storia di parole, nell’etimologia: appunti sulla lingua italiana moderna*, *Actes du XXVII Congrès international de linguistique et de philologie romanes (CILPR) 2013 – SECTION 5*, ELiPhi, Strasbourg, 2016, pp. 385-394: «E deve ancora essere considerato un solco profondo che attraversa la lingua del Novecento: la riflessione linguistica dei singoli autori non è mai disgiunta dal confronto con le altre lingue. Ben oltre i risultati dell’esercizio nelle altre lingue, il modello delle lingue straniere agisce in moto continuo a livello sintattico, lessicale, e infine di risultanza stilistica, e il confronto è sentito come necessario, inalienabile» (p.387). Vedi anche M. S. DA RE, 2015, op. cit., con la rivendicazione fenomenologica (ma corroborata da Meschonnic) della centralità per la traduzione poetica del principio del “*vivre dans le langage*” (p. 37).

²⁰ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di G. BALDINI, Signorelli, Roma, 1958, p.5.

²¹ D. SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, “Griselda. Portale di Letteratura”, online, 26 aprile 2016.

Messa a confronto con l'originale e con la traduzione di Aurelio Zanco²², la traduzione dell'autrice di *Lessico familiare*, aggiunge due versi per un totale di 16; il professore d'inglese all'Università di Torino, riesce a contenere il testo nei 14 segmenti previsti. Abile lo Zanco, nell'anticipare al verso 3 i "pensieri" del verso 4 dell'originale. La presenza della cesura nel verso di Shakespeare favorisce la costruzione in coppie di settenari di un verso musicale e allo stesso tempo contenitivo del materiale semantico del verso originale, al quale l'endecasillabo si mostra inadeguato. L'esito cantabile a volte cede incomprensibilmente, come per esempio il preferire "stupisce" al più logico "stupefà" che avrebbe conservato la caduta sulla quarta sillaba del secondo settenario senza forzature.

La Ginzburg ha intenzioni elaborative, palpabili concretamente nella traduzione della prima strofa; ne sia consentita la trascrizione evidenziando con una sottolineatura i luoghi chiave di originale e tradizione:

1. *If love make me forsworn, how shall I swear to love?*
2. *Ah, never faith could hold, if not to beauty vow'd!*
3. *Though to myself forsworn, to thee I'll faithful prove:*
4. *Those thoughts to me were oaks, to thee like osiers bow'd.*

1. *Se amor mi fa spergiuro, come giurare amore?*
2. *Su questa terra avara d'ogni voto costante,*
3. *io sarò a me spergiuro, a te fedele amante;*
4. *beltà sola conquide promessa che non muore.*
5. *Validi nel mio spirto come quercie i pensieri,*
6. *ma a te s'inchinan lievi come canne di giunco.*

Il "never", avverbio temporale, del verso 2 suggerisce alla Ginzburg il complemento di luogo: eliotianamente "Su questa terra avara"²³. La Ginzburg separa altresì la "bellezza" del secondo verso di Shakespeare dal "thee" del terzo verso, ma con la conseguenza di voler ribadire il concetto di "fedeltà" per la terza volta, contro le due in Shakespeare: "promessa che non muore", nel verso 4, da considerare

²² W. SHAKESPEARE, *Teatro*, 1, Sansoni, Firenze, 1943, pp. 774-775.

²³ Ma l'emistichio si ritrova singolarmente nel poema di D. CASTORINA, *Napoleone a Mosca*, Stamperia Ferrero-Vertamy e Comp., Torino, 1845, p. 505.

aggiuntivo; così come i versi 4 e 10 dell'originale sono sdoppiati in due unità distinte.

Una traduzione, questa della Ginzburg, possibile solo dopo le accezioni e le eccezioni proposte dai 40 sonetti ungarettiani, la cui influenza travalica i confini della lettura del *Canzoniere* e contamina, a giudicare almeno da questo particolare episodio, anche la traduzione del teatro. Nell'impossibilità, per ragioni di spazio, di entrare veramente *in re*, le precedenti osservazioni sulla forma del sonetto in traduzione e sulla storia della traduzione dei sonetti di Shakespeare in Italia sono state formulate ancora a titolo preliminare, evitando tecnicismi, partendo tuttavia da esemplificazioni complesse e degne di ulteriori e migliori approfondimenti.

* * *

APPENDICE 1

Sonett 50²⁴:

*How heavy do I journey on the way,
When what I seek, my weary travel's end,
Doth teach that ease and that repose to say,
"Thus far the miles are measured from thy friend!"*

Petrarca 15²⁵:

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stancho ch'a gran pena porto,
et prendo allor del vostr'aere conforto
che 'l fa gir oltra dicendo: Oime lasso!

²⁴ *Shakespeare sonnets and a lovers' complaint, the Text of the Arden Edition, edited and introduced by K. DUNCAN-JONES*, The Arden Shakespeare, London, 2010.

²⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. STROPPA, Einaudi, Torino, 2016.

Ungaretti²⁶:

Oh, a che punto m'accascia percorrere questa mia strada
Mentre ciò a cui mi sforzo, la fine del viaggio affannoso,
Insegna a suggerire alle comodità e al riposo,
«Tante miglia misura la tua distanza dall'amico!»

APPENDICE 2

William Shakespeare, *Love's Labour Lost* (IV, 2)²⁷:

1. If love make me forsworn, how shall I swear to love?
2. Ah, never faith could hold, if not to beauty vow'd!
3. Though to myself forsworn, to thee I'll faithful prove:
4. Those thoughts to me were oaks, to thee like osiers
bow'd.

5. Study his bias leaves and makes his book thine eyes,
6. Where all those pleasures live that art would com-
prehend:
7. If knowledge be the mark, to know thee shall suffice;

8. Well learned is that tongue that well can thee commend,
9. All ignorant that soul that sees thee without wonder;
10. Which is to me some praise that I thy parts admire:
11. Thy eye Jove's lightning bears, thy voice his dreadful
thunder,

12. Which not to anger bent, is music and sweet fire.
13. Celestial as thou art, O, pardon, love, this wrong,
14. That signs heaven's praise with such an earthly tongue.

²⁶ G. UNGARETTI, 1946, op. cit.

²⁷ W. SHAKESPEARE, *Love's labour's lost*, edited by William C. Carroll, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

William Shakespeare, *Pene d'Amor Perdute*, atto IV, scena II²⁸.

Trad. di Aurelio Zanco:

1. Se amor mi fa spergiuro, potrei giurar d'amore?
2. Se a beltà non è fatto, ah, nessun voto tiene;
3. Spergiuro, a te son fido, e i pensier c'ho nel cuore
4. A te, fosser pur cèrri, cedon come vermene.

5. Sue vie lascia lo studio, cerca gli occhi tuoi vaghi,
6. Libro che in sé racchiude ogni piacer dell'arte.
7. Se conoscenza è il fine, conoscer te ci appaghi,
8. E dotta è quella lingua che lodi a te comparte.
9. L'anima che al vederti non stupisce, è ignorante,
10. E il fatto ch'io t'ammiro basta alla gloria mia.
11. Gli occhi han di Giove il fulmine, la tua voce è tonante,

12. Ma quando tace l'ira, son luce e armonia.
13. Celestial qual sei, soffri che amor s'accinga
14. A cantar lodi al cielo con sì terrena lingua.

Trad. di Natalia Ginzburg²⁹:

1. Se amor mi fa spergiuro, come giurare amore?
2. Su questa terra avara d'ogni voto costante,
3. io sarò a me spergiuro, a te fedele amante;
4. beltà sola conquide promessa che non muore.

5. Validi nel mio spirto come quercie i pensieri,
6. ma a te s'inclinan lievi come canne di giunco.
7. Lascio i miei libri e leggo entro i tuoi occhi a lungo,
8. e assaporo dell'arte gli struggenti piaceri.

²⁸ Vedi precedente n. 22.

²⁹ W. SHAKESPEARE, 1992, op. cit., p.198.

9. Se in questa nostra vita il fine è conoscenza,
10. conoscerti è profonda dottrina; alta sapienza
11. è la parola intesa a dir la tua virtude.
12. Foschi lampi di Giove il tuo sguardo dischiude,

13. trema nella tua voce cupo tuono possente,
14. ma se placata è l'ira, dolce suono e bagliore.
15. O creatura celeste, perdona ora all'amore
16. per averti cantato così miseramente.

