

SHAKESPEARE POETA IN ITALIA: I SONETTI E LA TRADUZIONE DEL XLIII

Chiara Lombardi¹

La vita dei classici deve molto alla traduzione, in una sfida che non si può disgiungere dall'interpretazione². E ciò vale tanto più per un autore di *jouissance* – per usare un'espressione di Roland Barthes in *Le plaisir du texte* (1999 [or. 1973]) – come Shakespeare, tra i poeti «proteiformi e onnicomprensivi» al pari di Virgilio e Goethe, secondo la definizione di Fortini (2011: 199). Per cimentarsi nella resa della sua opera, traduttori e traduttologi di tutto il mondo devono mettere in gioco una molteplicità di teorie e di metodi per riuscire a rendere adeguatamente, sulla scena e nel testo scritto, la filosofia shakespeariana e il rinnovato linguaggio delle idee e delle passioni, dubbioso, «denso e turbolento» (Serpieri, 2004: 27)³. Si tratta di conoscere a fondo l'intero *corpus* shakespeariano e, in qualche misura, le sue fonti, e poi di trasportare in un'altra lingua, in altro tempo e contesto, la densità concettuale di testi caratterizzati da particolare polifonia e ambiguità, ironia e sapiente mescolanza di alto e di basso; di trasformare, adattandole senza stravolgerle, le metafore più elevate, spesso capaci di trasfigurare il mondo con immagini mai concepite, e quelle più materiali ma altrettanto originali, di cui ad esempio si servono i clown nei giochi di parole e nei doppi sensi per mettere in discussione gli automatismi del linguaggio corrente; non in ultimo per importanza, occorre rendere al meglio il ritmo e la musicalità. Il traduttore in sé, secondo Robert Wechsler, è come un musicista, in quanto «acquisisce la composizione di un altro e la rappresenta (*performs*) nella sua speciale maniera», ne «dà corpo (*embodies*)»; la più grande differenza, tuttavia, è «che una composizione musicale è concepita per essere trasformata in espressione vocale e fisica, mentre un'opera letteraria non è scritta per essere tradotta in un altro linguaggio» (Wechsler, 1988: 7). Occorre, quindi, anche riuscire a vincere l'innata *resistenza alla traduzione* che ogni opera, in questo senso, porta con sé (cfr. Mounin, 1972), facendo sì che un testo non resti 'pietrificato' in ciò che ha detto una volta per tutte, come osservata Ortega y Gasset (2001 [1937]).

Per quanto riguarda i *Sonetti*, Shakespeare – che ne aveva ricavato la forma da Petrarca e dalla tradizione petrarchista italiana ed europea (cfr. l'edizione Wells, 2004) – torna in Italia con le traduzioni di fine Ottocento per diventare, anche grazie all'influenza esercitata nell'incontro con i grandi classici italiani (innanzitutto Montale, Ungaretti, Sanguineti), poeta a tutti gli effetti del nostro canone.

In questo contributo, perciò, vorrei proporre alcune osservazioni sulle traduzioni

¹ Università di Torino.

² Per una teoria generale, cfr. Ladmiral, 1994; Eco, 2003; Lavieri, 2004; Bertazzoli, 2006; Valdeon, 2020.

³ Tra le ultime teorie sulla traduzione e sulla performatività dell'opera shakespeariana, si vedano almeno: Marengo, 2004 e 2019; Dente, Soncini, 2008; Carvahlo Homem-Hoenselaars, 2014; De Francisci-Stamatakis, 2017; Fois, 2018; González-García, 2018; Blakesley, 2019; Refskou- de Amorim, de Carvalho, 2019.

italiane dei *Sonetti* alla luce di queste premesse e, in particolare, sul componimento 43⁴; benché escluso dalle versioni di Montale e di Ungaretti, a mio avviso il sonetto è particolarmente degno di nota sia per la sua musicalità – esaltata dagli adattamenti musicali di Benjamin Britten e di Rufus Wainwright⁵, e difficilissima da tradurre – sia per la tesi che esprime, necessariamente collegata alla sua forma e da essa enfatizzata ed esaltata, di una cecità metaforica intesa come rimozione della vista reale a cui si sostituisce una forma di veggenza d'amore.

1. SHAKESPEARE POETA IN ITALIA

Il rinnovato interesse per Shakespeare nella seconda metà dell'Ottocento in Italia si deve a una molteplicità di fattori che vanno dalla circolazione della versione francese del 1857 di Victor François Hugo, più accessibile agli italiani dell'originale inglese, alla fortuna delle riscritture dell'opera shakespeariana nella forma del melodramma verdiano (cfr. Vittorini, 2000), del balletto e della pantomima in danza, che raggiunge anche il popolo; dalla diffusa «anglomania» (Graf, 1911) che si diffonde nella penisola fin dal Settecento all'«entusiasmo romantico per il “genio incolto” del Bardo» (Locatelli, 1989: 284, a proposito della traduzione di Angelo Olivieri) e allo sviluppo della poesia italiana nell'orizzonte simbolista europeo e in rapporto alla genesi del modernismo. È in questo contesto che si collocano i primi tentativi di *fare alla breccia con Shakespeare*, come scriveva Carducci, con le traduzioni in prosa di Angelo Olivieri (Palermo, 1890), in versi di Luigi de Marchi (1891: anno della prima pubblicazione di *Myricae*) e di Ettore Sanfelice (1898), «prima traduzione completa in ‘sonetti italiani’» (Rognoni, 2011: 151; cfr. Brera, 2017). Allievo di Carducci, Sanfelice si volge a Shakespeare dopo le prove traduttive sul *Prometeo liberato* di Shelley, indicando tra le posizioni critiche quella di Paul Bourget, il quale nella silloge shakespeariana coglieva la «sensibilité brûlante» del drammaturgo e la sua capacità di raggiungere «la racine de votre être» (Sanfelice, 1898b: 6-7). Se il filtro romantico usato da questi primi traduttori nella resa del testo di Shakespeare ne esalta la portata emozionale sulla ricezione del pubblico, di cui sono pienamente assecondate le attese, d'altra parte esso tende a ridurre l'opera a una forma monologica che talvolta rasenta l'affettazione. Si veda, a questo proposito, la scelta di Olivieri di rendere il verso 2 del Sonetto XX, *the Master-Mistress of my passion*, con «la passione dominante del mio / cuore»; come sottolinea Angela Locatelli, Olivieri nell'Introduzione alla traduzione dei *Sonetti* dichiarava, riprendendo un'espressione di Wordsworth (*Scorn not the Sonnet*, 1827)⁶, che quest'opera attira gli studiosi «non solo per il calore che li anima e per la profondità del sentimento che vi predomina», ma soprattutto perché «in questi, più che in altri suoi scritti, il più grande dei poeti inglesi *ci ha aperto il suo cuore*» (Locatelli, 1989: 288; cfr. Olivieri, 1898: XXXI).

All'interpretazione e alla ricezione italiana di Shakespeare come poeta più complesso e polifonico contribuiscono, in seguito, le traduzioni di Ungaretti e Montale (cfr. Montale, 1944; 1945a e 1945b; Ungaretti 1946), la cui importanza deriva dal doppio sguardo di un classico che traduce un classico⁷ e dalle influenze in qualche modo reciproche (cfr. Meoli

⁴ Al componimento ho dedicato alcune osservazioni critiche in una collana di traduttologia e di traduzione di classici che prevedeva la scelta di un testo di particolare rilievo affiancato dalla versione di dieci traduttori (Lombardi, 2019).

⁵ Mi riferisco al Notturmo Opera 60 di Britten e alla raccolta di Rufus Wainwright, *All Days Are Nights: Songs for Lulu*, 2010.

⁶ «with this key / Shakespeare unlocked his heart» (vv. 2-3).

⁷ Un esperimento potenziato, in tempi più recenti, dalla traduzione di Yves Bonnefoy accanto a quella di Ungaretti (Ossola, 1999).

Toulmin, 1971), filtrate dalle note interpretative che accompagnano il cantiere di traduzione, nonché dal loro contributo alla costruzione di un'identità culturale europea in un periodo come quello della seconda guerra mondiale, del fascismo e del dopoguerra (negli anni in cui Auerbach e Curtius pubblicavano *Mimesis* e *Letteratura europea e Medio Evo latino*)⁸. In *Significato dei Sonetti di Shakespeare*, Ungaretti parla del lavoro di traduzione come di una «grande avventura» della sua vita letteraria (Ungaretti, 1993 [1974]: 551) e, sul piano interpretativo, stabilisce un filo conduttore ideale, in capo al petrarchismo, che collega Shakespeare non solo a John Donne e a Góngora, ma anche a Maurice Scève e a Mallarmé, tanto più significativa per le variazioni sul rapporto tra luce e memoria in relazione al motivo dell'assenza (ivi: 553 e ss.).

A proposito delle traduzioni precedenti, e della necessità di affidare al testo shakespeariano «il rispetto del senso delle parole», il poeta puntualizza:

Mi importava di dare, soprattutto a me stesso, un'interpretazione di Shakespeare che non mi ingannasse; e da evitare erano molte sorte di abbagli: di parole; o di tutto un indirizzo; quello enfatico dei Romantici, quello pettegolo dei Novecentisti, quello imbacuccato di tanti altri (ivi: 552).

Del resto, come osserva anche Montale, «per chi conosca i segreti della lingua inglese del periodo elisabettiano e intenda l'intensità, la duttilità del suo stile», non si può *ridurre* Shakespeare «senza appannarlo» (Montale, 1996 II: 2608-2609). E, nella sua opera, i *Sonetti* rappresentano «uno dei nodi più arruffati» (Montale, 1996 I: 1517). La questione nasce dallo stile, e dal problema metrico che investe la traduzione e, con essa, l'uso dell'endecasillabo⁹, e ancor più da ciò che costituisce il motivo più appassionante della raccolta: non tanto l'apertura del cuore del poeta, come piaceva pensare ai romantici, quanto il suo enigma: «Enigmatici sono una parte dei sentimenti ch'essi [i Sonetti] esprimono», scrive ancora Montale (*ibid.*).

L'enigmaticità e l'ampliamento dell'orizzonte della rappresentazione nei *Sonetti*, in cui risulta variamente elaborata quella *social energy* (Greenblatt, 1988) di natura storica, politica e religiosa che caratterizza l'età di Shakespeare, la polisemia testuale e la viva tensione tra figuratività e letteralismo diventano centrali negli studi shakespeariani del Novecento e, soprattutto, di quelli degli ultimi cinquant'anni¹⁰, che si riflettono nelle traduzioni italiane. Si consideri, tra queste, la versione di Alessandro Serpieri (1991): poeta e già autore del saggio *Sonetti dell'immortalità*, commentatore molto attento agli aspetti teorici ed ermeneutici della critica shakespeariana, lo studioso mantiene la scelta del verso informale come Darchini, Baldini, Sanesi e, successivamente, Sanguineti, proponendo una traduzione interpretativa di grande aderenza, precisione ed efficacia, con introduzione e ampio commento che ci restituiscono la forma forse concettualmente più viva e più vicina all'originale shakespeariano. Su un altro fronte si colloca invece la sfida del verso intrapresa tra gli altri, dopo Sanfelice, da Rina Sara Virgillito, in verso sciolto isosillabico, da Roberto Piumini, e nella recentissima, rimata, versione di Massimiliano Palmese (2019).

⁸ «I sonetti di Shakespeare sono stati tradotti durante l'occupazione tedesca, pubblicati a Roma allora, e in quel periodo li ho potuti tradurre con una facilità e una rapidità inaspettata» (Ungaretti, 2000: LXXXVI).

⁹ Si vedano le osservazioni critiche di Esposito sul confronto tra la resa del Sonetto XXXIII in Ungaretti e in Montale (Esposito, 2006). Cfr. De Francisci-Stamatakis, 2017: 191-192.

¹⁰ Si considerino almeno gli studi di Melchiori, 1973; Booth, 1969 e 1977; Jakobson, Jones, 1970; Serpieri, 1975, 1991; e i più recenti, Vendler, 1997 e Calimani, 2009; Stanco, 2017; l'introduzione di Caporicci (2019) all'edizione Bompiani curata da Franco Marengo, con relativa bibliografia. Sulle questioni economiche e religiose, ovvero di genere, che attraversano i *Sonetti* e ne trasformano immagini e linguaggi nel segno di un rinnovamento radicale, cfr. Garber, 1991; Greene, 1985; Herman, 1999; Hawkes, 2000; Freinkel, 2002; Matz, 2008 etc.

2. IL SONETTO 43

La traduzione dei Sonetti si confronta, quindi, con la ricezione dell'opera drammaturgica e poetica di Shakespeare in Italia e nel mondo, e con la teoria che ad essi si accompagna, al vaglio di un continuo aggiornamento linguistico.

In questo senso, il sonetto 43 è un perfetto esempio di quel rapporto tra filosofia, poesia, teatralità che assume forme e modi diversi di rappresentazione nell'opera shakespeariana (cfr. Marengo, 2019: XI e ss.). In generale la raccolta, la cui prima edizione *in-quarto* risale al 1609 (non autorizzata dall'autore, ma siglata dall'editore Thomas Thorpe e dedicata al misterioso Mr. W. H; cfr. Kerrigan, 1986), è da intendersi come una sorta di poesia recitata su una scena immaginaria che abbraccia autore e lettore, coinvolgendoli in una *performance* di luce e buio, di veleni e antidoti dove gli attori sono non soltanto il *fair young* e la *dark lady*, con cui l'io poetico intrattiene un dialogo continuo seppure sbilanciato, numericamente, a favore del primo; ma anche, e soprattutto, la Bellezza, protagonista di questo dramma in frammenti, immortalata nell'atto di combattere i suoi nemici: il Tempo, nella veste di distruttore, e con esso la Morte; il Peccato e la Corruzione morale e materiale, la Malattia, la Calunnia e la Maldicenza. Che cosa sia, poi, la Bellezza è una domanda che attraversa tutti i Sonetti, a partire dal componimento 12 («Then of thy beauty do I question make», v. 9), e rimanda al pensiero di Platone, alla conoscenza rinascimentale del *Simposio* e del *Fedro*¹¹.

Come natura, la Bellezza si manifesta in quella perfetta unione tra corpo e anima che rinnova l'androgino platonico nel sonetto 20. Come arte, in gara con la natura, la Bellezza supera i limiti della realtà per diventare essa stessa verità più vera del vero, e per prosperare insieme con lei («as truth and beauty shall together thrive», S. 14, v. 12), perché *verità è bellezza*, come scriverà Keats nell'*Ode a un'urna greca*. A esaltare e, al tempo stesso, a complicare la congiunzione tra Bellezza e Verità interviene però una terza coordinata, che è l'Amore, come leggiamo nel sonetto 101 («Both truth and beauty on my love depends», v. 3). In senso platonico (cfr. *Phdr.*, 249b e ss.; Centrone, 1998), l'amore inteso come desiderio nobile è ciò che permette l'accesso alla bellezza con gli occhi fisici, dilatandola poi nella mente, sua sede privilegiata. L'Amore, tuttavia, è anche causa di passione, che è malattia dell'anima e distorce la vista fino a provocare allucinazioni e anamorfosi, tanto più in relazione alla malinconia (cfr. Beecher, 1988). Nel trattato *The Anatomy of Melancholy*, ad esempio, Robert Burton cita il *Commento* di Marsilio Ficino al *Simposio* platonico, collocando lo sguardo al centro e all'origine di quella malattia d'amore che è la fascinazione erotica; dall'occhio essa si estende a tutti gli altri organi (si vedano *Introduzione* e, in generale, edizione Manini-Amneris, 2020; e le pagine di Starobinski in Franci-Basso, 1983).

Tra Cinquecento e Seicento, inoltre, la riflessione sulla scrittura dello sguardo si confronta con le diverse teorie elaborate nei trattati di ottica e di pittura, rivolte a riconsiderare la facoltà dell'immaginazione da un punto di vista filosofico ed estetico (cfr. Orgel, 1975; Cocking-Murray, 1991). Mi riferisco, ad esempio, al *Books of Optics*, raccolta in sette volumi del filosofo arabo Al-Haytham (965-1040), contenuta nell'*Opticae Thesaurus* stampato nel 1572 da Friedrich Risner, che mette in evidenza la relazione tra soggetto e oggetto nella percezione, riflettendo sulla soggettività e sulla natura dell'illusione ottica; ovvero a trattati italiani come il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* e il *Libro dei sogni* di Giovan Paolo Lomazzo e, in Inghilterra, alla *Defence of Poetry* di Sidney. «La forma», scriveva Paleotti, nasce non solo dalle «cose che sono e che si vedono con gli occhi», ma «dal concetto interiore dell'autore, espresso di poi con disegno esteriore»; se «l'immaginabile

¹¹ Sul rapporto tra Shakespeare e il filosofo greco, cfr. Medcalf, 1994; Quincy, 2009.

può dunque prendere forma dal “concetto interiore”» (Paleotti, 1990 [1582]; Ossola, 2015 [1971]: 68).

Il sonetto 43 – come, per altri versi, il 113 e il 114 – sviluppa queste premesse filosofiche intorno alla situazione iniziale secondo cui, per l’io poetico, la vista migliore si manifesta quando non si vede, nel buio. Da questo paradosso si generano le ipotesi successive, che variano le circostanze in cui prende forma la visione differente – onirica e memoriale, dell’amato, – e che stabiliscono un’«opposizione semantica» (Serpieri, 1991: 484) dei rapporti logici tra luce e buio, giorno e notte, ombra e luce, cecità e visione. L’immaginazione prevale sulla percezione della realtà, indegna o indifferente; al chiarore del giorno si sostituisce la luce emanata dall’ombra o dalla forma dell’amato che si staglia nella mente al buio, durante il sonno notturno, come ricordo o sogno. Al centro del sonetto, l’ipotesi di una coincidenza tra forma immaginata e reale, lo spettacolo felice (v. 6) di un incontro impossibile di luce e di contorni reali:

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 blessèd 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 me¹².

Ne fornisco una traduzione personale utile a questa prima analisi:

Quando più li chiudo, allora meglio gli occhi vedono,
ché tutto il giorno cose indegne scorgono;
ma quando dormo, nei sogni ti guardano,
e, luminosamente bui, il buio illudendo lo illuminano.
Allora tu, ombra di ombre accesa
quale felice visione formerebbe la forma della tua ombra
al chiaro giorno con la tua assai più chiara luce,
quando a occhi ciechi così tanto la tua ombra splende?
Quanto, dico, benedetti sarebbero i miei occhi,
se ti contemplassero nella luce viva del giorno,
quando nella morta notte incompleta la tua bella ombra
il sonno pesante penetra e su occhi ciechi si posa!
Tutti i giorni sono notti a vedersi finché non vedo te,
tutte le notti giorni radiosi quando i sogni ti mostrano a me.

Come in tutti i *Sonetti* shakespeariani, ma in particolare in questo componimento, la retorica è essenziale, e su di essa si deve misurare la versione italiana. Come ha dimostrato Paul de Man sottolineando l’importanza della tensione tra lettera e figura in ogni testo poetico (1997 [1979]; 1975 [1971]), infatti, l’uso della retorica rompe la referenzialità traducendo nella polisemia e nell’ambiguità linguistica, su cui si costruiscono le immagini, la *coscienza infelice* che caratterizza l’esistenza umana e, al tempo stesso, la vivacità, spesso

¹² Marengo, 2019: 2032 (con testo inglese a cura di S. Wells).

illogica, delle passioni. L'ossimoro (qui al v. 4, cfr. *infra* e *supra*), ad esempio, esprime la capacità di mantenere viva una contraddizione logicamente insopprimibile (cfr. Girard, 2007).

A partire dalle peculiarità formali che caratterizzano l'originale inglese, perciò, il sonetto si presta a una valorizzazione speciale, sul piano morfologico e semantico, in relazione alla teoria dell'immaginazione alimentata dall'amore. Innanzitutto, a livello fonico, il ritmo cadenzato dei pentametri giambici è accompagnato da un'enfasi di ricorsi sonori dati da allitterazioni e più generiche corrispondenze di suono (*the day they*, v. 2; *dark directed*, v. 4; *Then thou*, v. 5; *shade shines*, v. 8; *be blessed*, v. 9), da rimandi semantici oltre che fonici in rima (*bright / light*, vv. 5-6), dall'uso del poliptoto (*shadows shadows*, v. 5), e dalle ripetizioni di parole con analoga o diversa funzione grammaticale (all'interno del chiasmo del v. 4 *darkly bright, are bright in dark directed; form form*, v. 6; *see... see*, v. 13).

Accompagnato dalla musica, quindi, il disegno mentale si traccia direttamente sul sonetto, sul suo impianto figurale. Nella successione di antitesi, spicca l'ossimoro del v. 4 (*darkly bright*). Entrambe le figure rendono possibile non solo la coesistenza tra luce e buio, ma la magica illuminazione dell'oscurità e dell'ombra. Una possibilità che sconfinava nell'ossessione, enfatizzata dalle ripetizioni delle parole, con il poliptoto e le paronomasie. Quando la visione della realtà è oscurata, come esprime l'uso del verbo *wink* che indica l'atto di stringere le palpebre, ecco che gli occhi vedono «meglio» o, come suggerisce Serpieri in nota, vedono *il* meglio assoluto, cioè l'amato (1991: 485). A questo concetto segue una successione di verbi collegati al campo semantico del vedere, in base ai quali si definisce l'oggetto della visione: *see* (v. 1 > *best*); *view* (v. 2 > *things unrespected*); *look on* (v. 3 > *thee*); *looking on* (v. 10 > *thee*); *to see* (v. 13); *see* (v. 13 > *thee*). Nella mia traduzione, ho cercato di enfatizzare le varianti nell'uso di questi verbi (*see, view, look on*, tradotti con “vedono”, “scorgono”, “guardano”), che ho collocato nel rilievo dell'ultima posizione e in assonanza. L'uso del verbo *view* si riferisce alla visione reale, insoddisfacente perché vi si scorgono cose *unrespected*, «indegne» o «indifferenti», ma letteralmente «indegne di essere viste», dal latino *respicere* = «vedere», «considerare». Non è un caso che l'ombra sia scorta, un'ombra però luminosa nella notte, da *unseeing eyes* (v. 8), occhi letteralmente «non vedenti», e per metafora «ciechi» (a cui corrispondono i *sightless eyes* del v. 12). La visione dell'amato, a cui si riferisce l'uso del verbo *to look*, avviene nel buio, nei sogni, luce interiore o figurata che si scorge in assenza di luce fisica, ombra che paradossalmente emana splendore, che brilla e risplende nel buio. Attivata dall'amore, la visione notturna – o, se vogliamo, la cecità – sottrae la bellezza alla luce diurna, che ne disegna i contorni formandone esattamente l'immagine, per affidarla al regno dell'immaginazione con i suoi indistinti confini.

Sul piano morfologico, l'ipotesi che la visione migliore si manifesti nel buio assume una certa evidenza realistica per via della congiunzione temporale *when* che, pur nella sfumatura ipotetica, accompagnata dall'uso del verbo al tempo presente indica una consuetudine. Specificata dal secondo verso, che ne spiega la ragione, l'affermazione iniziale si ridefinisce nell'articolazione delle successive tre subordinate introdotte da *when*, ai vv. 3, 8, 11. Esse variano le circostanze in cui si manifesta la visione differente: la prima si riferisce alla rappresentazione dell'amato nei sogni, che crea un'ulteriore inversione dei rapporti logici tra luce e buio (vv. 3-4). La seconda subordinata, introdotta da *when* e preceduta da *how would*, si inserisce nell'ipotesi, che coincide con la seconda quartina e costituisce il nucleo centrale del sonetto, di una felice coincidenza tra immagine sognata e immagine reale (vv. 5-8). In relazione con il medesimo nesso *how would*, ripetuto al v. 9, in coincidenza con la terza quartina, l'ultima subordinata introdotta da *when* ribadisce la condizione di felicità di una visione diurna, posta in relazione alla già miracolosa presenza notturna (vv. 9-12). Si tracciano in questo modo le coordinate che danno sostegno concreto all'articolata argomentazione di ipotesi e tesi su cui si regge il sonetto. Una

concretezza, tuttavia, minata dall'espressione per così dire *surreale* contenuta nella stessa sfumatura ipotetica del testo, e in una scrittura del desiderio e dell'inconscio che si presenta con una sintassi franta, con bruschi cambi di soggetto e anacoluti (cfr. v. 5) che complicano la lettura e, tanto più, la resa italiana.

«[...] Fra cotanto dolore / Quanto all'umana età propose il fato, / Se vera e quale il mio pensier ti pinga, / Alcuin t'amasse in terra, a lui pur fora / Questo viver beato [...] E teco la mortal vita saria / Simile a quella che nel cielo india», scriverà Leopardi nella canzone *Alla sua donna* (vv. 23-33 *passim*; Ficara, 1987: 134-137). Anche nel componimento leopardiano la bellezza figurata nella lontananza («Cara beltà che amore / Lunge m'inspiri o nascondendo il viso», vv. 1-2) si manifesta nel sonno come ombra divina (vv. 3-4) e genera riverberi di splendore che si estendono nella più ampia articolazione della lirica e precipitano nella presa d'atto finale della distanza tra figurazione mentale e realtà: «[...] Ma non è cosa in terra / Che ti somigli; e s'anco pari alcuna / Ti fosse al volto, agli atti, alla favella, / Saria, così conforme, assai men bella» (vv. 19-22). Un'evidenza, quest'ultima, che Shakespeare non prende in considerazione, dal momento che porta avanti il paradosso iniziale fino al distico finale, dove l'inversione totale tra giorno e notte diventa una perfetta equazione. Se bellezza è verità, ancora una volta è la retorica ad avere la meglio sulla realtà: nel gioco di antitesi che colloca le due sentenze in una struttura a chiasmo (*days: nights / nights: bright days*), i sogni rendono tutto possibile, anche lo spettacolo meraviglioso di ciò che la realtà smentisce.

3. TRA PROSA E POESIA: LE ULTIME TRADUZIONI ITALIANE

Le traduzioni italiane del Sonetto 43 hanno dovuto misurarsi con queste stratificazioni concettuali e stilistiche, non ultima la tendenza alla ripetizione che, se nell'inglese valorizza l'effetto musicale, in italiano rischia di appesantire la resa; inoltre, se la traduzione deve «analizzare sul vivo», come auspicava Ungaretti (1946: 12), la sfida è mantenere la tensione figurativa, insuperata nell'originale.

Prenderò come esempio, per analizzarne alcune scelte, la traduzione in prosa o versi liberi di Serpieri e Sanguineti e quelle in versi di Virgillito e Palmese.

Quando più chiudo gli occhi, allora meglio vedono,
perché per tutto il giorno vedono cose indegne di nota;
ma quando dormo, essi nei sogni scorgono te,
e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscuro.
Allora tu, la cui ombra le ombre illumina,
quale spettacolo felice formerebbe la forma della tua ombra
al chiaro giorno con le tua assai più chiara luce,
quando ad occhi senza vista la tua ombra così splende!
Quanto, dico, benedetti sarebbero i miei occhi,
guardando a te nel giorno vivente,
quando nella morta notte la tua bella ombra imperfetta,
attraverso il grave sonno, su ciechi occhi posa!
Tutti i giorni sono notti a vedersi, finché non vedo te,
e le notti giorni luminosi, quando i sogni ti mostrano a me.
(Serpieri, 1991)

Quando più li chiudo, allora vedono al meglio, i miei occhi,
poiché tutto il giorno essi vedono cose indegne:
ma quando io dormo, nei sogni essi ti guardano
e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscurità:

tu, allora, che con la tua ombra illumini le ombre,
come formerebbe la forma della tua ombra uno spettacolo felice,
al giorno chiaro, con la tua luce più chiara,
quando agli occhi ciechi la tua ombra già tanto risplende!
Come sarebbero, io dico, beatificati i miei occhi,
guardando in te, nel giorno vivente,
quando, nella morta notte, la tua bella ombra imperfetta,
attraverso il sonno profondo, ai miei ciechi occhi appare!
tutti i giorni sono notti a vedersi, finché non ti vedo
e le notti giorni luminosi, quando i sogni ti mostrano a me.
(Sanguineti, 2004)

Più gli occhi serro e più i miei occhi vedono,
ché il dì posando su futili oggetti,
quando dormo, nel sonno guardante,
e luci buie al buio in luce tendono.
Tu che con l'ombra l'ombra fai lucenti,
qual visione sarebbe al chiaro giorno,
più chiara assai, di tua ombra l'essenza,
se ad occhi ciechi tanto splendi in ombra:
quanta gioia ai miei occhi, dico, quando
ti guardassero nel giorno vivente
se in morta notte sui chiusi occhi stai,
bella ombra imperfetta, e il sonno fendo.
Notte è giorno finché io veda te,
la notte è luce se in sogno ti svela.
(Virgillito, 1988)

Chiusi, gli occhi vedono meglio cose
su cui di giorno scorrono distratti;
ma, se dormo, scorgono diretti
le tue ombre farsi ombre luminose.
Tu, la cui ombra l'ombra la rischiara,
immagino saresti un vero incanto
al chiaro giorno e alla tua luce chiara,
se a occhi chiusi splendi così tanto!
Se già di notte posi il tuo contorno
su ciechi occhi, e in sonno tu li tocchi,
se ti vedessero in aperto giorno,
benedetti sarebbero quegli occhi!
Senza te i giorni sono notti e sonno,
ma notte è giorno se mi vieni in sogno.
(Palmese, 2019).

È evidente come la maggiore aderenza al testo originale sia offerta dalle due versioni in prosa o versi informali, che si dilatano a contenere con la massima espressività possibile le proposte semantiche e retoriche dell'originale. La traduzione di Virgillito non si vincola alla rima né all'endecasillabo, ma segue quella che Chinol definiva «una resa ritmica in versi liberi» (1996: 177). La versione di Palmese corteggia l'endecasillabo, verso che più si presta a fare da calco analogico del pentametro giambico inglese, rispettandolo in molti casi ma non rigidamente in tutti; costruisce, inoltre, il testo tradotto sulle rime ABBA CDCD EFEF GG. L'operazione è ambiziosa e tanto più apprezzabile, a mio avviso, perché non compromette il ritmo né rischia l'affettazione, grazie alla scelta di un linguaggio che non disdegna accenti ironici e segna bene il passo con l'espressione

contemporanea.

Nella traduzione, il primo inciampo consiste nella difficoltà di rendere il verbo *wink* del primo verso, che in inglese (dalla radice protogermanica *wink-) è usato intransitivamente. La scelta di tradurre transitivamente «chiudere gli occhi», come propone Serpieri, risponde al senso del componimento e all'uso che se ne fa nella raccolta. Nel sonetto 56, ad esempio, si trovano i versi «[...] although today thou fill / Thy hungry eyes even till they *wink* with fullness»: «se anche oggi tu riempi i tuoi occhi affamati finché non si chiudono sazi» (5-6). Gli altri traduttori mantengono invece «gli occhi» in funzione di soggetto: Sanguineti colloca il termine in rilievo alla fine del primo verso; Virgillito lo duplica per anafora; Palmese sintetizza il costrutto per mantenere l'endecasillabo. La variazione dei verbi di visione che caratterizza la prima quartina (*see, view, look on*: lett. «vedono», «scorgono», «guardano») si realizza ora con la ripetizione del verbo *vedere* che, ai versi 1 e 2, denotano oggetti opposti (Serpieri e Sanguineti), ora con una perifrasi, come nella resa di Virgillito e Palmese. Sempre in relazione all'inversione semantica dei rapporti buio-luce che caratterizza la prima quartina, va considerato l'ossimoro del v. 4 (*darkly bright*), elemento cruciale nella resa del sonetto, a cui si accompagna l'antitesi *bright in dark* nel formare una costruzione a chiasmo: pressoché coincidente è la resa di Serpieri e di Sanguineti. Nella sua sintesi che pure rispetta la figuralità dell'originale (ossimoro, antitesi e chiasmo), invece, la traduzione più efficace sembra essere di Virgillito: «e luci buie al buio in luce tendono». Nella mia versione, ho provato a invertire il rapporto buio-luce pur mantenendo la costruzione a chiasmo del testo originale («luminosamente bui, il buio illudendo lo illuminano») e ho tradotto liberamente «illudendo» per riprodurre l'effetto fonico dell'inglese in allitterazione.

La relazione logicamente paradossale tra luce e ombra continua nella seconda quartina e pone altri problemi di traduzione: innanzitutto i versi 5-8 si sviluppano intorno a un anacoluto, perché il *thou* iniziale (v. 5) resta in sospeso, senza un verbo, e come soggetto è sostituito da pronomi relativi e aggettivi possessivi (*thy shadow*, v. 6; *thy much clearer light*, v. 7; *thy shade shines*, v. 8). L'anacoluto è conservato nelle versioni di Serpieri, Sanguineti e Virgillito, mentre Palmese decide di lasciare il *tu* in prima posizione, facendone però l'oggetto di una proposizione oggettiva che reinterpreta più liberamente, e con una sottilissima ironia, il testo («tu [...] immagino saresti un vero incanto»). La quartina dà inoltre inizio a quel gioco di ripetizioni con poliptoto che culmina con l'immagine degli occhi che non vedono, *unseeing eyes*, contesa tra un senso più letterale («non vedenti» perché nel buio: Serpieri; «chiusi»: Palmese) e uno metaforico («ciechi»: Sanguineti; Virgillito), poi ripresa e variata al v. 12 (*sightless eyes*). L'*happy show* lascia immaginare tutto un brillare di luce nell'ombra e nella cecità metaforica, suggerito dalla rima *bright / light*, in assonanza con *shines* (tradotti in rima da Sanfelice con «accende» / «splende»).

L'ipotesi presentata nella terza quartina, che ribadisce la precedente variandola sull'opposizione *living day / dead night* (vv. 10-11), implica una scelta semantica sul termine *blessèd* riferito a *eyes* (v. 9) che Serpieri e Palmese traducono con «benedetti», con la differenza che il secondo traduttore, per ragioni di ritmo e rima, inverte il costrutto e sposta il termine al v. 12, posponendo la subordinata desiderativa (*how would...*, v. 9) all'ipotesi ipotetico-temporale introdotta da *when* (v. 11). Una scelta lessicale diversa orienta la resa di Sanguineti che vuole gli occhi non *benedetti* ma *beatificati*, «fatti beati», con una sfumatura metonimica più aderente al testo, che Virgillito traduce più liberamente «quanta gioia ai miei occhi».

Veniamo infine alle scelte traduttive del distico finale, che nel chiasmo semantico già evidenziato (*All days = nights; All nights = bright days*) conducono il ragionamento su un nuovo paradosso dove il sogno sostituisce la luce e la vista reale, facendosi cardine della metamorfosi del giorno nella notte e viceversa. Qui la scelta di Virgillito porta alla sostituzione dell'anafora al chiasmo, con la variazione «giorno» / «luce»: «Notte è giorno

finché io veda te, / la notte è luce se in sogno ti svela». Una formula altrettanto sintetica dal punto di vista metrico, che mantiene vivo il chiasmo, contraddistingue la traduzione, di registro più colloquiale, di Palmese: «Senza te i giorni sono notti e sonno, / ma notte è giorno se mi vieni in sogno». La variazione sul verbo *see* (v. 11) è lasciata inalterata sia da Serpieri sia da Sanguineti, che traducono entrambi *bright days* con «giorni luminosi», sottolineando il rapporto stridente con la notte. Se mi è consentito questo appunto, invece, la mia proposta di *giorni radiosi* mi è stata suggerita dalla versione italiana dell'adattamento di *Suddenly, Last Summer* di Tennessee Williams per la regia di Joseph L. Mankiewicz, dove l'espressione si riferisce al ricordo, rievocato da Elizabeth Taylor e riproposto in un flashback del film, di una solarità assoluta che contiene – con implicita, tragica ironia e ambiguità – un fondo stridente, cupo, disperato e mortale, quello stesso presente in questo sonetto e, in generale, nell'enigmatico canzoniere shakespeariano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baldini G. (1963), (a cura di e trad. it.), "I sonetti", in William Shakespeare, *Opere complete*, Rizzoli, Milano.
- Baldwin T. W. (1950), *On the Literary Genetics of Shakespeare's Sonnets*, University of Illinois Press, Urbana.
- Barthes R. (1999, or. 1973), *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- Beercher D. (1988), "The Lover's Body: The Somatogenesis of Love in Renaissance Medical Treatises", in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XII, 1 (*Sexuality in the Renaissance / La Sexualité à la Renaissance*), pp. 1-11.
- Bertazzoli R. (2006), *La traduzione. Teorie e metodi*, Carocci, Roma.
- Blakesley J. (2019), *Sociologies of poetry translation: emerging perspectives*, Bloomsbury Academic, London-New York.
- Booth S. (1969), *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven.
- Booth S. (1977), *Shakespeare's Sonnets. Edited with Analytic Commentary*, Yale University Press, New Haven.
- Brera M. (2017), "Through the Fickle Glass. Rewriting and rethinking Shakespeare's Sonnets in Italy", in De Francisci E., Stamatakis C. (a cura di), *Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange: Early Modern to Present*, Routledge, London, pp. 179-192.
- Calimani D. (2009), *William Shakespeare: i sonetti della menzogna*, Carocci, Roma.
- Callaghan D. (2007), *Shakespeare's Sonnets*, Blackwell, Oxford.
- Caporicci C. (2019), "Nota introduttiva a *I sonetti?*", in Marenco F. (a cura di), *Tutte le opere di William Shakespeare*, vol. IV, *Tragicommedie, drammi romanzeschi, sonetti, poemi, poesie occasionali*, Bompiani, Milano, pp. 1949-1989.
- Carvalho Homem R., Hoenselaars T. (2004), (a cura di), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, Rodopi, Netherlands.
- Centrone B. (1998), (a cura di), e P. Pucci (trad. it.), *Platone. Fedro*, Laterza, Roma-Bari.
- Chinol E. (1996), (a cura di e trad. it.), *William Shakespeare. Sonetti*, Laterza, Roma-Bari.
- Cocking J.-Murray P. (1991), *Imagination: A Study in the History of Ideas*, Routledge, London.
- Darchini L. (1909), (a cura di e trad. it.), William Shakespeare. *I sonetti*, Sonzogno, Milano.
- De Francisci E., Stamatakis C. (2017), (a cura di), *Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange: Early Modern to Present*, Routledge, London.
- de Man P. (1975, or. 1971), *Cecità e visione / Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli.
- de Man P. (1997, or. 1979), *Allegorie della Lettura*, Einaudi, Torino.

- De Marchi L. (1891), (a cura di e trad. it.), *I sonetti di Shakespeare*, Cooperativa Editrice Italiana, Milano.
- Dente C., Soncini S. (2008), (a cura di), *Crossing time and space: Shakespeare translations in present-day Europe*, Pisa University Press, Pisa.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- Esposito E. (2006), “Vaglio di un sonetto shakespeareano”, in *Belfagor*, LXI, pp. 509-515.
- Ficara G. (1987), (a cura di), *Leopardi. Canti*, Mondadori, Milano.
- Fineman J. (1986), *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, University of California Press, Berkeley.
- Fois E. (2018), *Shakespeare tradotto: le opere del Bardo in Italia fra testi e scena*, Carocci, Roma.
- Fortini F. (2011, or. 1972 e 1989), *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata.
- Freinkel L. (2002), *Reading Shakespeare's Will: The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets*, Columbia University Press, New York.
- Garber M. (1995), *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, Simon & Schuster, New York.
- Girard R. (2007), “The passionate oxymoron in Romeo and Juliet”, in P. Kapitaniak, Déprats J. M. (a cura di), *Shakespeare et l'excès*, Société Française Shakespeare, Paris, pp. 41-56.
- Graf A. (1911), *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo diciottesimo*, Loescher, Torino.
- Greenblatt S. (1988), *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Greene Th. M. (1985), “Pitiful Thrivers: Failed Husbandry in the Sonnets”, in Parker P., Hartman G. (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, Routledge, New York-London, pp. 230-244.
- Hawkes D. (2000), “Sodomy and Usury in Shakespeare's *Sonnets*”, in *Renaissance Studies*, XIV, 3, pp. 344-61.
- Herman P. C. (1999), “What's the Use? Or, The Problematic of Economy in Shakespeare's Procreation Sonnets”, in Schiffer J. (a cura di), *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays*, Garland, New York-London, pp. 263-283.
- Hugo V. F. (1857), *Les sonnets de William Shakespeare traduits pour la première fois en entier par Victor Hugo*, Michel Lévy Frères, Paris.
- Jakobson R., Jones L. G. (1970), *Shakespeare's Verbal Art in Th'Expence of Spirit*, The Hague, Mouton.
- Jones P. (1977), (a cura di), *Shakespeare: The Sonnets*, Macmillan, London.
- Kerrigan J. (1986), *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Penguin, London.
- Kerrigan J. (2016), *Shakespeare's Binding Language*, Oxford University Press, Oxford.
- Ladmiral J. R. (1994), *Traduire. théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris.
- Lavieri A. (2004), (a cura di), *La traduzione tra filosofia e letteratura / La traduction entre philosophie et littérature*, L'Harmattan, Torino-Paris.
- Locatelli A. (1989), “La prima traduzione italiana dei ‘Sonetti’ Shakespeareani”, in Buffoni F. (a cura di), *La Traduzione del Testo Poetico*, Guerini e Associati, Milano, pp. 283-292.
- Lombardi C. (2019), (a cura di), *William Shakespeare. Sonetto XLIII*, Mucchi, Modena.
- Lombardo A. (1963), *Shakespeare e Francesco De Sanctis*, Firenze, Le Monnier.
- Lombardo A. (1981), “Ungaretti e i sonetti di Shakespeare”, in Bo C. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, QuattroVenti, Urbino, pp. 483-496.
- Manini L., Amneris R. (2020), (a cura di), *Robert Burton. Anatomia della malinconia*, Bompiani, Milano.
- Marenco F. (2004), *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Uterlibreria, Torino.

- Marenco F. (2019), (a cura di), *Tutte le opere di William Shakespeare*, vol. IV, *Tragicommedie, drammi romanzeschi, sonetti, poemi, poesie occasionali*, Bompiani, Milano.
- Matz R. (2008), *The World of Shakespeare's Sonnets. An Introduction*, McFarland & Company, Jefferson-London.
- Medcalf S. (1994), "Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence", in Baldwin A., Hutton S. (a cura di), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 117-125.
- Melchiori G. (1973), *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei "Sonetti" di Shakespeare*, Einaudi, Torino.
- Meoli Toulmin R. (1971), "Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Montale", *Belfagor*, XXXV, 1971, 4, pp. 453-471.
- Montale E. (1944), "Sonetti XXV [= XXII], XXXIII", in *Città*, Roma, 7 dicembre 1944.
- Montale E. (1945a), "Motivo [= XXII], XXXIII", in *Uomo*, Milano, giugno 1945, p. 37.
- Montale E. (1945b), "Sonetto XXII e Sonetto XXXIII", in Anceschi L., Porzio D. (a cura di), *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, il Balcone, Milano, p. 55.
- Montale E. (1948, 1a ed. 1945), *Quaderno di traduzioni*, Meridiana, Milano.
- Montale E. (1953), "Shakespeare", in *Corriere della Sera*, 14 marzo 1953.
- Montale E. (1996), *Il secondo mestiere*, Mondadori "I Meridiani", Milano, 2 voll.
- Mounin G. (1972, or. 1963), *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino.
- Musatti M. P. (1980), "Montale traduttore: la mediazione della poesia", *Strumenti critici*, XIV, 41, pp. 122-148.
- Olivieri A. (1890), (a cura di e tr. it.), *William Shakespeare. I sonetti*, Carlo Clausen, Palermo.
- Orgel S. (1975), (a cura di), *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*, University of California Press, Berkeley.
- Ortega y Gasset J. (2001, or. 1937), *Miseria e splendore della traduzione*, Il melangolo, Genova.
- Ossola C. (1975), *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano.
- Ossola C. (1999), *William Shakespeare. Quaranta sonetti*, tr. fr. Yves Bonnefoy, tr. it. Giuseppe Ungaretti, Einaudi, Torino.
- Ossola C. (2015 [1971]), *L'autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Olschki, Firenze.
- Paleotti G. (1990 [1582]), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Forni, Bologna.
- Palmese M. (2019), (a cura di), "Sonetti", in Marenco F. (a cura di), *William Shakespeare. Tutte le opere*, 4 voll., IV, Bompiani, Milano, pp. 1990-2145.
- Piumini R. (1999), *William Shakespeare. Sonetti*, Bompiani, Milano.
- Quincy B. (2009), "Plato and Shakespeare on Love", in *History of Philosophy Quarterly*, XXVI, 2, pp. 103-120.
- Rebora P. (1941), *William Shakespeare. I sonetti*, Sansoni, Firenze.
- Refskou A. S., de Amorim A., de Carvalho V. M. (2019), (a cura di), *Eating Shakespeare: cultural anthropophagy as global methodology*, Bloomsbury Publishing. London-New York.
- Risner F. (1972 [1572]), *Opticae thesaurus: Alhazeni Arabis libri septem, nunc primum editi. Eiusdem liber De Crepusculis et nubium ascensionibus. Item Vitellonis Thuringopoloni libri X. / [Omnes instaurati, figuris illustrati & aucti, adiectis etiam in Alhazenum commentarijs, a Federico Risnero]*, with an introd. to the reprint ed. by David C. Lindberg, Johnson Reprint Corp., New York.
- Rognoni F. (2011), "I Sonetti di Shakespeare. Sulla tradizione delle traduzioni italiane", in *Paragone*, XCVI/ XCVII/ XCVIII, pp. 151-162.
- Sanesi R. (2015), (a cura di e trad. it.), *William Shakespeare. Sonetti* [1993], con uno scritto di Oscar Wilde, Mondadori, Milano.
- Sanfelice E. (1898a), (a cura di e trad. it.), *I 154 sonetti di Guglielmo Shakespeare*, Lizzini, Velletri.

- Sanfelice E. (1898b), “Al lettore”, in Id. (trad. e a cura di), *I 154 sonetti di Guglielmo Shakespeare*, Lizzini, Velletri, pp. 3-47.
- Sanguineti E. (2004), *Omaggio a Shakespeare: nove sonetti*, con disegni di M. Persico e con un saggio di N. Lorenzini, Manni, Lecce.
- Serpieri A. (1975), *I sonetti dell’immortalità. Il problema dell’arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano.
- Serpieri A. (1991), (a cura di e tr. it.), *William Shakespeare. Sonetti*, Rizzoli, Milano.
- Serpieri A. (2004), “Translating Shakespeare. A Brief Survey of some Problematic Areas”, in Carvahlo Homem R., Hoenselaars T. (a cura di), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, Rodopi, Netherlands, pp. 27-50.
- Stanco M. (2017), “Disseminazioni shakespeariane. La poesia tra eternità e temporalità nei *Sonnets*”, in Id. (a cura di), *La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, il Mulino, Bologna, pp. 161-170.
- Starobinski J. (1983), (a cura di), Robert Burton, *Anatomia della malinconia*, intr. e tr. di G. Francie F. Fonte Basso, Marsilio, Venezia, 1983 (rip. Feltrinelli, Milano, 2020).
- Terreni R. (2008), “Fare il verso’ a Shakespeare. Giuseppe Ungaretti e gli autografi dei 40 Sonetti tradotti”, in *Studi e problemi di critica testuale*, LXXVII, pp. 175-201.
- Ungaretti G. (1946), *40 sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano.
- Ungaretti G. (1993, 1a ed. 1974), *Significato dei Sonetti di Shakespeare*, in Id., *Vita di un uomo*, Mondadori, Milano, pp. 551-570.
- Ungaretti G. (2000), *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di C. Ossola, Mondadori “I Meridiani”, Milano.
- Valdeon R. A. (2020), *Contemporary Approaches to Translation Theory and Practice*, Routledge, London-New York.
- Vendler H. (1997), *The Art of Shakespeare’s Sonnets*, Harvard University Press, Cambridge Mass.,
- Virgillito R. S. (1988), (a cura di e trad. it.), *William Shakespeare. I Sonetti*, Newton Compton, Roma.
- Vittorini F. (2000), *Shakespeare e il melodramma romantico*, La Nuova Italia, Firenze.
- Wechsler R. (1988), *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*, Catbird Press, North Haven.
- Wells S. (2004), *Shakespeare’s Sonnets*, Oxford University Press, Oxford-New York.